



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

TESIS DOCTORAL

MEMORIA Y NEGATIVIDAD EN LA POESÍA

CHILENA DE POSTDICTADURA (1900-2005)

CINCO AUTORES DE LA DÉCADA DEL NOVENTA: ANTONIA TORRES, ANDRÉS
ANWANDTER, DAVID PREISS, ALEJANDRA DEL RÍO Y GERMÁN CARRASCO

Eugenio Javier Bello Chauriye

Programa de doctorado “Literatura y teoría de la literatura”

Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe

Dra. Ángeles Mateo del Pino (Directora)

2011



Programa de doctorado “Literatura y teoría de la literatura”
Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe

MEMORIA Y NEGATIVIDAD EN LA POESÍA CHILENA DE
POSTDICTADURA (1990-2005). CINCO AUTORES DE LA DÉCADA
DEL NOVENTA: ANTONIA TORRES, ANDRÉS ANWANDTER, DAVID
PREISS, ALEJANDRA DEL RÍO Y GERMÁN CARRASCO.

Tesis doctoral presentada por Don Eugenio Javier Bello Chauriye

Dirigida por la Dra. Doña Ángeles Mateo del Pino

El doctorando

La directora

Santiago de Chile, 16 de marzo de 2011

ÍNDICE

Índice.....	5
Agradecimientos.....	7
INTRODUCCIÓN: HACIA UNA POESÍA DE LA POSTDICTADURA CHILENA.....	11
1. La persistencia del sujeto.....	15
2. La poesía de los años 90.....	20
3. La poesía chilena contemporánea: ¿una tradición quebrada?.....	27
4. La poesía chilena de Dictadura.....	33
5. La escena poética de Postdictadura.....	37
6. Poetas chilenos de la década del 90.....	41
CAPÍTULO I: APROXIMACIONES TEÓRICAS.....	51
I. 1. Hacia el sujeto de la Postdictadura: trauma, latencia y recuperación.....	53
I. 2. Transformaciones del sujeto: el sueño y el duelo.....	56
I. 3. Lo irrecuperable: melancolía y euforia.....	60
I. 4. Palabra muda y palabra sorda en la Transición. Nación y paisaje.....	69
I. 5. Postdictadura y postmodernidad: la política del pacto y el dominio del espacio.....	75
I. 6. El sujeto escriturante: muerte y persistencia del autor.....	88
I. 7. Sujeto y testimonio.....	94
I. 8. La constitución edípica del sujeto femenino: las transgresiones del modelo.....	105
I. 9. El tótem, el terror al incesto y la divinidad materna.....	115
I. 10. Otra vez la ciudad: el <i>flâneur</i> imposible y las mujeres.....	119
I. 11. La madre-arcaica en la poesía chilena: una disputa en el <i>poema</i> sobre el origen.....	123
I. 12. Sobre el tiempo mesiánico y la experiencia como ruina.....	127

CAPÍTULO II. LA POESÍA DE ANTONIA TORRES: EL LIBRO PERDIDO Y EL TIEMPO DEL PACTO.....	135
CAPÍTULO III. LA POESÍA DE ANDRÉS ANWANDTER: EL ROSTRO DE LA ESCRITURA Y LA RENDICIÓN DEL MUNDO.....	201
CAPÍTULO IV. LA POESÍA DE DAVID PREISS: LAS DOS EDADES DEL DESASTRE.....	287
CAPÍTULO V. LA POESÍA DE ALEJANDRA DEL RÍO: LA BODA INDECIBLE Y EL ENGENDRO MESIÁNICO.....	383
CAPÍTULO VI: LA POESÍA DE GERMÁN CARRASCO: EL JUICIO DEL POEMA.....	483
CONCLUSIONES.....	559
1. Sumario.....	561
1. 1. La poesía de Antonia Torres.....	561
1. 2. La poesía de Andrés Anwandter.....	568
1. 3. La poesía de David Preiss.....	574
1. 4. La poesía de Alejandra del Río.....	581
1. 5. La poesía de Germán Carrasco.....	588
2. Conclusiones.....	595
BIBLIOGRAFÍA.....	601

Agradecimientos

A Ángeles Mateo del Pino, a cuyas virtudes incomparables se deben los logros de esta investigación y no sus equívocos, los que me atribuyo. Su amistad y apoyo constantes han hecho posible este trabajo.

A Andrés Valera, sin cuyo cariño, lealtad, entendimiento y ayuda permanentes, estos años hubieran transcurrido en vano y esta tesis no hubiera sido posible.

A Juan Carlos Mestre, Alexandra Domínguez, Eliana Ortega, Soledad Fariña, Constanza Martínez, Román Torres, Felipe Pardo, Verónica Zondek, Luis Mora, María José Balbontín y Mena Katz, ángeles de la guarda, por la amistad, el apoyo y la fidelidad a lo largo del tiempo. Especialmente al cariño, la ayuda constante y la amistad inapreciable de Nicolás Labarca y Megumi Andrade Kobayashi.

A los queridos amigos que pudieron y no pudieron estar a mi lado en el tiempo de este trabajo, y a quienes ayudaron de manera desinteresada y a veces mágica a solucionar innumerables problemas: Ana María Baeza, Isabel Margarita Amor, Fernando Blanco, Enrique Giordano, Maribel Mora Curriao, Alexia Caratazos, Francisco Simon, Ana Traverso, Adán Méndez y Soledad Chávez.

Al diálogo lúcido, la ayuda y la amistad de Alejandra del Río, Antonia Torres, David Preiss, Damsi Figueroa, Pedro Montealegre, Rodrigo Olavarría, Verónica Jiménez, Carmen García y Andrés Anwandter, cuyos poemas me han acompañado e iluminado hace tanto.

A la paciencia, apoyo y el consejo de Alicia Salomone y María Isabel Flisfish.

A Alejandro Reinoso, por sus lúcidos aportes respecto del pensamiento de Sigmund Freud.

A las Bibliotecarias de la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, cuya ayuda constante fue un apoyo inigualable.

A quienes ni siquiera sospechan la ayuda con la que se han hecho presente en esta investigación: Mili Fischer, Grínor Rojo, Adriana Valdés, Omar Lara, Elvira Hernández, Marina Arrate, Alejandro Zambra, Felipe Cussen, Naín Nómez, Magda Sepúlveda, Diana Bellessi y Jorge Monteleone. *In memoriam* Rodolfo Rojo y Gilberto Triviños.

Dedico esta tesis a mi abuela Eloísa, mis hermanas Pía y Claudia, mis tíos Leyla y Eduardo, mi prima Tania, y mis sobrinos Loreta, Renate y Borja. Especialmente a mis padres María Angélica y Eugenio, quienes me han dado todo su apoyo y amor, y han soportado la ausencia que ha significado este tiempo de escritura.

En la santificación del Nombre.

*Una copla me ha cantado
la prenda que quiero yo,
con esa copla a cuchillo
me ha desangrado la voz.*

*Pensará que yo no entiendo
lo que en su copla cantó,
desde su primera nota
se me acostó en la razón.*

[...]

*Cuál será, dirán ustedes,
la copla que me cantó;
es igual que el estampido
que mata sin son ni ton.*

Violeta Parra, “Una copla me ha cantado”

*Que yo diga que no haces ruido, pero que brillas.
Que yo diga que es oscura la corona que te ciñe,
Aunque se encienda.
Que yo diga que tu boca es una flor pegada al hueso
Y que lo sea.
[...]*

Rosamel del Valle, “El amor mágico”

**INTRODUCCIÓN:
HACIA UNA POESÍA DE POSTDICTADURA EN
CHILE. 1990-2005.**

Este trabajo se inserta en una línea de investigación que iniciamos en 1995 con “Poetas chilenos de los 90. Estudio y antología”¹. Como su título indica, esta selección poética estuvo acompañada de un estudio que se encargó por primera vez de la emergencia de nuevas obras poéticas en el contexto de la Posdictadura, incluso en el momento en que en gran parte de ellas -salvo excepciones, entre las que destaca la de David Preiss (Santiago, 1973)²- eran todavía prácticamente inéditas, aunque empezaban a hacerse visibles, discreta pero ya diferenciadamente, en los escasos medios que ofrecía el empobrecido panorama literario de comienzos de la década del 90. La investigación consistió entonces, de manera medular, en la reunión del *corpus* que, aunque parcial desde toda perspectiva, permitió dar cuenta de forma conjunta del comienzo de una nueva emergencia poética, lo que ha sido valorado ampliamente por la crítica posterior³,

¹ Bello, Javier. “Poetas chilenos de los 90. Estudio y antología”. Tesis para optar al grado de Licenciado en Humanidades con Mención en Lengua y Literatura Hispánica, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 1995. El trabajo fue guiado, a lo largo de 1995, por el poeta y profesor del Departamento de Literatura de la antedicha universidad, Dr. Andrés Morales, y defendido en marzo de 1996. La antología incluye poemas de Verónica Jiménez (Santiago, 1964), Jaime Huenún (Valdivia, 1967), Víctor Vera (Puerto Montt, 1967), Nicolás Maré (Santiago, 1968-1993), Pedro Antonio Araya (Valdivia, 1969), Nicolás Díaz (Santiago, 1970), Jorge Mittelman (Santiago, 1971), Juan Herrera (Concepción, 1971), Alejandra del Río (Santiago, 1972), David Preiss y Andrés Anwandter (Valdivia, 1974). Junto a ellos, en el Apéndice II, titulado “Otros poetas, otros poemas”, reunimos textos de Cristián Basso (Santiago, 1976), Miguel Naranjo (Santiago, 1970), Jean Pierre Bonnefont (Concepción, 1976), Germán Carrasco (Santiago, 1971), Alejandro Zambra (Santiago, 1974), Francisco Véjar (Viña del Mar, 1967), Yanko González Cangas (Buenos Aires, 1971), Ana María Sepúlveda (Santiago, 1969), Jorge Velásquez (Castro, 1972), Bernardo Colipán (Osorno, 1967), Antonia Torres (Valdivia, 1975) y Luis Rodríguez (Santiago, 1969).

² Buena parte de los libros publicados con posterioridad a 1990 y hasta 1995 eran los siguientes: Carrasco, Germán. *Brindis*. Santiago: Departamento Técnico de Investigación, Vicerrectoría Académica y Estudiantil, Universidad de Chile, 1994; Carrasco, Julio. *El libro de los tiburones*. Santiago: Grupo Editorial Cachiyuyo, 1995; Del Río, Alejandra. *El yo cactus*. Departamento Técnico de Investigación, Vicerrectoría Académica y Estudiantil, Universidad de Chile, 1994; Figueroa, Damsi. *Judith y Eleofonte*. Concepción: Editorial Letra Nueva, 1995; y Preiss, David. *Señor del vértigo (Anticipo)*. Prefacios de Alfonso Calderón y Guillermo Trejo. Santiago: Daled, 1992; *Señor del vértigo*. Santiago: Departamento de Actividades Extraprogramáticas, Dirección de Asuntos Estudiantiles, Vicerrectoría Académica, Universidad Católica de Chile, 1994; *Y demora el alba*. Santiago: Departamento de Actividades Extraprogramáticas, Dirección de Asuntos Estudiantiles, Vicerrectoría Académica, Universidad Católica de Chile, 1995.

³ Así lo confirman algunos autores que han hecho referencia a estos trabajos: Lange Valdés, Francisca, “Prólogo” a *Diecinueve (poetas chilenos de los 90)*. Santiago: JC Sáez Editor, 2006, pp. 11-22; Cussen, Felipe. “Andrés Anwandter: la apertura continua”, revista *Estudios Filológicos* Nr.40, Valdivia, 2005, pp. 65-78. Versión digital: www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132005000100004&script=sci_arttext (08/02/2011); Torres, Antonia, “La idea de “nación” en dos poetas chilenos contemporáneos: José Ángel Cuevas y Andrés Anwandter”, revista *Documentos Lingüísticos y Literarios*, nr. 28, 2005, pp. 94-9, Universidad Austral de Chile. Versión digital: www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=106 (vínculo corrupto, 08/02/2011); en: <http://www.letras.s5.com/aa180607.htm> (09/02/2011); Quezada, Víctor, “La crítica literaria y el presente de la poesía chilena”, en: revista electrónica *La calle Passy 061*, 16 de noviembre, 2009,

especialmente la versión corregida y aumentada de 1999, titulada “Los naufragos. Poetas chilenos de los 90”⁴, a la que se suman, con posterioridad, otros trabajos sobre poetas de esta promoción y algunos de aparición más reciente. En esta línea, hemos dedicado prólogos, artículos y reseñas a autores como Verónica Jiménez, David Preiss, Andrés Anwandter, Antonia Torres, Claudio Iasis (Santiago, 1969), Carmen García (Santiago, 1979), Alexandra Domínguez (Concepción, 1956)⁵ -todos autores que comenzaron a publicar con posterioridad a 1990 o en la década siguiente-, además de ofrecer conferencias, presentar ponencias a congresos, impartir talleres y cursos en el ámbito universitario, que confluyen y desembocan en el actual trabajo.

La presente investigación se centra en el análisis de las obras publicadas de cinco poetas -Antonia Torres, Andrés Anwandter, David Preiss, Alejandra del Río y Germán

<http://lacallepassy061.blogspot.com/2009/11/la-critica-literaria-y-el-presente-de.html>; Sepúlveda, Magda. “El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición”, en: revista *Estudios filológicos*, nr. 45, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Austral de Chile, Valdivia, 2010, pp. 79-92; Simon, Francisco. “Hacia una cartografía virtual del canon: Los Naufragos en el ciberespacio”. Tesina para optar al Grado de Licenciado en Letras con mención en Literatura y Lingüística Hispánicas. Instituto de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009; Alfaro Palma, Rodrigo. “A una nada de aire dar sitio y nombre: Aproximación a una poética de Calas, de Germán Carrasco”. Informe final de seminario de grado para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con Mención en Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. Santiago, Chile, enero, 2010.

⁴ Junto a los trabajos de Soledad Bianchi “Una generación dispersa” y “Un mapa por completar”, en: Bianchi, Soledad. *Poesía chilena (Miradas. Enfoques. Apuntes)*. Santiago: Documentas/CESOC, 1990, pp. 20-36 y 37-88, respectivamente, se incluye el ensayo titulado “Los naufragos”, que complementa una amplia antología con poemas de Andrés Anwandter, Pedro Antonio Araya, Javier Bello (Concepción, 1972), Germán Carrasco, Nicolás Díaz, Damsi Figueroa (Talcahuano, 1976), Juan Herrera, Jaime Huenún, Verónica Jiménez, Nicolás Maré, David Preiss, Alejandra del Río, Rodrigo Rojas (Lima, Perú, 1971) y Antonia Torres. Bello, Javier. *Los naufragos. Poetas chilenos de los 90*, 1999, en: www.uchile.cl/cultura/poetasjovenes/poetas/poetasframe.htm.

⁵ Bello, Javier. “La más delgada voz rodea el territorio. *Palabras hexagonales*, de Verónica Jiménez”, prólogo a Jiménez, Verónica. *Palabras hexagonales*. Santiago: Editorial Quimantú, 2002, pp.7-18; “Lo invisible, lo insignificante, lo inefable: la poesía de Alexandra Domínguez”, prólogo a Domínguez, Alexandra. *La conquista del aire*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2008, pp.7-21; “Tiempo y amor en *Orillas de tránsito*, de Antonia Torres”, en: revista electrónica *Cyber Humanitatis*, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, otoño 2004, www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D12343%2526ISID%253D494,00.html (20/12/2010); “Superficie y memoria en *Especies intencionales* de Andrés Anwandter”, en: revista electrónica *Cyber Humanitatis*, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, N° 18, otoño 2001, <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/18/crea13b.html>; “Carmen García, *La insistencia*”, en: revista *Philologica Canariensis* No 12-13 (2006-2007), Facultad de Filología, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 528-534; “Claudio Iasis: *Una ciudad sitiada fuese o la Dulce Violencia*”, en: Revista *Hipertexto*, Department of Modern Language, The University of Texas-Panamerican, Nr. 4, pp. 159-163, verano 2006. Versión virtual: www.utpa.edu/dept/modlang/hipertexto/docs/Hiper4Bello2.pdf (20/12/2010); “Una deidad muda. *Oscuro mediodía* de David Preiss”, en: revista *Autana*, Vol.1, N° 2, Universidad de Puerto Rico (Recinto de Río Piedras), San Juan, septiembre 2000-febrero 2001, pp. 54-62, y en: revista electrónica *Cyber Humanitatis*, Nr. 16, www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/16/crea2.html (20/12/2010).

Carrasco⁶- durante el periodo de quince años que transcurre entre el comienzo de la Transición a la Democracia y el año 2005 inclusive, fecha límite que nos impusimos en el momento de proponer esta tesis, para acotar el *corpus* sobre el que se sostendría nuestro intento interpretativo. Estas obras resultan, para nosotros, representativas de la poesía que se empieza a publicar a partir del año 1990 y de su continuidad en la década siguiente. Elegimos la producción poética de los cinco autores antes mencionados, porque la consideramos una muestra significativa de la sorprendente variedad formal y temática de la promoción que éstos representan.

1. La persistencia del sujeto.

Estas obras constituyen una respuesta -como se verá, compleja, oblicua y de perspectivas múltiples- a un estado de cosas y a una cultura que se impone en Chile sobre los imaginarios y los discursos, tras la violencia y el autoritarismo ejercidos impunemente durante la Dictadura militar, implementados como recursos de fuerza con el fin de construir, sobre los restos de la historia republicana y democrática que desaparecía poco a

⁶ Entre los años 1990 y 2005, Antonia Torres publicó *Las estaciones aéreas*, Valdivia: Barba de Palo, 1999, y *Orillas de tránsito*, Puerto Montt: Secretaría Regional Ministerial de la Región de Los Lagos, 2003. Con posterioridad apareció un volumen que reúne ambos libros e incluye un poemario hasta entonces inédito, que da título al volumen, *Inventario de equipaje*, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2006. En el mismo periodo Andrés Anwandter publicó *El árbol del lenguaje en otoño*. Santiago: Dossier, 1996; *Especies intencionales*. Santiago: Ediciones Quid, 2001; y *Square poems*. Londres: Writers Forum, 2002. Más tarde el autor ha dado a conocer *Banda sonora*. Santiago: Libros La calabaza del diablo, 2006, y *Chaquetas amarillas*. Santiago: Lanzallamas Libros, 2009. David Preiss, por su parte, publicó *Señor del vértigo (Anticipo)*, *Señor del vértigo*, *Y demora el alba*, *op.cit.*, 1992, 1994 y 1995, y *Oscuro Mediodía*. Santiago: Departamento de Actividades Extraprogramáticas, Dirección de Asuntos Estudiantiles, Vicerrectoría Académica, Universidad Católica de Chile, 2000. Después del año 2005 el autor ha editado *La palabra de Chile* y *Dramatis personae*, conjuntos publicados en el libro colectivo *Memoria poética. Reescrituras de La Araucana*. Edición de Jaime Luis Huenún y Luz Ángela Martínez. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2010, pp. 184-200 y 201-24, respectivamente. Alejandra del Río dio a conocer, en el periodo que nos interesa, *El yo cactus*, *op.cit.*, 1994, y *Escrito en Braille*. Santiago: autoedición, 1999. Después de una década publicó *material mente diario 1998-2008*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009, que, como bien indican las fechas que acompañan el título, incluye una buena cantidad de poemas que fueron escritos -e incluso publicados, como veremos en el capítulo dedicado a la autora- antes de 2005, de ahí que éste fuera el único libro editado después de esa fecha que trabajamos en el análisis. Germán Carrasco publicó, en el periodo que estudiamos, *Brindis*, *op.cit.*, 1994; *La insidia del sol sobre las cosas*. Santiago: Ediciones Dolmen, 1998; *Calas*. Epílogo de Alejandro Zambra. Santiago: Ediciones Dolmen, 2001; y *Clavados*. Santiago: J.C.Sáez Editor, 2003. En los últimos años Carrasco ha publicado *Multicancha*. México: Ediciones El billar de Lucrecia, 2006, y *Ruda*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2010.

poco con la apropiación incivil del país y la nación, una sociedad y una institucionalidad nuevas, fundamentadas en los principios del neoliberalismo económico, sustituyendo, de esta manera, como afirma Tomás Moulian⁷, los modelos de ciudadanía y los proyectos políticos que se correspondían con la representación popular y el rol decisionista del estado. Si bien durante la Postdictadura el país ingresó de lleno en la cultura globalizada y las formas culturales de la postmodernidad, la poesía chilena, en las dos promociones a las que nos referiremos más adelante, se hace cargo, como en una especie de conciencia subterránea, de los procesos asociados al *shock* y a la recuperación traumática del desastre, al mismo tiempo que establece modalidades concretas y simbólicas de apropiación, rechazo y negociación con la cultura mayoritaria. Sobre el cuerpo poético nacional estos autores superponen nuevos emblemas e imágenes, otros componentes imaginarios y claves simbólicas que permiten seguir la pista a la recuperación, reiteración y elaboración del trauma, así como la recomposición de un duelo que desemboca muchas veces en la anulación del sujeto bajo el peso de la pérdida melancólica, la experiencia de la disolución y la borradura eufórica. De este modo, en estos poemas se establece una relación dialéctica con la conciencia crítica de la historia y la praxis imaginaria que, en la escritura, revisa y vigila esta recuperación.

Como afirma Patricia Espinosa⁸, y como señalamos nosotros en los trabajos antes citados, ésta es una poesía marcada por la presencia del yo y su intento de representar. Sin embargo, la precariedad de estos sujetos y los procesos de representación que llevan a cabo -precariedad que Espinosa cree relajarse entre los poetas que se visibilizan con posterioridad al 2000, en una tendencia creciente de afirmación del yo y sus alcances-, resultan elementos que nosotros reconocemos como inaugurales y centrales en la promoción del 90 -como plantea también Magda Sepúlveda⁹- y que caracterizan toda la época de Postdictadura. Esta persistencia del sujeto, y a la vez el carácter lábil con que se manifiesta en las obras emergentes en la década del 90, no obedece a su borramiento y eliminación en tanto categoría crítica ni entidad filosófica, sino que puede abordarse

⁷ Moulian, Tomás. *Chile Actual: anatomía de un mito*. Santiago: Lom Ediciones, 1996.

⁸ Espinosa, Patricia, "La poesía chilena en el período 1987-2005", revista *Crítica hispánica*, nr. 1, vol XXVIII, Pittsburg, Duquesne University, 2006, pp. 54-65.

⁹ Sepúlveda, *op.cit.*, artículo que revisaremos en el Capítulo I.

poniendo atención a diversos procesos de descomposición que, desde la contingencia, acosan la posibilidad de su existencia en el habla, su concreta ocurrencia en tanto enunciación y lenguaje, cuestión que nos aproximó, como revisamos en el primer capítulo de este trabajo, a la reflexión sobre la problemática del *testimonio*, las recurrencias del *duelo* y su trasposición en la *melancolía*. La muerte del sujeto y el fin de la representación son categorías que a estos poetas les han permitido vislumbrar una sugerente paradoja en la construcción del sujeto. Intentamos recorrer los caminos propuestos por éstos e interrogar las formas poéticas que aluden, eluden y eliden los procesos de percepción y representación, para determinar en ellos los valores de lo que es posible considerar central, periférico e irrepresentable desde la multiplicidad de perspectivas y el cruce de los discursos que encierran los límites de esta textualidad y permiten la ocurrencia de los actos de habla.

Esta revisión del sujeto poético cuenta, en el marco de la poesía chilena contemporánea del siglo XX, con la eminencia de algunos predecesores y el sentido de posterioridad estética de otros. El abigarramiento propio de los discursos -los egos retóricos- de los fundadores, acompañado del talante profético que ha caracterizado el tono fundamental de nuestra lírica pueden ser contrastados con los virulentos, pero igualmente autocentrados, contrafundadores. Nos referimos a los tres grandes poetas de lo nacional: Pablo Neruda, Gabriela Mistral y Pablo de Rokha. También al proyecto creacionista de Vicente Huidobro, que entendemos como la puesta en práctica de un pensamiento estético que se articula mediante diversas modulaciones y metaregulaciones, en el cual es necesario destacar la constante transformación del sujeto creacionista como una ampliación, pero también como una fuga, del dominio del yo. Los grandes poetas metafísicos, entre los que destacan Rosamel del Valle¹⁰ y Humberto Díaz-Casanueva¹¹, para quienes la imagen

¹⁰ El poeta Leonardo Sanhueza (Temuco, 1974) fue el editor de la obra de Rosamel del Valle, *Obra completa*. Compilación, prólogo, bibliografía y notas de Leonardo Sanhueza. Collages de Ludwig Zeller. Santiago: J.C. Sáez Editor/ Ediciones Dolmen, 2 vols., 2000, lo que significó un verdadero rescate en la recuperación de la poesía chilena previa al golpe de estado de 1973. Este rescate, como horizonte necesario de lecturas posibles, ha animado a buena parte de los poetas del 90. También como ejemplo de recuperación de la obra de Del Valle, transversal y central en la primera promoción de Postdictadura, cabe citar nuestro artículo "La angustia de las influencias: enigma tornasol", revista electrónica *Cyber Humanitatis*, nr. 12, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, primavera de 1999, www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/12/tx4.html (20/10/2010), también en: *Revista Chilena de Literatura*, nr. 57, pp. 188-195, noviembre de 2000, y en www.triplov.com/surreal/rosa_mel.html (20/10/2010) y

creacionista y el sujeto huidobriano fueron, sin duda, ejemplares. Las inversiones genéricas del modelo poético fundacional, como Winétt de Rokha¹², que también desarticulan a la sujeto. Los proyectos revisionistas de Nicanor Parra y Gonzalo Rojas, y el contraproyecto nacional de los cuatro poetas esenciales del grupo surrealista Mandrágora: Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa, Jorge Cáceres y Teófilo Cid¹³. Algunos de ellos exploran de manera parcial, pero en determinados casos recurrente e intensamente, a veces de manera propositiva, las formas auto-disolventes del yo. A partir de estas búsquedas iniciales es que la poesía chilena contemporánea comienza un proceso de despojamiento que desemboca en la práctica de desaparición programática del sujeto que elabora la obra publicada por Juan

<http://tallerliterarioedenylujuria2007.blogspot.com/2007/11/por-javier-bello.html> (20/10/2010). Ver también Del Valle, Rosamel. *Un Orfeo del Pacífico. Antología poética*. Selección, notas e introducción de Hernán Castellano Girón. Santiago: Lom ediciones, 2000, y *La visión comunicable*. Selección y prólogo de Juan Carlos Mestre. Madrid: Editorial Huerga & Fierro, 2000.

¹¹ Ver el lúcido ensayo de Rosamel del Valle. *La violencia creadora. Poesía de Humberto Díaz-Casanueva*. Santiago: Ediciones Panorama, 1959.

¹² Una de las recuperaciones de la promoción del 90 la constituye la edición de la poesía de Winétt De Rokha, *El valle pierde su atmósfera. Edición Crítica de la obra poética*. Prólogo, recopilación y notas de Javier Bello. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2008, y su posterior edición virtual en <http://www.winett.uchile.cl>. La recopilación incorpora dos libros que no se había re-editado desde 1915 y otros tres que no lo había sido desde 1953. Incluye una recopilación de 13 textos críticos de la época y, además del prólogo, seis aproximaciones a la obra de la autora a cargo de las chilenas Soledad Falabella, Eliana Ortega y Adriana Valdés, el argentino Jorge Monteleone, el puertorriqueño Juan Gelpi, y la española Ángeles Mateo del Pino.

¹³ Otra reposición importante en el contexto de la promoción del 90 la constituye la realizada por el historiador Luis G. de Mussy en su libro *Mandrágora: La raíz de la protesta o el refugio inconcluso*. Santiago: Universidad Finis Terrae, 2001; y, más tarde, Cid, Teófilo. *Soy leyenda. Obras completas*. Compilación, estudio y edición de Luis G. de Mussy y Santiago Aránguiz P.. Santiago: Editorial Cuarto Propio, Vol. I, 2004; Cáceres, Jorge. *Cáceres. El mediodía eterno y la tira de pruebas. Obra completa*. Compilación, estudio y edición de Luis G. de Mussy. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2005; y el ensayo de Enrique Gómez-Correa, *Sociología de la locura*. Estudio y edición de César Cuadra y Luis G. de Mussy. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2005. Todos los títulos anteriores, menos el último, están representados de manera completa, corregida y aumentada en el Retablo de Literatura Chilena, módulo Grupo Mandrágora, <http://www.mandradora.uchile.cl/>, al que se suma nuestro trabajo, Gómez-Correa, Enrique. *Lo desconocido liberado. Antología poética 1940-1996*. Selección y prólogo de Javier Bello. Madrid: Editorial Huerga & Fierro, 2005, también corregido y aumentado. A principios de la década del noventa aparece un intento algo inacabado -en esto el libro de De Mussy es más exhaustivo- de la poesía completa de Jorge Cáceres, que representó un rescate importante y organizado de la obra del autor, pero pasó prácticamente desapercibido: *Poesía encontrada. Obras completas*. Edición de Guillermo García, Pedro F. Montes, Mauricio Barrientos y Mario Artigas. Santiago: Pequeño Dios Editores, 2002. Cabe mencionar también la recuperación de otro importante poeta cercano a Mandrágora: Ossorio, Gustavo. *Obra completa*. Edición, recopilación, prólogos y notas de Javier Abarca y Juan Manuel Silva. Santiago: Be-uve-dráis Editores, 2009. Además, debemos destacar la reposición de otras tres obras fundamentales para la ampliación del panorama de nuestra lírica contemporánea: Moltedo, Ennio. *Obra poética*. Compilación y prólogo de Claudio Gaete y Guillermo Rivera. Valparaíso: Ediciones del Chivato, 2005; De Rokha, Pablo. *Neruda y yo* [1955]. Edición de Kurt Folch y Miguel Naranjo. Santiago: Ediciones Tácitas, 2007; y Alcalde, Alfonso. *El panorama ante nosotros* [1969]. Edición e introducción de Cristián Geisse Navarro. Valparaíso: Ediciones Altazor, 2007.

Luis Martínez en los dos “artefactos” que la componen: el libro objeto *La nueva novela* y el objeto poético *La poesía chilena*¹⁴.

Dos de los antecedentes y referencias literarias centrales en la “promoción del 90” son Juan Luis Martínez y Enrique Lihn. Martínez es heredero, al igual que Lihn -pese a su hiperdiscursividad, que es un modo de atender contra el discurso, desfondándolo- de la veta más antidiscursiva y metapoética de la obra de Nicanor Parra. Como afirma la poeta y estudiosa Eugenia Brito, la *antipoesía* supone una crítica irónica y humorística al acervo de la retórica modernista y a las figuras fundamentales de la tradición romántica y moderna, e implicó la destrucción de la figura del “[...] escritor como vate, profeta, intérprete de los sueños y deseos del inconsciente de su pueblo y aún más, su vehiculador”¹⁵, figura que recuerda el verso de Pablo Neruda: “Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta”¹⁶. Un ser que observa, como el sujeto de la poesía de Gonzalo Rojas, “los mecanismos de producción en una sociedad desarticulada. Un hombre capaz de desmontar los andamiajes de un conjunto de máscaras y simulacros que sostienen una aparente modernidad”¹⁷, simulación que evoca el poema de Rojas: “Las personas son máscaras, y las acciones juegos de enmascarados”¹⁸. Para Brito, el antipoeta

[...] es un creador, pero no ya en el sentido de “iluminado”, sino de trabajador de la lengua, ocupante de materiales en desuso, un gran *voyeur*, que retiene en su mirada lo que mira y lo devuelve en calidad deshecho, y como tal, lo reconstruye, mediado por esta mirada nueva, como objeto sólo aparentemente distinto. Distinto porque está distanciado y configurado como un “ready-made”, intervenido por una óptica que lo resitúa, lo recicla en una

¹⁴ Martínez, Juan Luis. *La nueva novela*. Santiago: Ediciones Archivo, 1977, y *La poesía chilena*. Santiago: Ediciones Archivo, 1978. Para una descripción detallada de *La poesía chilena* en tanto objeto poético, recomendamos el artículo del poeta y académico Andrés Morales, “Para una lectura interpretativa de *La poesía chilena* de Juan Luis Martínez”, en: *Revista Chilena de Literatura*, nr. 69, Santiago, Departamento de Literatura, Universidad de Chile, noviembre de 2006, pp. 107-112. También en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952006000200006&script=sci_arttext (7/01/10).

¹⁵ “La redefinición del contrato simbólico entre escritor y lector: *La nueva novela*, de Juan Luis Martínez”, en: Brito, Eugenia. *Campos minados. (Literatura post-golpe en Chile)* [1990]. 2ª ed., Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994, pp. 23-51. La cita pertenece a la p. 23.

¹⁶ Poema XII, “Alturas de Macchu Picchu” (Canto II), en: Neruda, Pablo. *Canto general* [1950]. Edición de Enrico Mario Santí. Introducción de Hernán Loyola. 10ª ed., Madrid: Ediciones Cátedra, 2005, p. 141.

¹⁷ Brito, *op.cit.*, p. 23.

¹⁸ Verso de “La poesía es mi lengua”, en: Rojas, Gonzalo. *La miseria del hombre* [1948]. Edición crítica, notas, cronología y bibliografía de Marcelo Coddou, con la colaboración de Marcelo Pellegrini. Valparaíso: Editorial de la Universidad de Playa Ancha, 1995, p. 15.

esfera diferente. Lo grotesco aparece: una risa sardónica y amarga quita distancia y peso a la deseada profundidad que la tradición literaria chilena ostentaba entre sus líricos¹⁹.

Parra es el antecedente de Martínez. Con un humor más intelectual que popular, que se articula como una meta-ironía o una parodia seria -concepto que definimos en el primer capítulo de este trabajo-, *La nueva novela* sitúa al sujeto y al autor en el momento de su desaparición, escondido y difuminado entre los pliegues que constituyen la “casa de citas” que se viene abajo y que, duchampianamente, no esconde, sino que, por el contrario, exhibe, como establece Brito, en un trabajo de *desmonumentalización*, la procedencia de los documentos que trata como objetos artísticos, utilizando éstos -los que sí lo son o, al menos, lo eran hasta entonces- como materiales sin aura, sin el prestigio del “gran arte”, al servicio de una textura explícitamente artificial, circular y fragmentaria, la estrategia de la “movilidad de los significantes”, en la que Brito observa el lugar de refugio del oprimido contra las estrategias del dominador, la Dictadura que arrasó con las prácticas significantes.²⁰

Como afirma el poeta y crítico Federico Schopf:

El sujeto prácticamente no existe en *La nueva novela* [...]: su modo de existencia es literalmente su ausencia. Yo más bien conjeturo que no hay presencia pura de las cosas, que son también su desaparición, se hunden en su ausencia y (re)surgen de ella. Pero esta no es la derrota de Juan Luis Martínez, que tiende a exponer “la apertura del documento cerrado” en la página en blanco que se hace significativa del silencio, de la ausencia.²¹

2. La poesía de los años 90.

En el abundante y complejo panorama poético del Chile actual resulta difícil definir -a diferencia de lo que sucedía en la ordenada sucesión generacional previa a 1973- los

¹⁹ Brito, *op.cit.*, p. 23.

²⁰ *Ídem.*

²¹ Schopf, Federico, “Suplemento” a “Advertencia preliminar”, en la antología de Díaz, Erwin. *Poesía chilena de hoy. De Parra a nuestros días*. 6ª ed., Santiago: Ediciones Documentas, 1993, p. 24; 10ª ed. corregida y aumentada, Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2005, p. 24.

criterios que puedan separar claramente una promoción poética de otra o una escena de escritura del contexto inmediatamente anterior, dado el evidente perecimiento de los conceptos y ordenamientos críticos al respecto, y la aceleración y multiplicación de la creación poética en el mismo periodo a lo largo del territorio nacional y en el extranjero. Así lo establecimos, a través de un breve recuento de la exigua crítica que se dedicaba, entre 1990 -año del comienzo de la Transición a la Democracia- y 1995, a dar cuenta de una emergente producción poética, correspondiente a esos mismos años²². Sin embargo, el

²² Bello, “Poetas chilenos de los 90...” y “Los naufragos...”, *op.cit.*, 1996 y 1999. Una visión panorámica de este periodo la proporcionan los siguientes textos: Montealegre, Jorge, “Generación N.N.: después de todo y nada” en el suplemento *Literatura y libros*, diario *La Época*, Santiago, 18 de febrero de 1990, pp. 3-4; Lizama, Jaime, “La poesía joven de los 80 y el movimiento emergente”, *idem.*, el 10 de febrero de 1991, pp. 6-7; Cárcamo, Luis Ernesto, “El tamaño de la poesía”, *idem.*, Santiago, domingo 21 de febrero, 1993, p. 3, reseña sobre la antología *Poesía menor*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1992, publicación de los resultados del “Concurso Arthur Rimbaud”, que va precedida de un acertado “Prefacio” del poeta Roberto Merino, y que incluye, por primera vez en Santiago, a autores de la promoción aquí estudiada: Nicolás Díaz y Jorge Mittelman; Galindo, Óscar, “La poesía del sur: nuevas voces y nuevos problemas”, en: Colipán, Bernardo y Velásquez, Jorge (eds.), *Zonas de emergencia*, Valdivia: Editorial Paginadura, 1994, pp.149-54, realiza breves menciones caracterizadoras, por primera vez, de los primeros poemas de Antonia Torres y Andrés Anwandter, en el marco más amplio de la poesía del Sur de las últimas décadas; Colipán, Bernardo, “La poesía joven del sur de Chile: notas para una arqueología precoz”, en: *idem.*, pp. 133-48; González, Yanko, “Ritos de paso. Joven poesía emergente: sur de Chile y otros horizontes”, en: *idem.*, pp. 155-83; Calderón, Teresa, “Prólogo”, en: Baier, Carlos y Basso, Cristián. *22 voces de la novísima poesía chilena*. Santiago: Editorial Tiempo Nuevo, 1994, pp. 9-13. Se trata de la primera antología que incluye, casi exclusivamente, poetas que comienzan a publicar en el periodo de la Transición, e incluye poemas de Emilio Antilef (Quechereva, 1972), Carlos Baier (Rancagua, 1971), Cristián Basso, Javier Bello, Nicolás Díaz, Mercedes Gamboa (Santiago, 1967), Alejandro González (Santiago, 1973), Antonio Letelier (Santiago, 1976), Leonel Lienlaf (Alepe, 1969), José Joaquín Matte (Santiago, 1972), Jorge Mittelman, Mónica Montero (Santiago, 1966), Nicolás Olave (Santiago, 1971), Mario Ortega (Rancagua, 1975), Alejandra Rebolledo (Valparaíso, 1964), Marcelo Riosco (Concepción, 1967), Luis Rodríguez, Rafael Rubio (Los Ángeles, 1975), Ana María Sepúlveda (Santiago, 1969), Víctor Vera (Puerto Montt, 1967), Francisco Véjar, Marilú Urriola y Sergio Parra. Los dos últimos autores forman plenamente parte de la promoción anterior. Otra de las antologías que dieron cuenta tempranamente de la producción de los poetas que comenzaban a visibilizarse por esos años, fue Harris, Tomás; Pérez, Floridor; y Salazar, Mario Andrés. *Poesía chilena para el siglo XXI. Veinticinco poetas, 25 años*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), 1996, la que reúne poemas de Andrés Anwandter, Carlos Baier, Gustavo Barrera (Santiago, 1975), Cristián Basso, Javier Bello, Cristián Berger (Santiago, 1978), Jean Pierre Bonnefont, Jaqueline Canihuán (Puerto Saavedra, 1974), Germán Carrasco, Carolina Celis (Santiago, 1977), Javier del Cerro (Coquimbo), Alejandra del Río, Lila Díaz (Santiago, 1975), Damsi Figueroa, Ismael Gavilán (Valparaíso, 1973), Cristián Gómez (Santiago, 1971), Yanko González, Juan Paulo Hurimilla (Calbuco, 1973), Mario Ortega (Sewell, 1975), Marcelo Pellegrini (Valparaíso, 1971), David Preiss, Rodrigo Rojas, Rafael Rubio, Antonia Torres y Jorge Velásquez. La primera antología que apareció en el extranjero reuniendo poemas de estos autores fue Carrasco, Germán y Gómez, Cristián. *Al tiro. Panorama de la nueva poesía chilena 1990-2001*. Prólogo de los antologadores. Buenos Aires: Ediciones Vox, 2001, en: caja-revista *Vox* N°9, que presenta a Andrés Anwandter, Gustavo Barrera, Javier Bello, David Bustos, Julio Carrasco (Santiago, 1969), Alejandra del Río, Nicolás Díaz, Damsi Figueroa, Héctor Figueroa (Santiago, 1969), Kurt Folch (Valparaíso, 1970), Christian Formoso, Cristián Gómez, Yanko González, Verónica Jiménez, Jaime Huenún, Miguel Naranjo (Santiago, 1970), Priscila Osses, Yuri Pérez, Matías Rivas (Santiago, 1971), Armando Roa (Santiago, 1966), Leonardo Sanhueza, Antonio Silva (San Bernardo, 1970), Antonia Torres, Francisco Véjar, Jorge Velásquez y Alejandro Zambra. Bello, Javier y Valdebenito, César. *Poetas chilenos jóvenes. Antología*. Prólogo de María Nieves Alonso y nota

crítica de Juan Herrera. Concepción: Ediciones Lar, 1998, reúne a más de ochenta poetas: Nicolás Miquea (Talcahuano, 1981), Antonio Molina (Osorno, 1979), Nelly Pérez (1978), Lenka Klocker (Osorno, 1978), Tristán Sade (Coyhaique, 1977), Cristián Geisse (Vicuña, 1977), Alan Muñoz (Talcahuano, 1977), Jean Pierre Bonfont, Leticia Oyarce (Santiago, 1976), Rodrigo Muñoz (Curanilahue, 1976), Damsi Figueroa, Miguel Moreno (Til-Til, 1975), Gustavo Barrera, Arturo Lafourcade (Rancagua, 1975), Alejandro Zambra, Rafael Rubio, Antonia Torres, Cristóbal Joannon (Santiago, 1974), Joel González (Valparaíso, 1974), Santiago Barcaza (Santiago, 1974), Carlos Henrickson (Santiago, 1974), Andrés Anwandter, Ismael Gavilán, Eduardo Asfura (Chillán, 1973), David Preiss, Gilian Molina (Río Negro, 1973), Edson Faúndez (Penco, 1972), Alejandra del Río, Héctor Videla (Concepción, 1972), Paulo Henríquez (Valdivia, 1972), Javier Bello, Ariel Gajardo (Linares, 1972), Pilar Cabello (Concepción, 1972), Jorge Velásquez, Robinson Valdés (La Ligua, 1972), Hugo Quintana (Chillán, 1971), Julio Miralles (El Salvador, 1971), Rodrigo Rojas, Jorge Mittelmann, Yanko González, Pablo San Martín (Santiago, 1971), Juan Herrera, Germán Carrasco, Gonzalo Enríquez (Chiguayante, 1971), Herman Johnson (Concepción, 1971), Héctor Ponce (Chillán, 1970), Nicolás Díaz, Leonel Lienlaf, Fernando Reyes (La Unión, 1970), Luis Rojas (Chillán, 1970), Alexis Molinet (Victoria, 1969), Ricardo Tapia (Ovalle, 1969), Claudio Iasís, Víctor González (Valdivia, 1969), Julio Carrasco, Ivonne Valenzuela (Talca, 1969), Juan Huesbe (Viña del Mar, 1969), Ana María Sepúlveda, Hugo Cortés (Chañaral de las Ánimas, 1968), Roberto Chacana (Concepción, 1968), Marcelo Rioseco (Concepción, 1968), Jesús Sepúlveda (Santiago, 1967), Adán Méndez (Concepción, 1967), Marilú Urriola, Bernardo Colipán, Víctor Vera, Jaime Luis Huenún, Francisco Véjar, Helder Binimelis (Tomé, 1967), Marcela Muñoz (Puerto Natales, 1966), Mario González (Valparaíso, 1966), Javier Villegas (Arica, 1966), Marcelo Paredes (Puerto Montt, 1966), César Valdebenito (Concepción, 1965), Aldo Villarroel (Temuco, 1965), Cecilia Rubio (Curicó, 1965), Jorge Salazar (Temuco, 1965), Víctor Hugo Díaz (Santiago, 1965), Erwin Nettig (Osorno, 1965), Jorge Carrasco (Carahue, 1964), Verónica Jiménez, Mario García (Chaitén, 1964), Gregorio Moreno (Coquimbo, 1964) y Sergio Parra. La antología de Francisco Véjar. *Antología de la poesía joven chilena*. Prólogo del antologador. Santiago: Editorial Universitaria, 1999, reúne poéticas y poemas de Andrés Anwandter, Matías Ayala, Santiago Barcaza, Javier Bello, Germán Carrasco, Julio Carrasco, Alejandra del Río, Kurt Folch, Yanko González, Cristián Gómez, Juan Herrera, Andrónico Higuera (Valdivia, 1966), Jaime Luis Huenún, Verónica Jiménez, Cristóbal Joannon, Adán Méndez, Daniel Osorio (Santiago, 1969), David Preiss, Matías Rivas, Armando Roa, Rafael Rubio, Leonardo Sanhueza, Jesús Sepúlveda (Santiago, 1967), Claudia Serrano (Santiago, 1975), Samuel Soto (Santiago, 1964), Antonia Torres, Francisco Véjar y Alejandro Zambra. La antología de Raúl Zurita. *Cantares. Nuevas voces de la poesía chilena*. Prólogo del antologador. Santiago: Lom ediciones, 2004, reúne una selección de poetas de todo el periodo de Postdictadura, tanto los del 90 como los novísimos: Germán Carrasco, Antonio Silva, Kurt Folch, Christian Formoso, Matías Rivas, Cristián Gómez, Rodrigo Rojas, Carlos Baier, Javier Bello, David Bustos, Alejandra del Río, Juan Paulo Wirimilla (Hurimilla en: Harris, Pérez y Salazar, *op.cit.*), Cristián Cruz (Putendo, 1973), Leonardo Sanhueza, Gabriel Silva (Santiago, 1974), Andrés Anwandter, Julio Espinoza Guerra (Santiago, 1974), Elizabeth Oria (Santiago, 1974), Gustavo Barrera, Edmundo Condon (Santiago, 1975), Lila Díaz, Rafael Rubio, Alejandro Zambra, Damsi Figueroa, Alejandra González (Santiago, 1976), Benjamín Aguayo (Santiago, 1977), Marcelo Guajardo (Santiago, 1977), Rosario Concha (Santiago, 1978), Claudio Gaete (Valdivia, 1978), Paula Ilabaca, Carmen García, Héctor Hernández Montecinos, Felipe Ruiz (Coronel, 1979), Carola Vesely (Santiago, 1980), Gladys González (Santiago, 1981), Walter Hilliger (Santiago, 1981), Pablo Paredes (Santiago, 1982), Diego Ramírez (Santiago, 1982), Macarena Valenzuela (Santiago, 1983), Alexia Caratazos (Santiago, 1985), Luisa Rivera (Santiago, 1987) y Eduardo Fuentes (Copiapó, 1987). La antología de Cerón, Rocío; Hebert, Julián; y Plascencia Ñol, León. *El decir y el vértigo. Panorama de la poesía hispanoamericana reciente. (1965-1979)*. Prólogo de los antologadores y postfacios de Hernán Bravo Varela y Eduardo Milán. México: filodecaballos editores/Conaculta-Fonca, 2005, reúne a los chilenos Jaime Luis Huenún, Kurt Folch, Germán Carrasco, Javier Bello, Leonardo Sanhueza, Gustavo Barrera y Pedro Montealegre (Santiago, 1975). Nos interesa destacar la antología de Lange Valdés, *op.cit.*, que reúne a Andrés Anwandter, Javier Bello, Julio Carrasco, Felipe Cussen (Santiago, 1974), Alejandra del Río, Kurt Folch, Yanko González, Jaime Luis Huenún, Verónica Jiménez, Cristóbal Joannon, Adán Méndez, Pedro Montealegre, Enoc Muñoz (Curepto, 1970), Miguel Naranjo, Matías Rivas, Juan Cristóbal Romero (Santiago, 1974), Leonardo Sanhueza, Antonia Torres y Alejandro Zambra. La autora insiste en el prólogo en la importancia de la influencia de Enrique Lihn, transversal a los autores de la promoción, y en el carácter político de las obras de estos “niños de la dictadura”. Por último, nos parece importante destacar la antología de Guerrero, Gustavo. *Cuerpo plural. Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*. Prólogo del autor. Valencia: Editorial Pre-textos,

desconcierto mayor parecía provenir, como se fue manifestando con posterioridad, de lo inesperadas que resultaban estas obras en relación a las expectativas críticas, centradas, sin duda, en la continuidad de los registros de la literatura de los años de la Dictadura, registros que no parecían encontrar cabida, de manera precisa, en las nuevas obras. Significó una ardua tarea, sobre todo por lo temprano del acercamiento, descubrir las nuevas proposiciones de estas obras y asociarlas a una nueva funcionalidad cultural, un nuevo panorama, en el que demoraron en asentarse, como veremos, casi diez años, en lo que respecta a su relación con el espacio de los discursos públicos y las posibilidades de edición y difusión que podían ocupar distintivamente dentro de un deficiente medio literario. Es decir, poner atención y cuestionar los alcances de la *eficacia* de estas nuevas obras, en lo que respecta a su medio inmediato y a las tradiciones y modelos -se trata de una correspondencia múltiple y ecléctica, híbrida en muchos casos- a los que éstas pretenden – conciente e inconcientemente, mimética o no miméticamente- afiliarse. Lo define mejor Federico Schopf en su reflexión sobre la antipoesía de Nicanor Parra:

¿Cuáles son las condiciones a partir de las que un texto opera como poesía? ¿No es éste un nombre abominable para cualquier actividad presente, un término que tiene la virtud de informarnos sobre una serie importante de hechos del pasado, en resumen, un pasaje de turismo para visitar un museo? No proponemos, claro está, la reconstrucción de un mundo histórico en que esta actividad del espíritu ocupaba un lugar de mayor o menor privilegio, aparente o real, de mayor o menor trascendencia, según retrocedamos en el tiempo u obren las deformaciones de nuestro recuerdo y de la historia. En todo caso, y dicho muy en general, es su relación con ciertas tradiciones en nuestra situación, quiero decir, su capacidad de ser un *código* aplicable al presente, su capacidad de encarnar mensajes, o el (sin)sentido de sus mensajes, en la materia del mundo actual, la que permitiría el desarrollo presente de la poesía, la continuación de su dudosa eficacia. Como todo el mundo sabe, esto es, se olvida, una de las últimas manifestaciones del género poético en nuestro medio, según muchos augures la postrera, es la antipoesía.²³

2010, que reúne a 58 autores nacidos entre 1959 y 1979, entre los que figuran los chilenos Sergio Parra, Nadia Prado (Santiago, 1966), Damaris Calderón (cubana residente en Chile, La Habana, 1967), Jaime Luis Huenún, Malú Urriola, Pedro Araya (Pedro Antonio Araya en Bello, *op.cit.*, 1996 y 1999), Germán Carrasco, Yanko González y Héctor Hernández Montecinos.

²³ Schopf, Federico. *Del vanguardismo a la antipoesía. Ensayos sobre la poesía en Chile* [1986]. Prólogo de Miguel Vicuña Navarro y epílogo de David Wallace. 2ª ed. aumentada y corregida, Santiago: Lom ediciones, 2000, p. 115.

Estas líneas dan cuenta también de un nivel de expectativa mayor -esta vez en un sentido negativo- y uno de los *leitmotiv* de la crítica literaria chilena durante el siglo XX, que responde al carácter fundacional y rupturista de nuestra lírica contemporánea, y que ha reiterado su aparición después del corte transversal que representó el golpe de estado de 1973 en la cultura, y que tiene que ver con los anuncios y augurios del fin de la poesía chilena y la consecuente imposibilidad de la aparición de un relevo de autores y obras. Aunque no estamos de acuerdo en el trasfondo de lo expuesto por el poeta Raúl Zurita, en el sentido de que la aparición de las obras poéticas de Postdictadura no cuenta con antecedentes -los que, en la medida de lo posible, intentamos evidenciar en estas páginas-, creemos que algo del desconcierto con el que fueron recibidas -o la invisibilidad a la que fueron sometidas- las obras de autores que comienzan a publicar a partir de 1990, parece reflejarse en el prólogo de la antología *Cantares. Nuevas voces de la poesía chilena*²⁴:

Es lo que en general sucedió con la poesía latinoamericana después de Nicanor Parra. Nada hace presagiar el nacimiento de una obra nueva hasta que se está frente a ella y la constatación en Chile de ese hecho se ha vuelto hoy impresionante. Hablaré entonces de la irrupción en los últimos años de una poesía cuyos autores no estaban contemplados. Mejor dicho, que surgen cuando, de un modo mucho más visible que medio siglo atrás, todo en la sociedad, en el mundo en que vivimos, en la cultura, nos está mostrando que la poesía es hoy un acto imposible. La constatación es tajante: en el último tiempo ha irrumpido en Chile un impresionante número de poetas cuya fuerza y originalidad nos remiten, y prácticamente sin mediaciones, a la fuerza y originalidad de los poetas inaugurales. Al menos por un tiempo todo gran creador anula el porvenir y en cierto sentido asesina a quienes debían continuarlos. En la poesía chilena ocurrió exactamente eso. Se trata entonces de un corte fulminante y nítido: ese tiempo ha llegado a su fin y los pocos y extraordinarios poemas que surgieron en el intertanto (como el Chile que emerge de la descollante poesía de José Ángel Cuevas o *La Tirana* de Diego Maquieira) pueden ser ahora revisitados también como anuncios²⁵.

²⁴ “Cantares, prólogo” en: Zurita, *op.cit.*, 2004, pp. 7-14. No hay que olvidar que el autor, en el artículo titulado “Literatura, lenguaje y sociedad. 1972-1983”, Santiago: CENECA, 1983, establece que las obras de la neovanguardia, tendencia en la que el propio poeta se inscribe, marcan un corte radical con la tradición de la poesía chilena contemporánea y sus tendencias mayoritarias, inaugurando así una “poesía nueva”. Además del propio Zurita, los autores que reúne dentro de este movimiento son Diego Maquieira, Juan Cameron, Juan Luis Martínez, Carlos Cociña, Eugenia Brito, Gonzalo Muñoz y Nicolás Miquea, entre otros.

²⁵ Zurita, *op.cit.*, 2004, p. 9

Por otro lado, se ha tendido a generalizar el fenómeno que representan las obras a las que nos referimos en este trabajo y se aplica el calificativo de “poesía joven” a tres promociones diversas que surgen a lo largo de dos décadas, 1985-2005: los poetas que han sido agrupados bajo los epítetos de “los bárbaros”, “los naufragos” y “los novísimos”, respectivamente²⁶. Estas promociones parecen estar más ligadas a la emergencia durante los decenios en los que empiezan a aparecer sus obras y a las condiciones de la escena cultural que a las generalizaciones caracterizadoras de los ordenamientos estancos referidos a periodos de 15 años, según la costumbre crítica impuesta en Chile sobre este asunto, a partir de los trabajos de Cedomil Goic²⁷.

Se trata de tres promociones que parecen poner en cuestión y trasgredir, por su sola presencia histórica, de manera definitiva, los modelos generacionales, es decir, la aparición y desarrollo ordenado, cada 15 años, de un grupo de autores y obras históricamente ligados. Los conceptos y métodos críticos varían según las condiciones de las que emergen. Aquellos que dan cuenta de las obras poéticas chilenas aparecidas desde la década del 20 hasta 1973 se corresponden directa o contradictoriamente con ellas. El modelo generacional de Goic no puede ser aplicado -incluso en términos contables- a las obras posteriores a 1973, pues pertenece indisolublemente a ese medio concreto y a ese mundo imaginario, que se acaba con el golpe de estado. Por ejemplo, la promoción del 60 como la del 70 no son dos generaciones por el peso de la cronología sino por el peso histórico de una nueva

²⁶ “Generación perdida” es el nombre que Espinosa, *op.cit.*, utiliza para designar a un grupo de escritores que empieza a publicar a partir de la segunda mitad de los años 80, cuando las obras de los autores un tanto mayores, aquellos que empezaron a visibilizarse después del golpe de estado de 1973, estaban más consolidadas, y antes de la aparición de los poetas que en este trabajo reconocemos en propiedad como obras de la Postdictadura. Espinosa se refiere, en una lista que podría extenderse, sobre todo fuera del panorama santiaguino, a Víctor Hugo Díaz (Santiago, 1965), Guillermo Valenzuela (1961), Malú Urriola (Santiago, 1967), Sergio Parra (San Rosendo, 1964), Yuri Pérez (San Bernardo, 1966), Jesús Sepúlveda (1967), Francisco Véjar, algunos de los cuales también han sido reconocidos más ampliamente bajo el apelativo de “los bárbaros”. El término “los naufragos” designó abiertamente en Bello, *op.cit.*, 1999, y de manera no directa en Bello, *op.cit.*, 1996, a los autores que empiezan a publicar sus obras a partir de 1990 y que son el centro de atención de este trabajo. Buena parte de la crítica ha adoptado esta denominación. El término “novísimos” fue acuñado por el que es, sin duda, el poeta más representativo de la promoción que – polémicamente con respecto a los poetas del 90- se hace visible a partir del año 2000, Héctor Hernández Montecinos, en “Panorama subjetivísimo de la novísima poesía chilénísima”, <http://www.letras.s5.com/hhm140704.htm> (21/12/2010).

²⁷ Goic, Cedomil. *La novela chilena: los mitos degradados*. Santiago: Editorial Universitaria, 1968; *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Colección Cruz del Sur, 1972; *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Editorial Crítica, 3 vols., 1988.

situación, una escena cultural radicalmente distinta en la historia del país, el quiebre radical y definitivo que supuso para estos autores el golpe de estado del 11 de septiembre de 1973.

Estas observaciones pueden resultar maniqueas, tanto si se refrenda como si no el uso de los modelos generacionales en los estudios literarios, de manera general o particular. Sin embargo, al menos en lo que respecta a este trabajo, hemos preferido señalar la pertenencia de las obras a determinados periodos y observarlos en tanto escenas literarias, delimitadas por los condicionamientos culturales y discursivos, en las que tanto las obras como los autores conviven e interactúan. De esta manera, por ejemplo, podemos definir la doble pertenencia del poeta Gonzalo Millán -uno de los autores centrales entre las referencias literarias de los poetas del 90-, en cuya obra parecen convivir al menos dos autores: uno, perteneciente a la escena de la emergencia de la poesía de la década del 60, contexto en el que fue ampliamente reconocido, tanto a partir de su participación en el grupo Arúspice de la Universidad de Concepción como por la publicación de *Relación personal*²⁸, uno de los libros clave del periodo, y el que parece ser otro, sin duda muy distinto, que en sucesivas ediciones entregó *La ciudad*, libro emblemático de la poesía del exilio, constituyéndose hasta ahora como un referente obligado de la poesía de Dictadura²⁹.

Asimismo, según el sistema generacional de Goic, los autores nacidos entre 1964 y 1979 -entre los que se encuentran los poetas que atañen a este trabajo, aquellos que empiezan a publicar a partir de 1990- conforman una misma generación, y los que nacieron entre 1980 y 1995, otra. Sin embargo, resulta evidente, por ejemplo, la diversa pertenencia de poetas como Verónica Jiménez, nacida en 1964, cuyo libros aparecen recién a partir de 1990³⁰, y Malú Urriola, nacida en 1967, cuyos primer libro resulta emblemático para la década anterior³¹, o Sergio Parra³², quien, nacido en 1963, un año antes que comience el periodo aludido, es uno de los poetas más representativos de la promoción de “los

²⁸ Millán, Gonzalo. *Relación personal*. Santiago: Ediciones Arancibia Hermanos, 1968.

²⁹ Millán, Gonzalo. *La ciudad* [1979]. Prólogo de Gonzalo Rojas y epílogo de Verónica Jiménez. Santiago: Editorial Norma, 2007.

³⁰ Jiménez, *Islas flotantes y Palabras hexagonales*, *op.cit.*, 1998 y 2002.

³¹ Urriola, Malú. *Piedras rodantes*. Santiago: Cuarto Propio, 1988.

³² Parra, Sergio. *La manoseada*. Santiago: Ganímedes, 1987.

bárbaros”. Estos datos no solamente designan excepciones al modelo: la pauta podría extenderse exhaustivamente para buena parte de los autores de estas tres promociones.

3. La poesía chilena contemporánea: ¿una tradición quebrada?

Desde *Las fronteras del realismo*³³, libro de Fernando Alegría publicado en 1962, tanto los esfuerzos críticos de Soledad Bianchi como los de Jaime Giordano, Jorge Guzmán, Ricardo Yamal, Adriana Valdés, Jaime Concha, Carmen Foxley, Eliana Ortega, Federico Schopf, Grínor Rojo, Gilberto Triviños, Cedomil Goic, Pedro Lastra y Patricio Marchant, entre otros tantos ensayistas y filólogos, forman parte de una tradición de lectura de la gran poesía chilena contemporánea que tiende a observar las obras en su conjunto y en relación a su contexto. Alegría afirma la necesidad de entender como tal lo que él considera, ya en ese entonces, una continuidad, una tradición -una “tradición moderna” agregamos nosotros, mantenida a partir de sucesivas rupturas- que se perfila mediante antecedentes, fundadores, cúspides estéticas y sucesivos relevos desde Pedro Prado, Vicente Huidobro, Gabriela Mistral y Pablo Neruda hasta Gonzalo Rojas, Nicanor Parra y Miguel Arteche. Este correlato crítico, muchas veces ejercido sin más remedio por los propios poetas³⁴ -en esto la figura de Enrique Lihn resultó descollante³⁵- perfila la idea de

³³ Alegría, Fernando. *Las fronteras del realismo. Literatura chilena del siglo XX*. Santiago: Editorial Zig-Zag, 1962.

³⁴ Para entender este fenómeno es necesario agregar a la escasez -y a veces a la ausencia- de crítica literaria, la distancia entre los intereses y alcances de los poetas y los críticos más o menos oficiales durante la primera mitad del siglo XX, como sucedía con Alone (pseudónimo de Hernán Díaz Arrieta) o con Raúl Silva Castro, distancia que podemos rastrear ya en el “Prólogo” a *Prosas profanas* de Rubén Darío, *Obras poéticas completas*. Introducción y ensayo de una bibliografía por Federico Carlos Sainz de Robles. 6ª ed., Madrid: Editorial Aguilar, 1949, pp. 599-602, y podemos seguir desde los primeros *Manifiestos* de Vicente Huidobro, en: *Obra poética*. Edición crítica. Cedomil Goic, coordinador; 1ª edición, Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; Sao Paulo; Lima; Guatemala; San José; Caracas: ALLCA XX, 2003, pp. 1289-382, -los que exhiben la necesidad de una crítica y una estética elaboradas por los mismos creadores-, y, con menos radicalidad y virulencia, pero no con menos profundidad, podemos encontrar también en Pedro Prado, en los *Ensayos sobre la arquitectura y la poesía* [1916], Santiago: Editorial Nascimento, 1981. Crítico en solitario fue Ignacio Valente (pseudónimo del sacerdote del Opus Dei José Miguel Ibáñez Langlois) durante buena parte de la Dictadura militar, cuya presencia a través del diario *El mercurio* provocó más de algún malentendido y desacuerdo.

³⁵ Con 694 páginas cuenta la selección de la crítica escrita por Enrique Lihn. *El circo en llamas*. Edición y prólogo de Germán Marín. Santiago: Lom ediciones, 1997, las que sitúan al autor en la avanzada de la reflexión sobre la poesía chilena y latinoamericana. 563 páginas son las dedicadas por Enrique Lihn a las artes visuales, en Lihn, Enrique. *Textos sobre arte*. Recopilación, edición y notas de Adriana Valdés y Ana María Risco. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.

una tradición de la poesía chilena que es posible, como propone Alegría, gracias a la lectura interrelacionada de las obras de los fundadores y los poetas posteriores, y su observación dentro del contexto de la poesía latinoamericana y occidental, lejos de las separaciones y disgregaciones que la propia convivencia cultural había establecido en el seno de nuestra lírica³⁶. Por primera vez, después de décadas de intensidad productiva, la poesía chilena se presenta como un conjunto de voces que puede juzgar su validez, su particularidad y universalidad, en el contexto de la lengua española, por medio de una propuesta de lectura anclada en la subjetividad y la problemática de la percepción y representación de la realidad “propia” y “ajena”.

El sistema generacional de Cedomil Goic jugó un papel fundamental en extender la validez de las generaciones nacionales a nivel latinoamericano y, de esta manera, después de variadas mediatizaciones críticas, se logró generar una contextualización de nuestros autores a nivel continental. Un paso más en el proceso de *historizar* las obras. El sistema generacional de Goic da cuenta de un relevo pausado y confiable de las promociones que se inaugura con los fundadores de la poesía chilena y latinoamericana, y continúa, cada vez menos conflictivamente en el caso de Chile, en las generaciones posteriores, hasta la del 60.

Como demuestra Soledad Bianchi³⁷, la generación de, entre otros, Óscar Hahn, Gonzalo Millán, Floridor Pérez, Omar Lara, Manuel Silva Acevedo, Federico Schopf, Jaime Quezada, Cecilia Vicuña, instalada en uno de los momentos más revulsivos de la historia social de Occidente, de amplios y profundos cambios, tomó en Chile un viso institucional y reformista. Se constituye como la generación más adaptada a la tradición inaugurada por los fundadores, conformada por grupos formal o semiformalmente constituidos, en su mayoría de provincias, institucionales, dependientes de las universidades, ideológicamente de izquierda, reformistas en lo político, continuistas en lo

³⁶ Rigurosa e infatigablemente sigue la periodista Faride Zerán las desavenencias de las cortes de los más visibles y públicos de los poetas chilenos fundadores en *La guerrilla literaria. Pablo de Rokha/ Vicente Huidobro/ Pablo Neruda*. 3ª ed., Santiago: Fondo de Cultura Económica Chile, 2005.

³⁷ Bianchi, Soledad. *Poesía chilena (Miradas. Enfoques. Apuntes)*. Santiago: Documentas/CESOC, 1990; *La memoria: modelo para armar. (Grupos literarios de la década del sesenta en Chile. Entrevistas)*. Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1995.

estético, respetuosos de la tradición de la que sentían y/o querían formar parte, calmadamente impacientes de ser aceptados en ella. Fueron excepcionales los grupos santiaguinos La Tribu No y la Escuela de Santiago, que no presentan estas características, especialmente las que dicen relación con su formalización e institucionalización, y no fueron reconocidos por la red cultural universitaria que los otros grupos conformaban, manteniéndose al margen tanto de sus publicaciones como de los encuentros que organizaron³⁸.

De esta manera, la mayor parte de los poetas de los años 60 accedieron sin conflictos al mundo concreto y simbólico construido tanto por los poetas fundadores como por las generaciones revisionistas del 38 y 50: sus espacios públicos, revistas, editoriales y premios no existían antes de la década del 30 (el Premio Nacional de Literatura, por ejemplo). Gran parte de estos poetas se conocieron y comunicaron en el marco universitario por medio de las revistas que editaron y los diversos encuentros que organizaron los grupos a los que pertenecían. El primero de ellos, uno de los más significativos, el constituido en 1965 en la ciudad de Valdivia por el grupo Trilce, tuvo como asistentes a representantes de casi todas las formaciones nacionales y como centro de atención la presencia de poetas mayores -con un poco más de años que los organizadores, la plana mayor de la generación del 50: Enrique Lihn, Armando Uribe, Armando Rubio, Miguel Arteche, Jorge Teillier, David Rosenmann Taub, Efraín Barquero, y dos poetas de la generación del 38: Gonzalo Rojas, maestro del grupo penquista Arúspice, y Braulio Arenas, uno de los cuatro de los “tres mosqueteros”³⁹ del entonces ya inexistente grupo surrealista Mandrágora. No fueron, como suele suceder hoy en día, los poetas entonces emergentes -Omar Lara, Manuel Silva Acevedo, Gonzalo Millán, Federico Schopf, Waldo Rojas, Jaime Quezada, Floridor Pérez, Hernán Lavín Cerda, Walter Höffler, entre otros- los que dieron a conocer sus obras, sino

³⁸ Así los caracteriza Bianchi, *op.cit.*, 1990, especialmente en “Pasaron desde aquel ayer ya tantos años, o acerca de Cecilia Vicuña y la “Tribu No””, pp. 226-38, y en “Agrupaciones literarias de la década del Sesenta”, en: *Revista Chilena de Literatura*, nr. 33, Santiago, Departamento de Literatura, Universidad de Chile, abril, 1989, pp. 103-20. Formaron parte de la Tribu No, entre otros, los poetas y artistas plásticos Cecilia Vicuña y Claudio Bertoni, y de la Escuela de Santiago, los poetas y críticos Naín Nómez y Jorge Etcheverry. Véase también *La memoria: modelo para armar...*, *op.cit.*

³⁹ Apodo que les otorgó la poeta Winett de Rokha a Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa, Teófilo Cid y Jorge Cáceres.

que fueron éstos los que estudiaron y presentaron, mediante cuidadas ponencias, a los poetas mayores⁴⁰.

Sobre esta relación establecida y continuada en otros encuentros y publicaciones posteriores, tanto el relevo generacional como la idea de la existencia de una tradición poética chilena contemporánea se hace plausible y de común conocimiento. Es a partir de la generación de poetas del 60 que la *antipoesía* de Nicanor Parra, un fenomenal y personal tropo revisionista de las diversas fundaciones de la poesía chilena del siglo XX -más allá de la influencia que pudo haber ejercido sobre algunos poetas en particular, como Enrique Lihn, Óscar Hahn, Gonzalo Millán y Federico Schopf, por ejemplo- es sancionada no sólo como la más relevante y actual de las obras poéticas desde la de Pablo Neruda⁴¹, sino que empieza a funcionar como un verdadero modelo de estrategia discursiva colectiva. Lo mismo sucede, en menor escala, con la poesía de Jorge Teillier, que se despliega desde entonces como una tendencia lírica y un estilo reconocible: “lo lárlico”, a la vez opuesto y complementario a la influencia, también múltiple, de la “poesía situada” y urbana de Enrique Lihn.⁴² Es posible afirmar, entonces, que en la poesía que se escribe en Chile en la

⁴⁰ Memoria parcial de ese primer encuentro es la antología poética y crítica preparada por Carlos Cortínez y Omar Lara. *Poesía chilena (1960-1965)*. Valdivia: Ediciones Trilce, 1966, cuya primera parte incluye, después de la “Explicación preliminar”, p.11, firmada por el Grupo Trilce, y la “Bienvenida a los poetas”, pp. 13-5, del entonces rector de la Universidad Austral de Chile, Félix Martínez Bonatti, la “Presentación de Miguel Arteche”, pp. 19-26, de Hugo Montes y luego una selección de textos del poeta, pp. 27-31, seguidas de “La poesía de Efraín Barquero”, pp. 32-43, de Jaime Concha, y el poema de Barquero titulado “Las puertas de China”, pp. 44-9. Luis Bocaz presenta “La poesía de Enrique Lihn”, pp. 50-72, la que es seguida de una selección de poemas del autor, pp. 73-87. Armando Uribe Arce escribe la “Presentación de David Rosenmann Taub”, pp. 88-96, a la que siguen textos del poeta, pp. 97-104. Alfonso Calderón diserta sus “Aproximaciones a la poesía de Alberto Rubio”, pp. 105-7, la que es acompañada de poemas del autor, pp. 108-13. Jaime Giordano escribe sobre “La poesía de Jorge Teillier”, pp. 114-26, seguido de poemas del poeta de Lautaro, pp. 127-34. Floridor Pérez publica “Armando Uribe Arce: contribución para un estudio de su poesía”, pp. 135-43, seguidos de textos de Uribe, pp. 144-50. La segunda parte del libro, pp. 151-80, mucho menos extensa que la primera, reúne poemas de los jóvenes, uno por autor: Joaquín Allende, Raúl Bruna, Santiago del Campo, Carlos Cortínez, Tito Jara, Fernando Gándara, Óscar Hahn, Ronald Kay, Omar Lara, Hernán Lavín Cerda, Floridor Pérez, Jaime Quezada, Ramón Riquelme (con dos brevísimos textos), Waldo Rojas, Federico Schopf, Manuel Silva Acevedo, Enrique Valdés y Luis Zaror. Creo que la estructura del libro ilustra patentemente, además de los intereses y predilecciones culturales de la primera época de Trilce, lo que exponemos arriba de manera más general.

⁴¹ *Canto general* de Neruda fue publicado en 1950. El libro primordial de Nicanor Parra, *Poemas y antipoemas*. Edición, introducción y notas de René de Costa. 5ª ed., Madrid: Editorial Cátedra, 2005, en 1954. La reacción ante el libro de Parra tuvo lugar mayoritariamente en los poetas de la generación de los 60, cambiando radicalmente la discursividad de la poesía latinoamericana. *Obra gruesa*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1983, que reúne la totalidad de los libros y los poemas sueltos de Parra hasta 1969, año en que es publicado, reafirma la gran influencia del autor.

⁴² Nómez, Naím, “La poesía chilena moderna: de sus orígenes, continuidades y rupturas”, en: *Un mar en una*

década del 60 hasta 1973, los hallazgos de cincuenta años de tradición poética son evaluados, asimilados, especializados -otros desechados: sobre todo el antecedente creacionista- y, de alguna manera, neutralizados en tanto voces personales e intentos de ruptura⁴³.

No menos significativa resulta, en este marco, la historia de desarraigo y exilio que podemos leer en los más intensos poemas de Pablo Neruda, Nicanor Parra, Gonzalo Rojas, Jorge Teillier y Rolando Cárdenas -de la misma forma podríamos considerar también el exilio mistraliano a partir de la separación de la sujeto del Valle de Elqui, lugar de su identificación con lo sagrado-, la narración del poeta que sube al tren -en Rojas el barco que lo lleva de Lebu a Valparaíso- para dejar el lugar de origen -y el Origen- en esa invención poética que aún llamamos Sur⁴⁴, y trasplantarse malamente a la urbe, a la capital -paralelo

gota de agua. Nuevas visiones sobre la poesía chilena. Edición de Manuel Jofré. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 2010, p. 434, afirma: “La ligazón entre los grupos poéticos del sur y los poetas mayores va a dar origen a una identidad de la poesía emergente en los sesenta con la matriz lárca de Teillier, la antipoesía de Parra y la intercalación narrativa y coloquial de Lihn. Recogen el uso epigramático, la intertextualidad, los elementos conversacionales, los giros idiomáticos de registro semiurbano, la desacralización y la ironía. Ya en muchos de ellos se produce una negación, tanto de la búsqueda del conocimiento de las vanguardias como del lenguaje que lo hacía posible.”

⁴³ El referente de la poesía metafísica no es descartado del todo por la generación del 60, aunque sus hallazgos son virtualmente minimalizados y reubicados en el orden discursivo de las tendencias dominantes. El último libro publicado por Rosamel del Valle. *Adiós enigma tornasol*. Santiago: Ediciones Orfeo, 1967, que ya acercaba la poética del autor a cierto coloquialismo, es de reconocida influencia en autores por entonces adscritos a la tendencia lárca, como el mismo Jorge Teillier, Omar Lara y Jaime Quezada. En este sentido, habría que poner atención también a los poemas publicados, en esos años, por Waldo Rojas.

⁴⁴ Desde *La Araucana*. Edición, introducción y notas de Marcos A. Morínigo e Isaías Lerner. Madrid: Editorial Castalia, 2 vols., 1983, la epopeya de Alonso de Ercilla, la figura del Sur ha sido no sólo una referencia espacial, el intento de manifestar la presencia de un determinado entorno poético, sino la fundación de un espacio mítico que ha permanecido en el inconciente de nuestra literatura y que ha terminado por centrar, como una referencia inevitable, buena parte de la poesía chilena contemporánea -ésta parece sobrevivir y reproducirse dentro de este marco, intentando atravesarlo y ampliarlo de diversas maneras-, constituyendo así una filiación, marcando la pertenencia y preferencia de una continuidad de obras que se inicia con los nombres de Juvencio Valle (toda la obra del autor se encuentra comprometida en este sentido: *La flauta del hombre pan*. Nueva Imperial: Ediciones Azules, 1929; *Tratado del bosque*, Santiago: Editorial Nascimento, 1932; 2ª ed., Santiago: Editorial Renovación, Colección El viento en la llama, 1962; *El libro primero de Margarita*. Santiago: Editorial Caleuche, 1937; *Nimbo de piedra*. Santiago: Cruz del Sur, 1941; *El hijo del guardabosque*. Santiago: Nascimento, 1951; *Del monte en la ladera*. Santiago: Editorial Nascimento, 1960) y Pablo Neruda (especialmente a partir de *Canto general* [1950], *op.cit.*, 2005), y que se extiende hasta la actualidad, más allá de las proveniencias reales de los autores -pese a recientes delimitaciones críticas geográficas y sociológicas, de fundamento político regionalista-, pudiendo atraer a poetas que, como Verónica Jiménez, *op.cit.*, 1998 y 2002, no guardan relación directa con el espacio real sureño. Tanto Neruda, como en mayor medida Juvencio Valle y Teófilo Cid (miembro esencial del grupo surrealista chileno Mandrágora, que en 1954 publica *Camino del Ñielol*. Santiago: Editorial Renovación, Colección El viento en la llama; reeditado en *op.cit.*, 2004, pp. 99-128, uno de los libros claves dentro de este espectro), resultan antecedentes obligados de la tendencia lárca, según reconoce el propio Jorge Teillier en las crónicas “Teófilo Cid, el

último bohemio”, diario *El siglo*, Santiago, 19 de julio de 1970, y “Conversando con Juvencio, el hombre pan”, en revista *Ultramar*, nr. 5, Santiago, junio de 1960. Es por medio de la obra de Teillier (*Para ángeles y gorriones*. Santiago: Ediciones Puelche, 1956; *El cielo cae con las hojas*. Santiago: Ediciones Alerce/Editorial Universitaria, 1958; *El árbol de la memoria*. Santiago: Imprenta Arancibia, 1961; *Poemas del país de nunca jamás*. Santiago: Ediciones Armando Mendín, 1962; *Los trenes de la noche y otros poemas*. Santiago: separata revista *Mapocho*, nr. 2, 1964; *Crónica del forastero*. Santiago: Talleres Arancibia Hnos., 1968; *Muertes y maravillas* [antología]. Santiago: Editorial Universitaria, 1971; *Para un pueblo fantasma*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1978; *Cartas para reinas de otras primaveras*. Santiago: Ediciones Manieristas, 1985; *El molino y la higuera*. Santiago: Ediciones del Azafrán, 1993; y *En el mudo corazón del bosque*. Santiago: Editorial Fondo de Cultura Económica, 1997) y en menor medida de Rolando Cárdenas (*Obra completa*. Edición y prólogo de Ramón Díaz Eterovic. Santiago: Ediciones La gota pura, 1994), los dos poetas reconocidos como referencias centrales del universo lírico, el que presenta el Sur como un paraíso perdido ante la primacía urbana contemporánea, que éste logra sobrevivir, transformándose, en las obras de generaciones posteriores, como la de Omar Lara (*Argumento del día*, Temuco: Editorial Padre Las Casas, 1964; *Los Enemigos*, Santiago: Ediciones Mimbre/ Ediciones Trilce, 1967; *Los buenos días*, Santiago: Ediciones Trilce, 1972; *Serpientes*, Lima: Ediciones Arte/ Ediciones Reda, 1974; *Oh Buenas Maneras*, La Habana: Ediciones Casa de Las Américas, 1975; *Crónica del Reyno de Chile*, Bucarest: editorial Buletínul, 1976; *El viajero imperfecto. Antología*, Bucarest: Editorial Univers, 1979; *Islas flotantes*, Bucarest: Editorial Cartea Romaneasca, 1980; *Fugar con juego*, Madrid: Ediciones Lar, 1984; *Serpientes, habitantes y otros bichos*, Concepción: Ediciones Lar, Serie del Mirador, 1987; *Memoria. Antología personal. 1960-1984*, Santiago: Editorial Galinost, 1987; *Cuaderno de Soyda*, Santiago: Editorial Tiempo, 1991; *Fuego de Mayo*, Concepción: Editorial Etcétera, 1997; *Jugada Maestra*, Concepción: Editorial Etcétera, 1998; *Vida probable. Antología personal*, Santiago: Editorial Cesoc, 1999; *Bienvenidas calles del Perú*, Lima: Walter Noceda Editor, 2001; *Voces de Portocaliú*, Concepción: Cuadernos Atenea, 2003; *Delta*, Villahermosa, México: Editorial Maúcho, 2006; *La Nueva Frontera*, Concepción: Ediciones Universidad de Concepción, 2007; y *Papeles de Harek Ayun*, Madrid: Editorial Visor, 2007). Este fundador del Grupo Trilce de Valdivia, es uno de los más relevantes poetas de la generación del 60, la cual reactivó en el contexto de los años previos al golpe de estado de 1973 la vigencia de la tendencia lírica como un modelo, propiciando nuevas lecturas. De esta manera, el Sur se abre paso a través de la poesía chilena en los años de dictadura, tanto en la fisonomía de la lírica del exilio –como es el caso del propio Lara–, así como a través de los nuevos derroteros que empiezan a aparecer al interior del país, fundamentalmente a partir de 1980: entre otros, Rosabetty Muñoz (*Canto de una oveja del rebaño*, Santiago: Ediciones Ariel, 1981; *En lugar de morir*, Valdivia: Editorial Cambio, 1987; *Hijos*, Valdivia: Ediciones Kultrún, 1991; *Baile de señoritas*, Valdivia: Ediciones Kultrún, 1994; *La santa, historia de su elevación*, Santiago, Lom Ediciones, 1998; *Sombras en el Rosselot*, Santiago: Lom Ediciones, 2002; *Ratada*, Santiago: Lom Ediciones, 2005; y *En nombre de ninguna*, Valdivia: Ediciones Ediciones Kultrún, 2008), Sergio Mansilla (*Noche de agua*, Santiago: Editorial Rumbos, 1986; *El sol y los acorralados danzantes*, Valdivia: Paginadura Ediciones, 1991; *De la huella sin pie*, Valdivia: Ediciones Barba de Palo, 1995; 2ª ed. aumentada, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000; *Respirar en el desfiladero*, Valdivia: Ediciones Pudú, 2000; *Óyeme como quien oye llover*, Ottawa: Editorial Poetas Antiimperialistas de América, 2004; y *Cauquil*, Santiago: Cuarto Propio, 2005) y en especial Clemente Riedemann, que a partir de la imagen del Sur elaborada en *Karra Maw'n*, Valdivia: Editorial Alborada, 1984, estableció vínculos con una de las tendencias fundamentales de la poesía chilena de las últimas tres décadas: la poesía mapuche y huilliche, donde destacan autores como Elicura Chiuailaf (*El invierno y su imagen*, Concepción: Ediciones Lar, 1977; *En el país de la memoria*, Temuco: Quechurewe, 1988; *El invierno, su imagen y otros poemas azules*, Santiago: Ediciones Literatura Alternativa, 1991; *De sueños azules y contrasueños*. Santiago: Editorial Universitaria, 1995), Leonel Lienlaf (*Se ha despertado el ave de mi corazón*. Prólogo de Raúl Zurita. Santiago: Editorial Universitaria, 1989; *Voces mapuche/Mapuche dungu*. Xilografías de Santos Chávez, fotografías de Nicolás Piwonka. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino, 2002; y *Pewma Dungu/Palabras soñadas*. Santiago: Lom Ediciones, 2003) y Jaime Huenún, *op.cit.*, 1999 y 2001. En referencia a la actual poesía del Sur y a la poesía mapuche y huilliche, podemos destacar, respectivamente, el excelente trabajo del poeta Yanko González, titulado *Héroes civiles y santos laicos. Palabra y periferia: trece entrevistas a escritores del Sur de Chile*. Valdivia: Barba de Palo Ediciones, 1999, y las antologías compiladas por el poeta Jaime Huenún: *Epu mari ũlkatufe ta fachantü/20 poetas mapuche contemporáneos*. Versión mapuzungun de Víctor Cifuentes. Santiago: Lom ediciones, 2003; *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea*. Versión mapuchezungun de Víctor Cifuentes. Málaga: Centro de ediciones de la

inscrito en la poesía chilena contemporánea como reflejo de la inmigración del campo a la ciudad que había marcado dramáticamente la vida social y económica de la primera mitad del siglo XX-, historia que puede ser reemplazada por o entretejida con otra a partir de la década del 60: la de aquellos que permanecen y escriben, también desarraigados, allí donde nacieron y crecieron. Desde Trilce y Arúspice, principalmente, la poesía chilena se hace en provincias⁴⁵. Será otro exilio el que separará, más tarde, a los poetas de sus territorios de proveniencia, pero aquel arraigo hará posible las huellas sobre las que caminarán, posteriormente, las obras de Jorge Torres, Sergio Mansilla, Carlos Alberto Trujillo, Rosabetty Muñoz y Clemente Riedeman. El taller Aumen, en Castro, ciudad de la isla grande de Chiloé, con su larga permanencia, resulta emblemático de las formaciones poéticas del Sur de Chile. Muchos de los poetas que comienzan a hacerse visibles a partir de 1990, sin discernir su proveniencia concreta, conviven con ese imaginario, algo más que un remanente simbólico, o participan de las redes culturales que articularon los autores antes mencionados: Antonia Torres, Andrés Anwandter, Yanko González, Verónica Jiménez, Pedro Montealegre (Santiago, 1975), Damsi Figueroa, Juan Herrera, Rodrigo Olavarría, Jaime Luis Huenún y Christian Formoso (Punta Arenas, 1971), entre otros. Se trata de una de las tendencias principales de la poesía chilena de las últimas décadas, que se reconstituye a partir de los años 80 -el tercer momento de la Dictadura militar-, tal como lo establece el poeta y crítico Naím Nómez.⁴⁶

4. La poesía chilena de Dictadura.

Cuando se habla actualmente de la “poesía joven chilena” ya no suele relacionarse

Diputación de Málaga, 2007; y *Los cantos ocultos. Antología de poesía indígena latinoamericana*. Santiago: Lom ediciones, 2008.

⁴⁵ Óscar Hahn nació en Iquique en 1938 y, pese a haber pasado buena parte de su juventud en esa ciudad del norte, fue invitado y participó de los encuentros y publicaciones de los grupos universitarios del 60.

⁴⁶ Nómez, *op.cit.*, 2010, p. 438: “La rearticulación de los poetas del Sur, que retomando lo mejor de la poesía lórica y etnocultural de los sesenta, se desarrolla en una serie de voces que utilizan la interacción entre culturas para rehacer la crónica, el testimonio, la memoria y el uso de formas coloquiales y metafóricas en una hibridez renovadora. Es el caso por ejemplo de poetas como Clemente Riedemann, Sergio Mansilla, Mario Contreras, Carlos Trujillo, Rosabetty Muñoz, Juan Pablo Riveros, Nelson Torres, Sonia Caicheo y otros. Se incluyen aquí también Tomás Harris y Alexis Figueroa, cuyos aportes a la literatura y al activismo cultural del Sur fueron fundamentales, aunque luego se radicaran en la capital.”

el término, de manera general, como se hacía hasta hace unos años, con el periodo *post 73*, sino que con el nuevo contexto cultural y la escena discursiva de Postdictadura, ambos, sin embargo, transformativamente relacionados. La mayor parte de la crítica ha aceptado más o menos coincidentemente que cualquier intento interpretativo de las obras aparecidas después del 11 de septiembre de 1973, tenía que dar cuenta de la relación de los textos con las condiciones impuestas tras la fecha del golpe de estado. Sin duda, éste marcó un punto de referencia obligada para cualquier lectura sobre la poesía que hizo aparición tras “la heroica gesta”. El estado de las cosas que “ocupó” el panorama general de la nación modificó en amplios sentidos la práctica de la poesía en todos los puntos nacionales de producción, incluso multiplicándolos. El exilio de muchos de los integrantes de la promoción de poetas emergente en los años sesenta⁴⁷, y el intraexilio sufrido por los demás, la censura, la persecución, incluso la tortura y la pérdida de libertad⁴⁸, determinó no sólo el quiebre de un espacio poético que supuestamente estaba signado por la participación y la comunicación entre sus miembros, sino también por el ingreso a la irregularidad del anteriormente pausado y “normal” relevo generacional; en fin, la ruptura de una tradición y un comportamiento cultural establecidos desde principios de siglo a nivel práctico, un imaginario nacional que definió complejas y diversas modalidades de participación de la subjetividad en la discordia entre las voces poéticas y los discursos públicos, y su

⁴⁷ “La violencia del exilio -ese traslado geopolítico no elegido, sino forzado- colocó diversamente fuera de lugar al sujeto respectivo -¿respectivo?- de la escritura, lo (re)insertó como cuerpo semiextraño en otros contextos que no le eran del todo ajenos -colocando de relieve la condición compuesta, mestiza de nuestra cultura, su búsqueda de una nueva síntesis en un momento de análisis o, más radicalmente, de deconstrucción-, pero tampoco del todo propios. El flujo, la (des)orientación de la escritura y su relación con la lengua y otros códigos transportados sufrieron modificaciones -presiones, depresiones que redujeron o renovaron inesperadamente su capacidad referencial- en el marco del nuevo contexto, de los usos, costumbres y formas culturales de la otra sociedad.” Schopf, *op.cit.*, 1993, p. 22, y 2005, pp. 21-2.

⁴⁸ El poeta Floridor Pérez fue prisionero en la isla Quiriquina. De “generación diezmada” habla en Pérez, Floridor. *¿Quién soy? ¿Quién es quién en las letras chilenas?* Santiago: Agrupación de amigos del libro, 1981, p. 35. Con años de retraso, aparece en México, en 1984, la primera edición parcial del poemario *Cartas de prisionero*. 3ª ed., Concepción: Ediciones Lar, 1990, editorial que publicó la segunda edición parcial del libro en 1985. Aristóteles España publica *Dawson*. Prólogo de Jorge Narváez, contraportada de Miguel Arteché y nota final de Gonzalo Rojas. Santiago: Editorial Bruguera, 1985, poemas escritos en el Campo de Concentración de Isla Dawson en el año que va de septiembre a septiembre de 1973 a 1974. El registro podría ser mucho mayor: además de Pérez y España, a lo largo de la dictadura fueron muchos los poetas que sufrieron el presidio, la cárcel y la tortura: Raúl Zurita, Clemente Riedemann, Bruno Serrano, Arinda Ojeda, entre otros. Para una visión más acabada recomendamos el artículo de Naím Nómez, titulado “La poesía chilena: representaciones de terror y fragmentación del sujeto en los primeros años de dictadura”, en: revista *Acta Literaria*, nr. 36, primer semestre, Departamento de Español, Facultad de Humanidades y Arte, Universidad de Concepción, 2008, pp. 87-101, y los trabajos de Bianchi, Soledad. “Sobre poesía anónima de prisiones”, “Una generación dispersa” y “Un mapa por completar : la joven poesía chilena”, en: Bianchi, *op.cit.*, 1990, pp. 11-9, 20-36 y 37-88, respectivamente.

correspondiente correlato crítico. Al respecto, Leonidas Morales afirma:

Los dieciséis años de dictadura rompieron la trama íntima de la vida cotidiana chilena, pública y privada, tal como se había configurado a lo largo del siglo XX. Esta ruptura tuvo efectos profundos en diversos planos del funcionamiento de los “géneros discursivos” (como los llama Bajtín), tanto los literarios o ficcionales como los no literarios o referenciales [...]. En los ficcionales, precipitó (aceleró) procesos erosivos que venían dándose simultáneamente a nivel del sujeto (de su identidad) y del discurso (abandono y fragmentación de su linealidad)⁴⁹.

El Golpe Militar, como sostiene Eugenia Brito en *Campos minados*⁵⁰, significó el total “silencio, un corte horizontal y vertical en todos los sistemas culturales, entre ellos, en la literatura”⁵¹, y en las relaciones interdisciplinarias entre esas prácticas diversas. Generó una escena de escritura, a partir de 1977, alrededor de la que el trabajo de Brito se centra, cuyos actores intentan (re)construir nuevas redes de sentido que las estrategias del discurso del poder no pudieran interceptar ni neutralizar. La construcción de una sociedad donde está prohibido el diálogo, como escribe Rodrigo Cánovas⁵², presenta el desafío de cómo verbalizar un discurso prohibido, y cómo éste se organizará para dar cuenta de la violencia ejercida contra la palabra, la ideología y los cuerpos. Más allá de esto, se trata de escrituras que prevén y elaboran la posibilidad de su descodificación como la anulación de su carácter político. En palabras de Brito, se trata de

[...] un arte velado que busca por todos los medios reorganizar su decir, interesándose en las operaciones del significante para evitar la linealidad de las interpretaciones del código del Opressor, bastante atento para captar esos develamientos y archivarlos en moldes carentes de eficacia [...]⁵³.

⁴⁹ Morales T., Leonidas. *Cartas de petición. Chile 1973-1989*. Prólogo de Diamela Eltit. Santiago: Editorial Planeta, 2000, p. 13.

⁵⁰ “Introducción”, en: Brito, *op.cit.*, 1994, pp. 11-22.

⁵¹ Brito, *op.cit.*, p. 11.

⁵² Cánovas, Rodrigo. *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: Literatura Chilena y Experiencia autoritaria*, Santiago: Ediciones Ainavillo, 1986.

⁵³ Brito, *op.cit.*, p. 11.

La poesía chilena de la escena de Dictadura se constituyó en un cuerpo doloroso cuyas “marcas” y “heridas” leyeron al país: a su vez un cuerpo de signos -el pueblo, la madre, la tierra⁵⁴- perseguido, amputado, torturado, desaparecido, generando de esta manera el oscilar entre las modulaciones de la autocensura, el testimonio y denuncia en los textos, en un primer momento, y su oclusión mediante la complejización y cuestionamiento de los códigos, la fragmentación, la intermitencia y hasta la desaparición del sujeto y los discursos supuestamente heredados, convencionales, normalizados o acostumbrados, como sucede, un poco más tarde, en la obras de la “neovanguardia”⁵⁵. Surge así una poesía que abandona cualquier cercanía y posibilidad de discusión con el discurso y el proyecto oficial

⁵⁴ Esta identificación del país con una corporalidad de carácter femenino, de larga data en la poesía chilena, es entendida por Brito, sin embargo, como parte de la “poesía nueva” que a partir del quiebre que implicó la Dictadura ha significado un corte radical con respecto a la “tradicción”, al acervo previo de la poesía chilena, a partir del cual emerge “un imaginario [...] en ese periodo con una fuerza mucho más potente que la de los periodos anteriores”. Escribe Brito, *op. cit.*, p. 11: “[...] al evitar la caída en el logocentrismo, la "nueva escena" activa el espacio replegado de la letra y propone, desde ella, el continente de una nueva aventura, que pasa, por supuesto, como toda aventura, por un duelo de la tierra-madre: la matriz generadora del lenguaje, violada, tomada, reducida a la calidad de fantasma, pero finalmente posesión de otro, que la administra, ordena sus leyes, exilia a algunos de sus términos y redistribuye su cuerpo en un orden nuevo, que se escribe palmo a palmo, sobre las redes, las rejas impresas en el cuerpo tomado, herido, domesticado. La nueva escritura exhibirá hasta la exageración este carácter opresivo, victimario y reductor del sistema dominante, transgrediendo sus leyes e intentando liberar ese cuerpo ocupado.” El segundo capítulo del libro de Brito se titula “Un continente semiotizado en femenino: la escritura de Raúl Zurita”.

⁵⁵ Utilizo aquí el término “neovanguardia” para no vincular las obras literarias del periodo de manera cabal a aquellas -mayoritariamente plásticas, además de la escritura de Diamela Eltit y la poesía de Raúl Zurita- que agrupa Nelly Richard bajo el rótulo “Escena de Avanzada” en *Margins and Institutions*, publicado en Melbourne, Australia, en 1986 y reeditado como *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Ediciones Metales Pesados, 2007, donde la autora afirma en nota, p. 15: “Surgida desde las artes visuales (Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Catalina Parra, Carlos Altamirano, el grupo CADA, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Juan Dávila, Víctor Hugo Codocedo, Elías Adasme, etc...) y en interacción con las textualidades poéticas y literarias de Raúl Zurita y Diamela Eltit, la escena de "avanzada" armó una constelación de voces críticas de las que participaron filósofos y escritores como Ronald Kay, Adriana Valdés, Gonzalo Muñoz, Patricio Marchant, Rodrigo Cánovas, Pablo Oyarzún y otros.”. Posteriormente, en *La insubordinación de los signos. (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)* [1994]. 2ª ed. ampliada, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000, p. 55, Richard sostiene, también en nota: “La "escena de avanzada" o "nueva escena" designa un grupo de prácticas que se caracterizó -dentro del campo anti-dictatorial- por su experimentación neovanguardista. Esas prácticas se generaron -después de 1977- desde la plástica (Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Juan Dávila, Carlos Altamirano, el grupo CADA, Lotty Rosenfeld, Catalina Parra, Alfredo Jaar, etc.) y desde la literatura (Raúl Zurita, Diamela Eltit, Diego Maquieira, Juan Luis Martínez, Gonzalo Muñoz, Soledad Fariña, etc.), planteando una reconceptualización crítica de los lenguajes, técnicas y géneros, del arte y de la literatura heredados de la tradición artística y literaria [...]”. Para Brito, *op. cit.*, quien se refiere a las obras literarias del periodo, este grupo está constituido fundamentalmente por la poesía de Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Diego Maquieira, Gonzalo Muñoz, Carmen Berenguer, Carla Grandi, Antonio Gil, Soledad Fariña y la narrativa de Diamela Eltit. Para una mirada más amplia sobre el periodo y el fenómeno nos parece necesario consultar los ensayos de Adriana Valdés reunidos bajo el título *Memorias visuales. Arte contemporáneo en Chile*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2006, que amplían, incluso de manera polémica con respecto a Richard, tanto el listado de obras y artistas como las morfologías y prácticas del periodo.

de la Nación, relación que era observada de manera “natural” a partir de las experiencias de la generación fundadora, pese al inherente talante perturbador de esta correspondencia. Un recorrido que podemos seguir por las fisuras atávicas y contingentes en el proyecto histórico revolucionario del *Canto General* de Pablo Neruda; la vocación normalizadora y las estrategias críticas de la prosa de Gabriela Mistral, y la disputa discursiva en su última e inconclusa obra, el *Poema de Chile*; las productivas incongruencias entre el tono, la ideología y las formas de la cultura en los grandes poemas nacional-populares de Pablo de Rokha; la mordacidad crítica de las convenciones burguesas y los límites sociales en *Pasando y pasando* y *Vientos contrarios* de Vicente Huidobro; los virulentos ensayos y la poesía negra de Enrique Gómez-Correa y Braulio Arenas, el proyecto destructivo de la revista *Mandrágora* y la reflexión posterior en los números de *Leitmotiv*; el Chile popular y trágico que emerge de la poesía de Nicanor Parra y las décimas y canciones de su hermana Violeta; la ciudadanía siempre extranjera, crítica y problemática del sujeto de la poesía de Enrique Lihn; los espacios extremos del bar, el hospital y la clínica psiquiátrica en que es relegado en la urbe el poeta de los lares en los últimos textos de Jorge Teillier. Lo nacional es representado por la poesía después de 1973 como un proyecto ominoso, un mundo infernal perpetrado por los opresores sobre los oprimidos. La *poesía chilena de dictadura*, tanto la escrita en el territorio nacional como la *poesía del exilio*, se desarrolla en relación a un panorama dominado por la oposición de dos discursos mayoritarios que se proyectaban sobre el “cuerpo del dolor” que el país y sus ciudadanos representaban, discursos que se oponían de manera radical en la confrontación -la fuga ante el avasallamiento del dominador y la poetización absoluta de la condición de las víctimas- y entre los cuales pesaba el total impedimento dialógico. Lo nacional desaparece en esta escena de la poesía de Dictadura como una posibilidad de articulación discursiva en el texto, permaneciendo tan sólo como el cotejo del *pathos* de la ocupación oprobiosa y violenta del cuerpo del país.

5. La escena poética de Postdictadura.

Aquellas obras que se publicaron a partir de 1990, y en especial los autores que comienzan a editar a partir de ese año, pueden considerarse actores de una nueva escena, la

de Postdictadura, heredera de la escena de Dictadura, como han demostrado, entre otros, los estudios de Nelly Richard y Tomás Moulian⁵⁶. Sin embargo, estos y otros trabajos sobre la cultura de estos años, convienen también en postular que los proyectos de nación esbozados por el contexto discursivo de ambas instancias, pese a su complementariedad, son paradójica y radicalmente opuestos. Los poetas de esta promoción dejaron de ocupar esa zona marcada discursivamente por la poesía de las décadas anteriores, para hacerse cargo de un contexto que difumina las “marcas” y las “heridas” que leyeron al país como un cuerpo de signos doloroso. En sentido inmediato no pertenecen ya a la situación generada tras el golpe de estado de 1973, sino a un contexto aparentemente “transitivo”, donde los actores de la oficialidad intentan distender esas “marcas”, aflojar las tensiones hasta que desaparezcan, eliminar las diferencias entre los discursos mayoritarios -que, oponentes, se proyectaban sobre ese “cuerpo del dolor”- para así multiplicar sus dos “miradas” en la infinitud de ellas. De pronto, la posibilidad de observar desde tan diversos lugares, a la vez tan poco diferenciados, deslumbra y paraliza: las oposiciones se disuelven, para el bien de la “paz social”, del *statu quo*, en la posesión oblicua de una multitud de miradas que intentan borrar los signos sobre un “cuerpo” que ahora yace supuestamente “anestesiado”.

El clima cultural de la Transición se corresponde con un entorno y un trasfondo gobernado por lo indeterminado y lo incompleto, lo reprimido y lo latente, un ámbito de tensiones elididas, un espacio de (in)visibilidad repleto de restos y ruinas, que logra, sin embargo, consolidarse férreamente, como veremos en el primer capítulo de este trabajo, en tanto sistema económico -el neoliberal- y modelo cultural -la cultura globalizada de mercado-. En este clima de indeterminación política, cultural y estética, sustentado en un orden que permanece oculto, pero que se vuelve abiertamente funcional ante cualquier crisis que amenace su dominio e integridad, parece sustentarse cualquier objeto artístico emergente. La devolución de las obras, sus respuestas al medio al que pertenecen, obedecen a representaciones que no están directamente ligadas a la realidad en términos de reflejo. Intentamos seguir en el análisis de las poéticas de los cinco autores elegidos en este trabajo, tal como postulamos en el primer capítulo, las posibilidades de cualquier oblicuidad,

⁵⁶ Moulian, *op.cit.*, 1996; Richard, Nelly. *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.

inversión, deformación, desviación y compensación con respecto a los modelos culturales y estéticos. Creemos que a partir de esa necesaria primera mediatización es posible postular la diferencia de procedimientos de ambas promociones poéticas de Postdictadura -la de los autores del 90 como la de los llamados novísimos- ante un contexto similar.

La pérdida de jerarquía de los elementos, los recorridos y los sujetos de la modernidad que se (in)diferencian, descentran y disuelven en la superficie de la cultura de mercado, una superficie abarrotada por el pastiche de mercancías e imágenes donde la mirada y la distancia se pierden, tal como asegura Frederic Jameson⁵⁷, serían, según este autor, características de las obras de arte posmodernas. De alguna manera, resulta notorio que la tensión conflictiva, dramática y utópica que domina el panorama político chileno durante los años de la Dictadura impide que las formas de la posmodernidad dominen los discursos poéticos de ese periodo. Si bien las obras que durante la Dictadura militar -a partir de 1977- publicaron Diego Maquieira, Raúl Zurita, Verónica Zondek, Elvira Hernández, Soledad Fariña, Diego Muñoz y Juan Luis Martínez encarnan ciertas características del paradigma de la posmodernidad, esos elementos se encuentran tensados estética y políticamente desde otra perspectiva. No sería difícil demostrarlo, incluso en *La nueva novela*⁵⁸, obra que la crítica ha determinado, según anunciamos más arriba, como el fin definitivo de la validez de la literatura moderna y la tradición simbolista-modernista en Chile, al mismo tiempo que la puesta en práctica de los verdaderos principios y las más profundas aspiraciones de la vanguardia, entre ellas la despersonalización y la disolución del sujeto. La ausencia del sujeto, sin embargo, especialmente en poemas como “La desaparición de una familia”, “La página noventa y nueve”, “La probable e improbable desaparición de un gato por extravío de su propia porcelana”, entre otros textos que poetizan la pérdida paulatina de cada uno de los elementos, lugares y personas de la cotidianeidad, creemos que debería ser leída a partir de la extrema significación que

⁵⁷ Jameson, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Traducción de José Luis Pardo Torío. Barcelona: Editorial Paidós, 1991.

⁵⁸ Otro de los textos del periodo, Zurita, Raúl. *Canto a su amor desaparecido*. Santiago: Editorial Universitaria, 1985, se abre con el siguiente poema: “Ahora Zurita -me largó- ya que de puro verso/ y desgarró pudiste entrar aquí, en nuestras/ pesadillas; ¿tú puedes decirme dónde está mi hijo?”. Ese mismo año Fariña, Soledad. *El primer libro*. Santiago: Ediciones Amaranto, 1985, articula la poética de la persecución y la censura por medio de la militarizada imagen de los choroyes que acosan, delatan e intentan impedir la búsqueda y el encuentro inmanente del propio sujeto femenino.

adquirió la palabra “desaparecido” en el contexto de transgresión permanente y sistemática de los derechos humanos -el terror de Estado- durante la Dictadura militar. Esta lectura brindaría al “sujeto desaparecido” densidades y suposiciones, profundidades, que rivalizan, desde la contingencia del testimonio y la articulación del duelo, con la propuesta posmoderna de un sujeto vacío, sin trascendencias de ninguna especie.

De igual manera, la promoción a la que pertenecen los poetas incluidos en este trabajo, a la que dentro de esta lógica le correspondería hacerse cargo del nuevo paradigma del arte, no asume las morfologías presupuestas, y hay que esperar hasta las obras de la promoción que empieza a publicar después del 2000 para que algunas de las características de las obras posmodernas tomen forma. Incluso éstas se encuentran presentes, por ejemplo, en la obra de Héctor Hernández Montecinos y Paula Ilabaca (ambos nacidos en Santiago en 1979), dos de los poetas más jóvenes y representativos del periodo, en reemplazo de otra tensión elidida. La tradición poética chilena contemporánea, en sus diferentes versiones, parece presentar una enorme resistencia a la disolución del sujeto y a la aceptación de la insignificancia de las superficies, dada la carga afectiva desplazada que las formas líricas han adquirido en el imaginario colectivo, incluso en los tiempos de su descrédito o su pretendida muerte. Se trata de una lengua poética que se originó con los fundadores de nuestra poesía contemporánea, que resistió los embates de sus revisionismos y refundaciones, y que en cada uno de esos momentos, además de sobrevivirse a sí misma, ha intentado negarse a su asimilación por los distintos derroteros interpretativos que parecen querer reducirla, proponiéndose como su propio marco interpretativo, un sistema de referencias que desde el constante ejercicio metapoético -imaginado por Vicente Huidobro y llevado al extremo de su apertura por Juan Luis Martínez y, como veremos, a su más intensa cerrazón en la poesía de Andrés Anwandter- articula la necesidad de su transgresión en el *más allá* de la conciencia crítica. Ahí parece residir su vitalidad. Aún hoy, aparentemente vaciada de sentido y sin el lugar público que su vocación colectiva de vez en cuando reclama, parece sobrevivir, contra todos los pronósticos, en los pliegues y bisagras discursivas que ciertas tensiones variables, pero permanentes, provocan en los textos, abriendo así puntos de fuga para la aparición de un sujeto fantasma que, en tránsito hacia la disolución, pueda atestiguar la permanencia de la palabra poética que lo constituye.

Durante la escena cultural de Postdictadura, de manera constitutiva para la promoción que empieza a publicar a partir de 1990, transformativamente para autores que provenían de la escena anterior, como Tomás Harris, Alexis Figueroa o Malú Urriola, por ejemplo, y germinalmente para los más jóvenes, la imagen fundamental de representación del sujeto y las figuras centrales en las obras de estos poetas se puede concentrar en la imagen de “los náufragos”⁵⁹ -vagabundos, nómades, transeúntes, viajeros, navegantes, caminantes, argonautas, acompañados de, o transformándose en, una densa fantasmagoría- en tanto constituyen una percepción perdida que encuentra refugio en la escritura del espacio cerrado, heterotópico, según el concepto de Michel Foucault⁶⁰; territorio que también está a la deriva, un portulano problemático y desesperado en su representación sin lugar, donde el encierro reproduce, tergiversa o desmantela la ilusión de lo externo y lo real. La escritura misma se transforma, muchas veces, en este espacio heterotópico, como sucede, por ejemplo, en buena parte de la poesía Andrés Anwandter.

6. Poetas chilenos de la década del 90.

Si los principales elementos elididos en este nuevo contexto discursivo consensual son el desastre ideológico, la intervención salvaje y la desaparición impune de los cuerpos durante la Dictadura, la poesía de la primera promoción de Postdictadura da cuenta, como proceso mayor, de una recuperación traumática, un reflote de la memoria en la cerrazón del poema, en términos de fragmentos de historia y nación, país, sujetos, biografías, discursos, ideologías, íconos, emblemas, cuerpos y paisaje. Imágenes fundamentales de esta escatología son los restos, escombros, ruinas, deshechos, fantasmas, eriazos, construcciones, demoliciones, etc., que se hacen presentes en esas poéticas -como en las obras plásticas coetáneas de Voluspa Jarpa, Ignacio Gumucio, Bernardo Oyarzún, Natalia Babarovic y Rodrigo Merino, entre otros- por medio de estrategias de memoria y

⁵⁹ Bello, *op.cit.*, 1996 y 1999.

⁶⁰ Foucault, Michel, “Utopía y heterotopías”, traducción de Constanza Martínez y Fernando Blanco, en: revista *Licantropía*, nr. 3, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, Santiago, diciembre, 1994, pp. 30-5.

desmemoria, procesos de asimilación y expulsión, figuración y fragmentación, produciendo escenas y perspectivas, marcos y fondos, un escenario siempre en fuga para una palabra que permite exhibir el vaciado de las formas ausentes y la mudez de las palabras inefables. Se trata de un proceso de lectura, traducción, exégesis y escritura, un discontinuo reflejo del poema y el mundo.

Autonomía estética y antirealismo, al mismo tiempo práctica objetivista -muchas veces cercana al *minimal*- que denuncia, como veremos en el análisis, paso a paso, su carácter fictivo. Permanente autoconciencia y reflexión metapoética, deliberación sobre la situación y el valor del acto de la escritura -en menor medida, pero también sobre el “arte de la palabra”- en medio de la crisis paradigmática del dominio de la cultura de mercado. Uso de formas coloquiales pero también de alta retórica, citas a la cultura popular y también referencias cultistas a la “gran literatura” y el “gran arte”. Atención a la prosodia y al ritmo, pero al mismo tiempo ejercicio de las formas epigramáticas del texto, el arte menor del verso y el tono menor del poema, muchas veces hasta la anasemia, la agramaticalidad y la experimentación formal, la exploración de la materialidad visual y sonora del signo como transgresiones a la imposición del lenguaje. Práctica de la prosa y exposición de lo prosaico, “realismo sucio” como procedimiento que, sin embargo, al exponer su fictividad, no se presenta bajo la expectativa de una narrativa realista, como sucedía en parte de la promoción poética inmediatamente anterior. A su vez, recuperación del lirismo neorromántico alrededor de la conciencia del paisaje, el referente lárco como parte integral de una poética del Sur que, constantemente intervenida y mediatizada, sigue manifestando su capacidad de persistencia, como otras influencias que es posible rastrear en esta producción: la poesía popular, el onirismo surrealista, la poesía concreta, entre otras. Junto a lo anterior, es posible observar el definitivo abandono de los modelos de la “obra absoluta”: ni la totalidad de lo abierto y lo ausente como en *La nueva novela* de Juan Luis Martínez, ni el intento del poema largo y circular como en *La ciudad* de Gonzalo Millán, ni la obra que encarna en su consecutividad ascendente la redención utópica como sucede con la poesía de Raúl Zurita⁶¹, sino la fragmentación que se traduce en una organicidad sin cuerpo y una corporalidad desorganizada o inorgánica.

⁶¹ Zurita, Raúl. *Purgatorio*, 1979; *Anteparaiso*, 1982; y *La vida nueva*, 1994. Los tres publicados en Santiago

La exploración del tiempo histórico entre las poéticas del 90 se presenta en tanto acontecer y biografía que no recupera los *macrorelatos* ni reconstruye una *historia fuerte*, tal como se corresponde con un sujeto lateral, de rol secundario, inestable, en vías de constituirse o disolverse, periférico en relación a cualquier centralidad discursiva e ideológica. Se trata de narraciones mínimas, simulacros de relación con la historia, biografías fragmentadas, momentos estáticos y extáticos cuando el pasado se revela en el presente, crisis en la conciencia y quiebres en los textos tras el reflote disruptivo de lo traumático, cargados de un urgente reclamo por la historicidad, pero al mismo tiempo de la conciencia de ésta como imposible e incognoscible, cuyas escasas vías de acceso pueden descentrar radicalmente al sujeto y destruir cualquier intento de discursividad. La escritura de referente político explícito tiende a desaparecer, pues resulta de rápida absorción, se pierde en el contexto discursivo imperante, es desactivada por el sistema cultural del mercado: la utilización de algunos ideogramas de discursos políticos identificables -así como, por ejemplo, el recurso de los emblemas nacionales- parecen disponerse como marcas -incluso irónicas o metairónicas- de estrategias de identificación y de acercamiento a nuevas zonas de “lo político”, donde otra discursividad pueda ser articulada más allá del colapso de los macrorelatos y de las trampas de desactivación del sistema.

De este modo, es posible definir en la producción de los poetas del 90 una territorialización de lo político -sin duda una respuesta a la desterritorialización/despolitización provocada por la cultura global-, por oposición a lo que sucede entre las poéticas que se hicieron visibles a partir del año 2000, su mayoritaria entrega del poema a los signos y a los lenguajes difuminados, percibles e indeterminantes de lo público -los códigos comunes, compartidos de la cultura-, hoy dominados por la retórica del mercado, retórica que los “novísimos” -en un gesto que va más allá de la utilización de *slogans* de discursos políticos pretéritos- intentan tomar por asalto. Sus poemas parecen atender más a la fluidez de los significantes dispersos, producto de la espacialización posmoderna, que a cartografiar la posición del sujeto en ese mismo espacio, como sucede en las obras de los poetas del 90.

En continuidad con el gran cuestionamiento del género que tuvo lugar en la poesía de la década de los 80, especialmente la escrita por mujeres⁶², en gran parte de estos autores se puede rastrear un eje temático centrado en esta problemática: algunos ejemplos de ellos son la construcción de la sujeto como divinidad femenina y el discurso amoroso homoerótico en la obra de Alejandra Del Río; la representación de un mundo homoerotizado y homopolitizado en la poesía de Pedro Montealegre; las figuras andróginas y travestidas de la familia del poder y el mercado en *Adornos en el espacio vacío* de Gustavo Barrera; el lugar femenino fracturado del contrato matrimonial en *Orillas de tránsito* de Antonia Torres; la infancia vulnerada, la tragedia de la reproducción humana y las filiaciones madre/hija en *Palabras hexagonales* de Verónica Jiménez; la resentida y precaria masculinidad del sujeto en la obra de Germán Carrasco. Este eje temático hace eclosión, como trasfondo fundamental -nos atrevemos a afirmar que como comportamiento de época- un poco más tarde, en gran parte de los poetas del 2000, pudiéndose hablar incluso de un panorama dominado por las poéticas de las (homo)sexualidades, dando testimonio de ello especialmente las obras de Paula Ilabaca, Diego Ramírez⁶³ y Héctor Hernández Montecinos.

Como ya habíamos adelantado, creemos necesario considerar cierto nivel de similitud entre las obras de los poetas que empiezan a publicar a partir del año 2000, frente a la desconcertante multiplicidad y amplitud de registros de los poetas de los 90, que no sólo afecta a la textualidad, los modelos y las referencias de los poemarios, sino también a la instalación misma de las voces poéticas que constituyen los textos. Esta diversidad se debe, creemos nosotros, a varios factores que podrían determinarse dentro de una poética de esta promoción. En primer lugar, la inquietud por el oficio en la escritura, contrapuesto

⁶² Nómez, *op.cit.*, 2010, pp. 438-9, afirma: “La ampliación de una escritura de mujeres que se había iniciado en la década anterior, pero que ahora se extiende desde la capital hacia las provincias, aunque sigue siendo una corriente fundamentalmente urbana (i.e. Teresa Calderón, Carmen Berenguer, Heddy Navarro, Elvira Hernández, Alejandra Basualto, Bárbara Délano, Soledad Fariña, Paz Molina, Marina Arrate, Carla Grandi, Carmen Gloria Berríos y Verónica Zondek en Santiago y de Rosabetty Muñoz en Chiloé. La profusión de voces y las diferencias de registro, marcan por primera vez en la historia de la literatura chilena, una ampliación de la escritura de mujeres que se convierte en tradición y permanencia. No se trata como en momentos anteriores de una producción poética deudora de las corrientes dominantes, sino de modulaciones específicas que han culminado hacia fines de siglo en un catastro impresionante de registros.”

⁶³ Ramírez, Diego. *El baile de los niños*. Santiago: Ediciones del Temple, 2005.

al mayoritario *informalismo* de gran parte de los más nuevos autores, puede entenderse quizá como clave para la filiación de los textos dentro de su pertenencia grupal, su particular inflexión estética en el periodo de la Postdictadura, que los distingue de la promoción inmediatamente anterior como de la emergencia del cambio de década, relacionándolos con ciertas búsquedas formales previas al golpe de estado de 1973, en particular con el *formalismo* de los poetas emergentes en el 60 y el dominio verbal de las “voces solitarias” del 50 y el 38. En segundo término, como ya lo hemos registrado sobradamente en las páginas anteriores, los poetas del 90 han sentido la necesidad y han corrido con la suerte de poder conectar el presente literario nacional, por medio de diversas vicisitudes críticas, editoriales, académicas y creativas, con importantes obras de la “tradición” poética chilena contemporánea, tareas que han repercutido de manera sustancial en la recuperación -en consonancia o en abierto disenso con respecto a las escasas políticas culturales de los gobiernos de la Transición- de autores y textos que el profundo quiebre cultural que significó la Dictadura pareció relegar para siempre al olvido. Estas filiaciones configuran un trasfondo y un espectro de referencias de signo radicalmente inverso a la supuesta ruptura que proclamó el eje central de los poetas del 2000, en primera instancia, con respecto a la poesía de los 90, en segundo lugar, con respecto a la idea de tradición, específicamente en el contexto de la poesía chilena, y, en tercer lugar, su filiación exclusivista con la poesía de los 80, especialmente con la “generación perdida” y las obras de la neovanguardia, sintiéndose -en abierta oposición a la voluntad reintegradora del pasado literario de la promoción de los 90- herederos del quiebre que significó la implantación, en el panorama poético del Chile de las últimas décadas, de la idea de una “poesía nueva”, tal como intentamos definirla en las páginas precedentes. En último término, creo que resulta importante agregar a esta breve diferenciación el ejercicio constante de la traducción llevado a cabo por algunos de los poetas de la promoción del 90 -especialmente la poesía en lengua inglesa y la lírica norteamericana contemporánea-, lo que creemos ha contribuido a hacer las búsquedas de buena parte de la promoción menos locales y presentistas que las de los poetas que los siguen.⁶⁴

⁶⁴ Son traductores de poesía en lengua inglesa Armando Roa (Santiago, 1966), Germán Carrasco, Rodrigo Rojas, Kurt Folch, Rodrigo Olavarría (Puerto Montt, 1979) y Andrés Anwandter, quien ha traducido también del alemán. Leonardo Sanhueza del latín.

Podemos afirmar que la promoción de poetas de los 90 se comporta, debido a sus múltiples y variadas procedencias estéticas, como una generación anómala con respecto a las elecciones grupales, hechas en conjunto y de manera cerrada, de ideologías y modelos literarios, filosóficos y estéticos, comportamiento propio de las generaciones literarias modernas que en la letras chilenas contemporáneas se ha acentuado de manera virulenta, como revisamos con anterioridad, desde el comienzo del siglo XX. El *canon* poético (y crítico) nacional -debido a su linealidad, localismo y exclusivismo, como comenta Francine Masiello en relación a estas afirmaciones del poeta argentino Jorge Fordenbrider⁶⁵- ha sancionado de mala manera o ni siquiera ha observado estas relaciones, marcas y (dis)tensiones de la promoción de los 90, las que pueden romper con varias “ilusiones” -prácticas concretas del poder cultural- que establecen el dominio de una figura central por generación y condena a las demás como poéticas laterales o menores⁶⁶. Si bien en la promoción que empieza a hacerse visible en la segunda mitad de la década del 80, “los bárbaros”, no está presente la primacía de una figura central, sus elecciones generacionales son principalmente de carácter colectivo, como sucede entre las acaudilladas agrupaciones posteriores al año 2000.

La multiplicidad de los registros y referencias de los poetas de los 90 vuelve sospechosa la creencia de que ciertas particularidades temáticas y estilísticas, que ni siquiera resultan exclusivas de aquellos grupos a las que se les atribuyen como propias -nos referimos, en este caso, a “los bárbaros”-, marcan el comportamiento de toda una generación y deben seguir modelando las preferencias de la promoción siguiente. Los signos que se asumieron como característicos de la “generación perdida” -el “realismo sucio”, la práctica del objetivismo y la antidiscursividad, por ejemplo- y que pesaron como exigencia y expectativa sobre la emergencia posterior al año 90, no bastan para justificar la cohesión y permanencia de una generación -lecturas más amplias de la poesía escrita en la década de los 80 pueden exponer fácilmente estas características como reducciones-, ni

⁶⁵ “Del museo a la calle: poesía para el nuevo milenio”, en: Masiello, Francine. *El arte de la transición*. Traducción de Mónica Sifrim. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2001, pp. 339-418, hace referencia al texto de Fordenbrider, Jorge, “Del otro lado de la cordillera”, en: *Diario de poesía*, nr. 22, Buenos Aires, 1992, p. 33.

⁶⁶ Entre otras “ilusiones”, como sostiene Masiello, *op.cit.*, p. 354, citando a Fordenbrider, es la confusión del escritor con su obra, lo que creemos acentúa, por medio de la personalización, la primacía de un autor.

tampoco para definir los principios de una escena literaria. Tampoco sostienen por sí mismos una obra ni menos una estética. Que un poema represente zonas del discurso social -cosa por lo demás esperable- es interesante como un fenómeno sociológico pero no asegura la validez de un discurso poético. Más aún, es una generalización sociológica pretender que una serie de fenómenos de representación ligados a lo urbano determinen la contemporaneidad de un texto. ¿No sería contemporánea, entonces, la obra de Jorge Teillier? Hay diversos y hasta opuestos modos en que las obras representan su filiación con el período al que pertenecen. Que una serie de nuevas obras se deba a una promoción inmediatamente anterior es limitar no sólo las “afinidades electivas” sino también la amplitud de la reflexión sobre la poesía chilena actual. La recuperación de rasgos de la promoción emergente en los últimos años de la década del 80 está presente en muchas obras poéticas escritas en los años 90 –Germán Carrasco, Juan Herrera, Gustavo Barrera, entre otros-, pero sucede a modo de búsquedas personales, no como intentos de emular reducciones de época que perecen rápidamente ante la riqueza y variedad de los textos.

El relevo generacional, prefigurado como una carrera de postas que implica el traspaso de un cetro de manera protocolar y acordada o mediante una toma violenta del escenario cultural -que más se asemeja a las pesadillas y fantasías colectivas provocadas por el golpe de estado de 1973 que a los destronamientos y parricidios shakespearianos promovidos por los críticos que elevaron a rango de modelo epocal las modulaciones de la antipoesía-, parece sintomatizar, mediante ilusiones opuestas pero complementarias, la intolerancia de cierta forma del poder crítico que sanciona cualquier bifurcación con respecto a la norma filiadora e interpretativa que recae sobre las poéticas emergentes, pues representan un peligro para la lectura unitaria y ordenada de nuestro pasado literario y, por supuesto, para lo que se consideran los paradigmas de nuestras representaciones de nación. La heterodoxa (re)constitución de vínculos con la tradición de la poesía chilena contemporánea en los autores de la promoción de los 90 va acompañada también de otra característica desestructurante: recupera la amplitud de formaciones locales y los puntos de producción -lo que se hace visible en los encuentros, concursos, recitales, antologías-, más cerca de la emergencia de los 60 que de los circuitos eminentemente capitalinos de las promociones de los “bárbaros” y los “novísimos”.

A partir de una situación de casi inexistencia pública, en un contexto cultural en pleno cambio, sin la promoción de la oficialidad institucional, universitaria y editorial, demoró casi una década para que los discursos de los “poetas jóvenes” de los 90 lograran hacerse un espacio público en el contexto de lo que eufemísticamente se suele llamar “recuperación de la democracia”. Como antecedentes de este tímido proceso podemos citar un encuentro de poetas que se celebró en la Biblioteca Nacional en 1997, *25 poetas para el siglo XXI*⁶⁷, y otro que organizamos con las poetas Verónica Jiménez y Alejandra del Río, con apoyo del Consejo Nacional del Libro y la Lectura, a fines de 1999, en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, y que llamamos *Encuentro nacional de poetas jóvenes. La angustia de las influencias: los poetas leen a los poetas*, que consistió en lecturas y ponencias que revisaban la relación de los poetas invitados con uno o más autores de la poesía chilena y latinoamericana⁶⁸. Tanto en lo que se refiere a la presencia editorial, como a las escasas instancias de valoración social y crítica, los poetas de los 90 accedieron en su mayoría por medio de autoediciones -que en contados casos llegaron a constituir sello por un breve tiempo: Stratis, Quid, o por un periodo más amplio: Tácitas y La Calabaza del Diablo- a un mercado casi inexistente, mucho menos interesante y de menor envergadura que el que sostenía a los narradores que ocuparon el espacio literario durante la misma década⁶⁹, y fueron ellos mismos quienes se encargaron de dar

⁶⁷ Encuentro que dio origen a la antología de Harris, Pérez y Salazar, *op.cit.*

⁶⁸ Participaron del encuentro los poetas Alejandra del Río, Armando Roa, Pedro Antonio Araya, Antonia Torres, Roberto Molina (Santiago, 1964), Germán Carrasco, Yanko González, Christian Formoso, Verónica Jiménez, Andrés Anwandter, Mirka Arriagada (1964), Ismael Gavilán, Javier Bello, David Preiss y las cubanas María Elena Hernández Caballero (La Habana, 1967) y Damaris Calderón.

⁶⁹ Nos referimos al fenómeno editorial de mercado que se llamó el “Mini Boom de la Narrativa Chilena”, y que reunió desde 1990, el año del retorno a la democracia, en la colección Biblioteca del Sur de la Editorial Planeta, tanto novelas como libros de cuentos -algunos colectivos- de autores novísimos y otros que no lo eran tanto, como Alberto Fuguet -cuya primera novela, *Sobredosis*, de 1990, causó gran impacto y un considerable número de ventas, al igual que *Mala onda*, de 1993-, Andrea Maturana, Jaime Collyer, Carlos Franz, Marco Antonio de la Parra, Diamela Eltit, Marcela Serrano -otro éxito de ventas con *Nosotras que nos queremos tanto*, de 1991-, Gonzalo Contreras, Arturo Fontaine, Darío Osses, Ana María del Río, Carlos Cerda, Pía Barros, Sergio Gómez, entre otros autores de diversa calidad y procedencia que fueron presentados a la opinión pública como representantes del único género creativo de la literatura y las artes del Chile del “apagón cultural”, en realidad una incapacidad de parte de la crítica y los medios de descubrir una vasta producción poética, obras que resultaba más conveniente invisibilizar, que no se incluían en el mercado emergente y, al mismo tiempo, se trataba de desvincular la “nueva narrativa” de los registros estéticos de las últimas décadas, comprometidos con la contracultura dictatorial,. Para una visión crítica y dialogante del fenómeno recomiendo la lectura de los ensayos críticos emanados del seminario Nueva Narrativa Chilena, organizado por el Centro Cultural de España, y reunidos por Carlos Olivárez en *Nueva narrativa chilena*, Santiago: Lom Ediciones, 1997.

cuenta en lo que cabía -sospechamos que por su mayoritario paso por la universidad- de la obra de sus compañeros. Es precisamente cuando los nuevos poetas parecen haberse constituido, diez años después, en una generación de relevo; cuando se había recuperado ciertas posibilidades editoriales y becas estatales de apoyo a la escritura; y cuando comenzó a ser masivo el acceso a la circulación de textos literarios en Internet, que los poetas “novísimos” empiezan a publicar sus obras, también en sellos editoriales autoconstituidos - Ediciones del Temple, Contrabando del Bando en Contra, Mantra, entre otros- y se reúnen rápidamente en el año 2004 en el “Encuentro Internacional Poquita Fe”, generando una red editorial en el ámbito latinoamericano -libros, antologías, páginas web y revistas- que hubiera sido imposible diez años antes.

Creemos que en parte este fenómeno es posible, debido al nuevo “estado interesante” del lugar social del poeta, su condición llamativa -algo impensable durante la dictadura y la década posterior- para la cultura de mercado, que hace coincidir esta figura con el perfil del joven que promueve el sistema e intenta hacer calzar las expectativas de nuevos espectros de aceptación y asimilación con las tendencias y las propuestas de los nuevos creadores, que siguen insistiendo, quizá con más hincapié que sus predecesores -se trata de una tematización preferente y constante en los textos- en el carácter asistémico o antisistémico de sus poéticas, y en el lugar marginal que ocupan respecto al orden simbólico y social los sujetos y autores que las sustentan. Es necesario considerar que las más extremas formas de la cultura globalizada del capitalismo avanzado que se impusieron durante el último periodo de la Dictadura y los años de la Transición, se encuentran premunidas de un alto grado de sofisticación para la absorción de la confrontación cultural y de las particularidades que sustentan los órdenes y formaciones locales de la cultura. Su capacidad de desactivación estética y política parece mayor -más amplia, múltiple, solapada y, por lo tanto, efectiva- que las estrategias con que contaba el medio represivo autoritario al que se enfrentaron los poetas durante los años 80. Las poéticas de éstos, surgidas en medio de la precariedad de los medios culturales y en los entresijos de la represión -sus amenazas, sus tensiones y distensiones- a lo largo de dos décadas, no se correspondían con la construcción de un mercado cultural “formado”, aunque -al menos con anterioridad a los cambios sustanciales en el paradigma cultural- los poetas contaban con un mayor grado de

(re)conocimiento del territorio contingente de la cultura y el marco de la discursividad política a los que enfrentaban las obras, lo que las hacía más asertivas en su capacidad confrontacional y sus posibilidades comunicativas. La “cultura de la multiplicidad” amplía los territorios pero difumina los gestos, absorbe las intervenciones, borra los límites dentro de los cuáles (no) pueden articularse las nuevas propuestas y sus intentos de comunicación, desidentifica los sujetos en medio de la pluralidad de mercancías que representan las obras, elimina las diferencias y, por lo tanto, las invisibiliza: la exposición constante de diferencias termina por relacionar e igualar los elementos que se pretendían diversos y hasta opuestos.

Los poetas de la promoción de los 90, en su mayoría, intentaron cerrar la respiración y el encuadre del poema, insistiendo en exponer la conciencia del límite que separa la obra de un exterior avasallante, las formas y mecanismos de una (post)cultura que se cuele en los sujetos con una vigilancia omnisciente y una capacidad ubicua de intervención hasta entonces desconocida. En este contexto es que los sujetos de estas poéticas se hacen cargo - como veremos, en distintos niveles y en espacios imaginarios inéditos y (des)conocidos- de una trabajosa revisión de las posibilidades perceptivas y representacionales del poema que continúa con los hallazgos de autores que, entre otros, resultan referenciales para esta promoción en el horizonte de la poesía chilena contemporánea: Rosamel del Valle, Enrique Lihn, Gonzalo Millán, Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Soledad Fariña. Al mismo tiempo, los poetas estudiados en este trabajo, parecen producir obras que, mediante diversas estrategias defensivas, presentan resistencias, zonas de irreductibilidad y procedimientos elusivos, que dificultan su propia decodificación apropiativa. De forma opuesta, los autores de la promoción que los sigue, aquellos que empezaron a publicar a partir de la primera década del siglo XXI, intentan, al menos en sus primeros textos, transgredir, de modo absoluto e irreversible, el límite que separa el poema de la cultura que lo produce, no hacia la historia o la realidad, como se podría pensar con cierta inocencia, sino hacia la superficie de la cultura de mercado, el nuevo horizonte ontoteleológico al que se enfrenta todo el arte de estos años.

CAPÍTULO I: APROXIMACIONES TEÓRICAS.

1. Hacia el sujeto de la Postdictadura: trauma, latencia y recuperación.

El intento de situar algunas de las obras poéticas representativas del contexto discursivo de la Postdictadura para aislar de esa manera su especificidad y diferenciarla con respecto a escrituras semejantes en el periodo histórico inmediatamente anterior -el régimen autoritario que se inicia con el golpe de estado del 11 de septiembre de 1973- nos obliga a observar los procesos que sufren los sujetos de estas poéticas, las diversas elaboraciones que llevan a cabo a partir de los eventos traumáticos que parecen no sólo centrar sus recorridos y relatos biográficos sino también su misma constitución en tanto hablantes y su inserción en el imaginario y en el espacio de lo simbólico. Además de las elaboraciones positivas que permiten recuperar y rearticular parcialmente el *trauma* en los relatos, este estudio pretende también considerar sus manifestaciones disruptivas en el discurso y en los diversos planos de la representación como efectos de la negatividad asociada a la imposibilidad de la recuperación y la resistencia de lo *latente* a manifestarse, al igual que la paradoja de su descontrolada persistencia expresiva.

Las modalidades positivas y negativas de la descripción freudiana del *trauma* pueden iluminar los procesos que a través de la subjetividad señalan con diversas intensidades en la poesía de Antonia Torres, Andrés Anwandter, David Preiss, Alejandra del Río, Germán Carrasco y en la de otros autores coetáneos, los procesos de recuperación y elisión de la memoria personal y colectiva. Tanto en lo concerniente a las biografías de los sujetos, como con respecto a sus estrategias discursivas, como en su constitución en el orden de lo simbólico -las morfologías de la ontogénesis y la filogénesis-, estos poemas intentan representar tanto lo incompleto, lo fragmentario, lo superpuesto, la (no) significación del blanco, los planos borrados por el olvido, la atemporalidad de las pulsiones, el contenido arcaico detrás de la *latencia*, como el rechazo de la saturación provocada por el *retorno de lo reprimido* y las marcas sintomáticas de la reiteración, al

igual que los alcances del distanciamiento provocado por la escisión interna que lo anterior pone de relieve.

En “Moisés y la religión monoteísta”⁷⁰ Sigmund Freud define la doble condición del trauma de la siguiente manera:

Los efectos del trauma son de índole doble, positivos y negativos. Los primeros son unos empeños por devolver al trauma su vigencia, vale decir, recordar la vivencia olvidada o, todavía mejor, hacerla real-objetiva {*real*}, vivenciar de nuevo una repetición de ella: toda vez que se tratara de un vínculo afectivo temprano, hacerlo revivir dentro de un vínculo análogo con otra persona. Resumimos tales empeños como *fijación* al trauma y como *compulsión de repetición*. Pueden ser acogidos en el yo llamado normal y, como tendencias de él, prestarle unos rasgos de carácter inmutables, aunque su fundamento real y efectivo, su origen histórico-vivencial {*historisch*}, esté olvidado, o más bien justamente por ello. [...] Las reacciones negativas persiguen la meta contrapuesta; que no se recuerde ni se repita nada de los traumas olvidados. Podemos resumirlas como *reacciones de defensa*. Su expresión principal son las llamadas *evitaciones*, que pueden acrecentarse hasta ser *inhibiciones* y *fobias*. También estas reacciones negativas prestan las más intensas contribuciones a la acuñación del carácter; en el fondo, ellas son también, lo mismo que sus oponentes, fijaciones al trauma, sólo que unas fijaciones de tendencia contrapuesta. Los síntomas de la neurosis en el sentido estricto son formaciones de compromiso en la que se dan cita las dos clases de aspiraciones que parten del trauma, de suerte que en el síntoma halla expresión prevaleciente ora la participación de una de esas direcciones, ora la de otra. En virtud de esta oposición de las reacciones se producen conflictos que, en general, no pueden llegar a conclusión alguna.⁷¹

En el mismo texto, el autor establece tanto para el individuo como para las masas, “los pueblos”, la existencia de un periodo de *latencia* que sigue a las primeras consecuencias después del hecho traumático, es decir, “algo puede ser olvidado y salir de nuevo a la luz después de un tiempo. Lo olvidado no fue borrado, sino sólo "reprimido" {*desalojado*}; sus huellas mnémicas están presentes en toda su frescura, pero aisladas por "contrainvestiduras". No pueden entrar en comercio con los otros procesos intelectuales,

⁷⁰ “Moisés y la religión monoteísta”, en: Freud, Sigmund, *Obras completas*. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry. 9ª reimpresión de la 2ª ed., Buenos Aires: Amorrortu Editores, tomo XXIII, 2000, pp. 1-132.

⁷¹ *Ídem.*, pp. 72-3.

son inconcientes, inasequibles a la conciencia [...] Esto reprimido conserva su pulsión emergente, su aspiración a avanzar hasta la conciencia.”⁷²

El arribo de lo reprimido a la conciencia estaría marcado por la baja de intensidad en la contrainvestidura (como sucede en el sueño), cuando lo reprimido es reforzado (como en la pubertad) y cuando en la vida del sujeto sobrevienen experiencias o impresiones semejantes a lo reprimido. Este concepto de lo latente conforma entonces una *genética* y una *tópica* de la *psique*:

Separamos ahora dentro de nuestra vida anímica, que concebimos como un aparato compuesto por varias instancias, comarcas, provincias, una región que llamamos el yo genuino, de otra que llamamos el ello. El ello es el más antiguo; el yo se ha desarrollado desde él como un estrato cortical por obra del influjo del mundo exterior. Dentro del ello campean nuestras pulsiones originarias, en su interior todos los procesos transcurren inconcientes. El yo se superpone, según ya dijimos, con la comarca de lo preconciente; contiene sectores que normalmente permanecen inconcientes. Para los procesos psíquicos que ocurren en el interior del ello rigen leyes de decurso y de influjo recíproco enteramente diversos a los que gobiernan en el interior del yo.⁷³

La relación con lo reprimido no tendría tan sólo que ver con los eventos traumáticos de la vida individual sino que

la herencia arcaica del ser humano no abarca sólo predisposiciones, sino también contenidos, huellas mnémicas de lo vivenciado por generaciones anteriores. Con ello, tanto el alcance como la significatividad de la herencia arcaica se acrecienta más de manera sustantiva. [...] Si suponemos la persistencia de tales huellas mnémicas en la herencia arcaica, habremos tendido un puente sobre el abismo entre psicología individual y de las masas: podremos tratar a los pueblos como a los neuróticos individuales.⁷⁴

Atendiendo a estos conceptos entregados por Freud, queremos insistir en el carácter transformativo de los procesos de la elaboración poética y de los registros que escapan a la posibilidad de la elaboración. El concepto de *trabajo* (*werk*), definido por el psicoanalista, implica no sólo la recuperación positiva y negativa de lo *reprimido* o de lo *inconciente*, sino

⁷² *Ídem.*, p. 91 en adelante.

⁷³ *Ídem.*, p. 92.

⁷⁴ *Ídem.*, p. 96.

que establece, en la formulación del *trabajo del duelo*, la necesidad de la preexistencia de un objeto que se pierde o se ausenta, una figura externa internalizada, sea esta una persona, una cosa o una idea -como la “patria”, por ejemplo-, en la que el sujeto ha depositado su afecto y que ha dejado, en vez de éste, un lugar vacío. Los vínculos afectivos, ahora rotos, que señalan a ese sitio de la ausencia, deben ser reparados hasta que el sujeto obedezca las evidencias de la realidad -su mandato- para quedar libres de ser reestablecidos en relación a una entidad diferente.

De esta manera, es posible incursionar en la relación que establecen las poéticas que atañen a este trabajo con los referentes de la profunda y dolorosa transformación histórica que impuso autoritaria y violentamente la Dictadura en Chile, cuyas consecuencias se extendieron al periodo posterior de manera dramática. Si en gran parte de la poesía que se escribió durante los años de Dictadura pueden rastrearse las marcas de las experiencias del *shock* de una realidad oprobiosa, como veremos en el capítulo siguiente, la poesía de Postdictadura se constituye alrededor de la elaboración de lo traumático y sus restos. Posteriormente, nos referiremos a la *melancolía* y la *manía* como procesos aledaños al duelo, vinculados también al concepto freudiano de trabajo, como síntomas que definen las subjetividades de las poéticas estudiadas.

2. Transformaciones del sujeto: el sueño y el duelo.

El *trabajo del sueño* y el *trabajo del duelo* son dos conceptos -enunciados en distintos momentos de la obra de Freud, 1900 y 1917 respectivamente- que designan procesos transformadores de la *psique*, que modifican y elaboran tanto los impulsos internos como las imágenes y referencias externas, reales.

Para atender a la morfología que presenta este carácter elaborador de los poetas que empiezan a publicar en la década del 90, principalmente en lo que refiere a sus modalidades positivas -aunque no de manera exclusiva-, utilizaremos el concepto de *trabajo del sueño* elaborado por Freud, cuyas funciones características resultan rastreables en los textos

líricos, dada la similitud que presenta el “lenguaje onírico” con el “lenguaje poético”, tal como reconoce el propio autor, refiriéndose a la densidad y distorsión semántica que cobran las palabras, imágenes y figuras que ambos utilizan.

El primero lo define en “Sobre el sueño” y en “La interpretación de los sueños”⁷⁵. Freud distingue en los sueños comprensibles y sin sentido, pero sobre todo en aquellos incomprensibles y sin sentido -no en los sueños coherentes y con sentido, los sueños de los niños, que son realizaciones directas de un deseo- un *contenido manifiesto* y un *contenido latente* (ideológico), el primero mucho más breve que el segundo, sustituto desafectado de unas series de pensamientos significativos y cargados de afecto. El *trabajo del sueño* se correspondería no con una traducción, sino con una elaboración que transforma el contenido latente en manifiesto, el que adquiere la densidad de un verdadero lenguaje poético, rico en imágenes. Está conformado por cinco procedimientos fundamentales. En el orden en que los describe el autor: la *dramatización*⁷⁶, la *condensación*⁷⁷, el *desplazamiento afectivo*⁷⁸, la *regresión*⁷⁹ y el *remozamiento*⁸⁰.

⁷⁵ “Sobre el sueño” y “La interpretación de los sueños”, en: Freud, *op.cit.*, tomo V, pp. 615-712, y tomos IV y V, pp. 1-343 y 345-611, respectivamente.

⁷⁶ La *dramatización* transforma las ideas en una visión en presente, situaciones concretas e imágenes visuales y constituye, por lo tanto, un procedimiento necesario para cualquier tipo de sueño.

⁷⁷ La *condensación* permite que cada uno de los elementos manifiestos integre uno o varios elementos del contenido latente, ocultándolos por medio de la superposición, haciendo que surja lo común a ellos, mientras que las características que los oponen se destruyen recíprocamente. Incluso cuando los elementos carecen de algo en común, el sueño lo crea, transformando en una suma aquello que constituye oposición. Asimismo, las ideas que no tienen nada en común varían su forma verbal con el fin de coincidir, como si fueran parte de un paralelismo poético. La condensación utiliza el doble sentido de las palabras dichas en el sueño y construye personas colectivas o mixtas y productos híbridos, a la vez que representa por medio de un solo producto mixto ideas contrarias, como si se tratara de un oxímoron. También, de manera inversa a lo anterior, una idea puede ser representada por múltiples elementos del contenido manifiesto.

⁷⁸ El *desplazamiento afectivo*, por su parte, hace posible que aquello que en el sueño se presenta como contenido esencial, después del análisis resulte secundario. Durante la elaboración del sueño pasa la intensidad psíquica desde las ideas y representaciones que corresponde a otras que no deberían estar acentuadas, resultando un elemento impreciso el representante de la principal idea latente. Ningún proceso contribuye tanto a ocultar el sentido del sueño y a hacer irreconocible la conexión entre contenido manifiesto y latente.

⁷⁹ La *regresión* provoca que los lazos lógicos que habían mantenido unido el material psíquico se pierdan, surgiendo así el contenido del sueño. Esta transformación no toma a su cargo más que el contenido objetivo de las ideas latentes, representando estas relaciones lógicas de manera que las sustituye por caracteres formales que le son propios. Como consecuencias de lo anterior, la conexión lógica es reproducida como aproximación en el tiempo y el espacio, la relación causal puede no ser representada o puede ser sustituida por la sucesión de partes del sueño donde se invierte la causación, la transformación de un objeto en otro puede señalar también la relación causa-efecto, la alternativa es reemplazada por la aceptación y posterior suma de sus términos, las ideas contradictorias son representadas por un solo elemento, etc., determinando que tan sólo

En estos trabajos sobre el fenómeno del sueño, Freud elabora, de paso, su segunda teoría del lenguaje y un primer modelo acabado de la *psique* humana, poniendo especial énfasis en el carácter escindido de esta última, versión basamental de la posterior y más definitiva tópica del Yo, el Ello y el Superyó, que revisamos más arriba. Por lo pronto, nos interesa destacar que esta primera escisión en el sujeto -elaborada por el autor en el momento de su obra de mayor confianza en los poderes racionalizadores del lenguaje y los curativos del relato terapéutico- se encuentra diametralmente determinada por la presencia de una *censura*, autónoma, independiente de la voluntad de la persona, por lo tanto, agrega el psicoanalista, de carácter “demónico” y, debido a su condición inmanejable, asignada de una cierta dosis de negatividad, que es la encargada de realizar la “transacción” entre el *inconciente* y la *conciencia* en orden de decidir qué elementos es necesario develar a la conciencia sin que resulten extremadamente perturbadores⁸¹. Es la primera vez que Freud, a partir de las anteriores observaciones, utiliza el término *doble* para referirse a este intranquilizador cisma que caracteriza la personalidad, concepto que ha sido, sin duda, el origen de cualquier posible teorización posterior sobre la constitución del *sujeto* y el *otro* y, sin duda, una de las figuras más permanentes del paradigma psicoanalítico en el arte y la literatura contemporáneos.

En “Duelo y melancolía”⁸², Freud da cuenta interdependientemente de ambos términos. El concepto de *duelo* podría iluminar no sólo las relaciones entre los sujetos de los cinco poetas estudiados en este trabajo con sus discursos y figuraciones, sino también algunos de los núcleos centrales de sentido de buena parte de las poéticas de la promoción a

la analogía, la comunidad y coincidencia son aceptadas por la elaboración del sueño, condensando así en una nueva unidad todo aquello que presente estas relaciones o, si no las presenta, sometiénolo a ellas.

⁸⁰ Por último, el *remozamiento* tiene la función de dar una unidad al sueño, como una fachada que se superpone *a posteriori* al contenido manifiesto. Ordena los componentes de manera que se reúnan aproximadamente para formar una totalidad, una composición onírica. Esta fachada no alcanza a cubrir la totalidad del contenido, pese a su intento de que el sueño resulte comprensible, y representa una primera interpretación de éste. Los sueños que han experimentado esta elaboración por parte de una fuerza psíquica totalmente análoga al pensamiento despierto pueden denominarse “bien compuestos”, habiendo otros en que falta por completo esta actividad, los “mal compuestos”, en los que no se ha intentado establecer ni un orden ni una interpretación.

⁸¹ No hay que olvidar que, en primera instancia, para Freud, el sueño es “*el guardián del dormir*”, como concluye en “Sobre el sueño”, en: Freud, *op.cit.*, tomo V, p. 660.

⁸² “Duelo y melancolía”, en: Freud, *op.cit.*, tomo XIV, pp. 235-58.

la que éstos pertenecen, haciendo visible la presencia de un proceso -un trabajo- de sustitución que, debido a la intensa renuencia que provoca, rechaza los vínculos con la realidad y adquiere las modalidades de la retención imaginaria alucinatoria, y ocupa de manera total las relaciones y registros tanto pasivos como activos del sujeto. Insistiremos en los capítulos dedicados a los análisis de las obras en cuestión en la necesidad de apropiarnos, además, de algunas de las características de la *melancolía*, según la define el autor, sobre todo en lo referente a la indefinición, mutabilidad y desconocimiento del objeto perdido, y a un profundo desgaste del yo que se aproxima a su anulación, la que es poetizada de manera recurrente.

El duelo puede ser definido en conjunto con la melancolía, determina Freud, pues ambos configuran un “cuadro” similar y son ocasionados por circunstancias vitales coincidentes:

El duelo es, por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc. [...] La melancolía se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo. Este cuadro se aproxima a nuestra comprensión si consideramos que el duelo muestra los mismos rasgos, excepto uno; falta en él la perturbación del sentimiento de sí. Pero en todo lo demás es lo mismo. [...] Ahora bien, ¿en qué consiste el trabajo que el duelo opera? Creo que no es exagerado en absoluto imaginarlo del siguiente modo: El examen de la realidad ha mostrado que el objeto amado ya no existe más, y de él emana ahora la exhortación de quitar toda libido de sus enlaces con ese objeto. A ello se opone una comprensible renuencia; universalmente se observa que el hombre no abandona de buen grado una posición libidinal, ni aun cuando su sustituto ya asoma. Esa renuencia puede alcanzar tal intensidad que produzca un extrañamiento de la realidad y una retención del objeto por vía de una psicosis alucinatoria de deseo. Lo normal es que prevalezca el acatamiento a la realidad. Pero la orden que esta impone no puede cumplirse enseguida. Se ejecuta pieza por pieza con un gran gasto de tiempo y de energía de investidura, y entretanto la existencia del objeto perdido continúa en lo psíquico. Cada uno de los recuerdos y cada una de las expectativas en que la libido se anudaba al objeto son clausurados, sobreinvertidos y en ellos se consume el desasimiento de la libido. ¿Por qué esa operación de compromiso, que es el ejecutar pieza por pieza la orden de la realidad,

resulta tan extraordinariamente dolorosa? He aquí algo que no puede indicarse con facilidad en una fundamentación económica. Y lo notable es que nos parece natural este displacer doliente. Pero de hecho, una vez cumplido el trabajo del duelo el yo se vuelve otra vez libre y desinhibido.⁸³

3. Lo irrecuperable: melancolía y euforia.

Con respecto a la melancolía, Freud establece que también puede producirse por la pérdida de un objeto amado, aunque a veces ésta resulta de carácter más ideal, pues el objeto, sin encontrarse realmente muerto, se perdió en tanto objeto de amor. Muchas veces, agrega, no es posible determinar, incluso para el propio melancólico, lo que se ha perdido: “sabe *a quién* perdió, pero no *lo que* perdió en él. Esto nos llevaría a referir de algún modo la melancolía a una pérdida de objeto sustraída de la conciencia, a diferencia del duelo, en el cual no hay nada inconciente en lo que atañe a la pérdida.”⁸⁴

Observaremos parcialmente en el capítulo dedicado a Antonia Torres, pero sustancialmente en los dedicados a Alejandra del Río y Germán Carrasco, que los efectos de la melancolía, como establece Freud, resultan devastadores, pues el objeto, que se había elegido mediante una identificación narcisista con el propio sujeto, le permite a éste, inconcientemente, devolver sobre sí mismo el odio que debería estar proyectado sobre éste, como si el propio yo se tratara de una persona diferente (acentuando de este modo el carácter escindido de la *psique*, según lo determina el autor vienés):

En el duelo hallamos que la inhibición y falta de interés se esclarecían totalmente por el trabajo del duelo que absorbía al yo. En la melancolía la pérdida desconocida tendrá por consecuencia un trabajo interior semejante y será la responsable de la inhibición que le es característica. Sólo que la inhibición melancólica nos impresiona como algo enigmático porque no acertamos a ver lo que absorbe tan enteramente al enfermo. El melancólico nos muestra todavía algo que falta en el duelo: una extraordinaria rebaja en su sentimiento yoico {*Ichgefühl*}, un enorme empobrecimiento del yo. En el duelo, el mundo se ha hecho pobre y vacío; en la melancolía, eso le ocurre al yo mismo. El enfermo nos describe a su yo como indigno, estéril y

⁸³ *Ídem*, pp. 241-3.

⁸⁴ *Ídem*, p. 243.

moralmente despreciable; se hace reproches, se denigra y espera repulsión y castigo. Se humilla ante todos los demás y conmisera a cada uno de sus familiares por tener lazos con una persona tan indigna. No juzga que le ha sobrevivido una alteración, sino que extiende su autocrítica al pasado; asevera que nunca fue mejor. El cuadro de este delirio de insignificancia - predominantemente moral- se completa con el insomnio, la repulsa del alimento y un desfallecimiento, en extremo asombroso psicológicamente, de la pulsión que compele a todos los seres a aferrarse a la vida.⁸⁵

Freud observa que este tratamiento del sujeto con respecto a sí mismo se debe, a la vez, a la investidura narcisista de objeto -la elección de un objeto de cuyas características el yo intenta apropiarse- y a la capacidad de desdoblamiento que le permite, por medio de la distancia adquirida -en este punto Freud asocia esta distancia crítica con el surgimiento de la *conciencia moral* como una instancia constitutiva de la *psique*- tratarse a sí mismo (o a una parte de sí) como si fuera un objeto independiente. Así, el odio vuelto sobre el yo adquiere a tal punto un grado extremo de desprendimiento, que implica el desarrollo de una “satisfacción sádica”: el “automartirio de la melancolía” sería “inequívocamente gozoso”, según el psicoanalista. El melancólico, inconcientemente, estaría aniquilando a su propio yo como si se tratara de algo ajeno, invistiéndolo de los atributos negativos que corresponden a un otro -que puede ser una persona, una noción o un ideal- al que odia y al que no puede, porque es o fue, a la vez, amado, referir directamente su queja, su “querella” (*Anklagen*; “queja” en alemán: *Klagen*). “Sólo este sadismo nos revela el enigma de la inclinación al suicidio por la cual la melancolía se vuelve tan interesante... y peligrosa.”⁸⁶

Es Grinor Rojo, quien, en un trabajo sobre la poesía de Germán Carrasco⁸⁷ -el que revisaremos más detenidamente en el capítulo dedicado al autor-, identifica como aglutinante principal de esta escritura un “oscuro sentimiento de duelo” y percibe en ella la hegemonía del “discurso de la melancolía”, en tanto productos de la “muerte del amor”, de la ausencia de la musa y “de un cierto modo de la inspiración de cuyos servicios el poeta se da cuenta de que no podrá hacer uso nunca más o que podrá hacerlo sólo para ponerle nombre al lugar de una ausencia.” El registro de los rasgos melancólicos en un duelo que

⁸⁵ *Ídem.*, p. 244.

⁸⁶ *Ídem.*, p. 246.

⁸⁷ Rojo, Grinor. “La poesía inteligente de Germán Carrasco”, en: revista *Mapocho*, nr. 50, Santiago, segundo semestre de 2001, pp. 75-83; también en www.letras.s5.com/carrasco300103.htm (20/02/2010).

nunca tiene fin, nos llevó a ampliar la hipótesis de Rojo y asentar esa ausencia -que centra los deseos hacia la musa y la escritura, que parecen constituir al sujeto- en el lugar simbólico de la figura paterna, que en la poesía de Carrasco es representada mediante los poderes de creación y destrucción de la potencia solar, emulación positiva y negativa de la figura y la divinidad del Padre y de su ley, a la que pudimos asistir también en el vivo retablo, el drama de dimensiones cósmicas, que adquiere la disputa Padre/Hija en la poesía de Alejandra del Río.

Por medio de registros diversos -podríamos incluso calificarlos de opuestos- la poesía de ambos autores hace sucumbir a los sujetos líricos, bajo el influjo autodisolvente de la melancolía, ante la revisión y apropiación negativa de lo constitutivo paterno, que adquiere las formas del “padre ausente” en Carrasco y del “padre incestuoso” en Del Río. En un trabajo paralelo de reafirmación ante esta destrucción paulatina del propio yo, que en determinados momentos poetiza su propia disolución -como observa Julio Ortega⁸⁸-, ambos autores elaboran diversas estrategias de devaluación del padre. Este fenómeno parece coincidir en ambas poéticas, tanto en su anverso como en su reverso, con el concepto freudiano de la *añoranza del padre*. Escribe Freud en “Moisés y la religión monoteísta”⁸⁹:

Sabemos que en la masa de seres humanos existe una fuerte necesidad de tener alguna autoridad que uno pueda admirar, ante la cual uno se inclina, por quien sea gobernado y, llegado el caso, hasta maltratado. Por la psicología de los individuos hemos averiguado de dónde proviene esta necesidad de la masa. Es la añoranza del padre -añoranza inherente a todos desde su niñez-, de ese mismo padre a quien el héroe de la saga se gloria de haber vencido. Y ahora tenemos la vislumbre de un discernimiento, y es que todos los rasgos con que dotamos al gran hombre son rasgos paternos, y en la coincidencia consiste la esencia de aquel, que en vano buscábamos. La claridad en el pensamiento, la fuerza de la voluntad, la pujanza en la acción, son constitutivos de la imagen del padre, pero, sobre todo la autonomía y la independencia del gran hombre, su divina desprevisión, que puede extremarse hasta la falta de miramientos. Uno se ve forzado a admirarlo, tiene permitido confiar en él, pero no podrá dejar de temerlo.⁹⁰

⁸⁸ Ortega, Julio. *Caja de herramientas. Prácticas culturales para el nuevo siglo chileno*. Santiago: Editorial Lom, 2000. Nos referiremos ampliamente a los aportes de Ortega en los capítulos dedicados a Anwandter, Preiss, Del Río y Carrasco.

⁸⁹ “Moisés y la religión monoteísta”, en: Freud, *op.cit.*, tomo XXIII, pp. 1-132.

⁹⁰ *Ídem.*, p. 106.

La ambivalencia que la poesía de Del Río presenta con respecto a la figura del padre obedece, además de a los procesos de ilusión/desilusión del sujeto femenino frente a lo fálico constitutivo y la tensión del terror y deseo incestuosos, como insistiremos más adelante, a este factor genérico común que Freud atribuye a la masa, lo que vincula la poética de la autora, por las dimensiones que esta “añoranza” cobra en su constitución de mundo -que sobrepasan lo ontogenético y, metafóricamente, la constitución genérica de la sujeto- con la figura que, en ausencia, campea en los poemas de Carrasco.

La ausencia totalizadora de la melancolía -que supone la imposibilidad de reemplazo y la defenestración del propio yo- se opone al trabajo que intenta elaborar y traspasar lo desaparecido mediante los intentos de sustitución del duelo. Al mismo tiempo, en la poesía de Carrasco, la escritura oscila entre la representación de esa imposibilidad y los registros de la euforia o manía, el estado en que Freud observa los síntomas opuestos a la enfermedad melancólica -felicidad, exaltación, epifanía-, durante el que el sujeto parece evadir los sentimientos ante la ausencia -dominar o hacer de lado el complejo, dice Freud, hasta no verlo- desplazados previamente con violencia hacia el propio yo.

El autor define la *euforia*, el revés de la *melancolía*, de la siguiente manera:

La peculiaridad más notable de la melancolía, y la más menesterosa de esclarecimiento, es su tendencia a volverse del revés en la manía, un estado que presenta los síntomas opuestos. Según se sabe, no toda melancolía tiene ese destino. Muchos casos transcurren con recidivas periódicas, y en los intervalos no se advierte tonalidad alguna de manía, o se la advierte sólo en muy escasa medida. Otros casos muestran esa alternancia regular de fases melancólicas y maníacas [...] la manía no tiene un contenido diverso de la melancolía, y ambas afecciones pugnan con el mismo “complejo”, al que el yo probablemente sucumbe en la melancolía, mientras que en la manía lo ha dominado o lo ha hecho a un lado. [...] en todos los estados de alegría, júbilo o triunfo, que nos ofrecen el paradigma normal de la manía, puede reconocerse idéntica conjunción de condiciones económicas. En ellos entra en juego un influjo externo por el cual un gasto psíquico grande, mantenido por largo tiempo o realizado a modo de un hábito [como es el que Freud observa en el trabajo del duelo y la melancolía], se vuelve por fin superfluo,

de suerte que queda disponible para múltiples aplicaciones y posibilidades de descarga.⁹¹

El “talante empinado”, el júbilo y la capacidad proactiva con que el autor caracteriza a la manía, opuestos a la depresión y la inhibición melancólicas, mantienen oculto al sujeto aquello sobre lo que ha triunfado:

En la manía el yo tiene que haber vencido a la pérdida de objeto (o al duelo por la pérdida, o quizás al objeto mismo), y entonces queda disponible todo el monto de contrainversión que el sufrimiento dolido de la melancolía había atraído sobre sí desde el yo y había ligado. Cuando parte, voraz, a la búsqueda de nuevas inversiones de objeto, el maníaco nos demuestra también inequívocamente su emancipación del objeto que le hacía penar.⁹²

Observamos en la poesía de Carrasco, siguiendo lo planteado por Rojo, la presencia de la escritura de “listados”, registros del “zapping” del sujeto por la urbe latinoamericana contemporánea (y por las diversas tradiciones poéticas), recorridos descentrados que el crítico chileno valoriza por sobre el mero “exteriorismo del *zapping* o los video *clip*” -Rojo pone el acento en la autoconciencia y autovigilancia del sujeto poético “moderno”- que Néstor García Canclini establece como uno de los procedimientos culturales predominantes del arte de la posmodernidad en nuestro continente⁹³. En otro momento, Rojo revisa el

⁹¹ “Duelo y melancolía”, en: Freud, *op. cit.*, tomo XIV, pp. 250-2

⁹² *Ídem*, p. 252.

⁹³ En “La lectura en tiempos del Zapping”, revista electrónica *Alambre. Comunicación, información, cultura*, nr. 2, marzo de 2009, www.revistaalambre.com/Articulos/ArticuloMuestra.asp?Id=25 (15/10/10), García Canclini reflexiona sobre los resultados de una evaluación consultada sobre los cambios que la masificación de los nuevos medios tecnológicos han producido en la lectura de obras literarias y de distintas disciplinas académicas en los medios universitarios latinoamericanos. Algunas de sus conclusiones pueden iluminar de manera parcial los procedimientos de la poesía de Carrasco a los que aludimos tanto en lo que se refiere a sus recorridos por la “tradición literaria” como a los que el sujeto de sus textos realiza por la ciudad contemporánea: “¿Podemos instalarnos complacientes en una escena de saberes fraccionados, sin teorías de amplio consenso, ni siquiera contextos de comprensión o mapas que organicen lo que se sabe o se hipotetiza en diferentes disciplinas? En una época de concentración económica y fusiones transnacionales de las empresas, cuando las migraciones y las industrias culturales generan una interculturalidad globalizada, sirven de poco los conocimientos locales únicamente aplicables al lugar que se observó”. Del mismo modo, podemos relacionar lo establecido por García Canclini con los trabajos de Jameson, *op.cit.*; Moulian, *op.cit.*; y Richard, *op.cit.*, 1998, que revisaremos más adelante en lo referente a las prácticas culturales posmodernas y a su contextualización durante la Postdictadura chilena, contexto discursivo de las obras que estudiamos en el presente trabajo. En “Para un diccionario herético de estudios culturales”, revista *Fractal*, año 4, volumen V, nr. 18, julio-septiembre, 2000, pp. 11-27, García Canclini define el *zapping* como: “Procedimiento poco útil para encontrar variedad en la televisión. *Epistemología*: procedimiento insuficiente para compatibilizar teorías y autores distintos. Los escasos avances reconocibles para superar el eclecticismo en esta época en que tantos procesos socioculturales desbordan a las disciplinas ocurren cuando los antropólogos se ocupan a la vez de la creatividad y de los cambios macrosociales, los sociólogos políticos de la heterogeneidad, y en general

desacomodo y el deseo de escapar del sujeto del espacio urbano y público, saturado y superpuesto -posmoderno diría Jameson⁹⁴-, en la figura poética de la “kermesse”. Sin embargo, nosotros preferimos leer la parcial entrega de Carrasco a estas prácticas como fugas del estado melancólico hacia la posesión exaltatoria del mundo, en su caso por medio de la visualidad, de la manía, contrapuestas a los estados de encierro y separación, articulados ambos alrededor de las polaridades de vigor/control de la escritura y des/ilusión con respecto a la figura del padre solar, ante el que el sujeto despliega una masculinidad insuficiente. En algunos momentos, donde el exteriorismo anula totalmente la presencia del yo y se combina al mismo tiempo con la baja intensidad de la banalidad y la abulia, produciéndose una especie de catálogo desmedrado de las cosas y los acontecimientos, nos enfrentamos a instancias discursivas que, en la poesía de Carrasco, transforman el *zapping* de las imágenes -práctica del hedonismo posmoderno- en un registro melancólico.

Sobre lo anteriormente expuesto, habría que agregar que la entrega a la propia disolución se vuelve un tema que es tratado como un deseo y una búsqueda en la poesía de Carrasco y del Río, incluso reivindicada como un derecho en el caso del primero. Examinaremos sus consecuencias en lo que respecta a la primera poética de Anwandter, como una aguda revisión figurativa del concepto de la muerte del autor, en la que el sujeto se confunde y diluye a la vez que insiste en manifestarse; en lo referido a su segunda poética, constataremos la presencia de un sujeto escindido, en el cual la paradoja de su resistencia y, a la vez, su entrega -como fuerzas que lo vinculan de manera paralela- a la discursividad y los medios posmodernos de la cultura, permanece irresuelta. Para Antonia Torres, este recurso resulta una deserción y a la vez un refugio ante el desfondamiento del pacto bipersonal del matrimonio, en tanto metáfora del acuerdo colectivo de (des)articulación de la memoria durante la Transición. La poesía de Preiss, inmersa en las paradojas del discurso testimonial de la Shoá, como veremos más adelante, y ante el

cuando los especialistas dudan de sus campos y se animan a meter las narices donde no estaban acostumbrados a que los llamaran. Pero buscando siempre cómo evitar los riesgos del *zapping*: la acumulación errática de escenas. Y desarrollando con más complejidad la estrategia del *walkman* para no privarse del asombro: encontrar una posición, dentro de la multitudinaria sociabilidad, que conduzca a la autonomía, no al autismo.”

⁹⁴ Jameson, *op.cit.*

mandato de la memoria⁹⁵ como identidad y destino del pueblo judío, que para el sujeto poético constituye un gran peso simbólico impuesto por el Padre -del que en más de algún momento pide ser relevado-, le permite, sin embargo, elaborar modalidades propias de fuga que, tal como insistiremos en el análisis, devuelven al sujeto a la dolorosa inestabilidad del Narciso y terminan por llevarlo a la desidentificación y disolución en el Silencio del lenguaje y el Blanco de la escritura. Los poemas del autor, que paradójicamente pueden ser calificados como insistentes ejercicios de resistencia frente al enorme poder del olvido individual y concertado de la Shoá, infringen en el sujeto de su primera poética un “abuso de memoria” que intenta constituirlo como *testigo*, figura central en la obra del poeta chileno.

Tanto la poesía de Preiss, como espejo de la violencia dictatorial a través de su particular forma de testimonio de la Shoá, como las poéticas de Torres, Anwandter, Del Río y Carrasco, dan cuenta de -e intentan reparar- los “abusos de olvido” de la Transición y, en el caso de Anwandter y Carrasco, ponen en cuestión el “frenesí conmemorativo” -otro de los “abusos de memoria” que define Ricoeur⁹⁶- de los gobiernos de Postdictadura, como una función pública destinada a oficializar y legitimar un acuerdo social de paz sin justicia, al trivializar la problemática de la memoria sobre la violencia de la Dictadura y anular la efectividad de los reclamos legítimos y las peticiones efectivas al respecto.⁹⁷

⁹⁵ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, traducción de Agustín Neira, Madrid: Editorial Trotta, 2003, pp. 110-24, en los apartados “Nivel práctico: la memoria manipulada” y “Nivel ético-político: la memoria obligada”, observa con detención los procesos mediante los cuales la memoria histórica es intervenida, reiterada o abandonada, con fines políticos, en la elaboración de la identidad colectiva e individual. Dice Ricoeur: “Cualquiera que sea la validez de las interpretaciones patológicas de los excesos y de las deficiencias de la memoria colectiva, no quisiera dejarles ocupar todo el campo. Debe dejarse un sitio, al lado de estas modalidades más o menos pasivas sufridas, padecidas, de estos “abusos” -habida cuenta de las correcciones aportadas por el propio Freud a este tratamiento unilateral de la pasividad- a los abusos, en el sentido fuerte del término, que se derivan de la manipulación concertada de la memoria y del olvido por quienes tienen el poder” (p. 110). Más adelante, Ricoeur advierte sobre las desviaciones posibles de las reivindicaciones de la memoria, que se establecen sobre la fragilidad de la identidad, que necesita para existir la recursividad en el tiempo y que, a la vez, se asienta sobre la idea del otro como una amenaza y sobre la herencia de la violencia fundadora. Estas desviaciones son calificadas por el autor como “síntomas inquietantes: *demasiada* memoria en tal región del mundo; por lo tanto, abusos de memoria; *no suficiente* memoria en otro lugar; por tanto, abusos de olvido” (p. 111). Insistiremos en algunos momentos de nuestro trabajo en la cualidad fundadora, en lo que respecta al origen simbólico de la “tradición” poética contemporánea chilena, de la obra de Alonso de Ercilla, *op.cit.*, donde Chile representa el violento territorio de Marte, dios de la guerra, disputado entre dos pueblos y dos océanos.

⁹⁶ Ricoeur, *op.cit.*, p. 117 y p. 122.

⁹⁷ De este “frenesí conmemorativo” de la Transición se hacen eco los libros de Moulian, *op.cit.*, y Richard, *op.cit.*, 1998.

Sin duda, podemos entender este deseo de autodisolución del sujeto más allá de los conceptos freudianos sobre la melancolía, como una filiación de estos autores a una tradición de la literatura, la filosofía y las artes que desde Marsilio Ficino, durante el Renacimiento italiano, hasta la poesía de Charles Baudelaire, ha servido como horizonte de referencia para las escrituras contemporáneas, que han recuperado la negatividad como un componente fundamental de la constitución del sujeto. En este sentido resulta esclarecedor el recorrido que, a partir de los conceptos de Freud respecto al duelo, la melancolía y la euforia, realiza Paul Ricoeur en el capítulo “Los abusos de la memoria natural: memoria impedida, memoria manipulada, memoria dirigida abusivamente”.⁹⁸

A propósito de esta pulsión autodestructiva que ocupa la subjetividad de las obras resulta interesante revisar las palabras del filósofo francés Jacques Rancière, quien propone una distinción productiva entre el inconciente freudiano y lo que él llama el *inconsciente estético*, poniendo de relieve la imposición freudiana de un orden interpretativo sobre lo que el autor francés llama *la palabra sorda*, una palabra ajena e irreductible a la hermenéutica, que intentamos distinguir y destacar en los momentos más opacos y cerrados de la representación y el discurso de las poéticas de los cinco autores que nos atañen. Dice Rancière:

[...] Freud hace su elección. A la entropía nihilista inherente al poder de la palabra sorda, opone la otra forma de la palabra muda, el jeroglífico ofrecido al trabajo de interpretación y a la esperanza de la cura. Y, siguiendo esa lógica, tiende a asimilar la obra de la “fantasía” y el trabajo de su desciframiento a la intriga clásica del reconocimiento revocada por la revolución estética. Así, Freud coloca nuevamente dentro de los límites del régimen representativo del arte las figuras y las intrigas que ese régimen rechazaba y que sólo la revolución estética había puesto a su disposición. A ese retorno se opone hoy otro freudismo, que pone en tela de juicio el biografismo freudiano y se afirma más respetuoso de lo propio del arte. Éste se presenta como un freudismo más radical, liberado de las secuelas de la tradición representativa y acorde con ese nuevo régimen que iguala lo activo con lo pasivo al afirmar, al mismo tiempo, la autonomía antirrepresentativa del arte y su naturaleza fundamentalmente heterónoma, su valor de

⁹⁸ Ricoeur, *op.cit.*, pp. 96-124. No seguiremos al autor en este recorrido por encontrarse fuera de los alcances de este trabajo.

testimonio de la acción de las fuerzas que sobrepasan al sujeto y lo arrancan de sí mismo. Y para esto, evidentemente, se apoya de manera prioritaria en *Más allá del principio del placer* y en todos los textos de los años 1920 a 1930 que marcan la distancia tomada con el Freud corrector de Jensen, Ibsen o Hoffmann, con el Freud admirador de un Moisés liberado del furor sagrado. Pero para eso debe resolver en forma opuesta la lógica contradictoria del inconsciente estético, la polaridad de la palabra muda. Debe valorizar el poder sordo de una palabra del Otro irreductible a toda hermenéutica. Es decir que debe reivindicar la entropía nihilista, aun a riesgo de transformar la voluptuosidad del retorno al abismo originario en relación sagrada con el Otro y con la Ley. Ese freudismo ejecuta entonces, en torno a la teoría freudiana, un movimiento giratorio que trae de vuelta, en nombre de Freud y contra él, ese nihilismo que sus análisis estéticos no han cesado de combatir. Ese movimiento giratorio se afirma como recusación de la tradición estética. Bien podría ser, sin embargo, la última jugada del inconsciente estético al inconsciente freudiano.⁹⁹

Es Julia Kristeva quien restituye a Freud como antecedente primordial en la comprensión y exploración de lo que éste llama la *pulsión de muerte*, que sostendría la base pulsional de la psique y que representa la tendencia que impide la reposición o directamente destruye relatos y subjetividades. Resultará revelador para nuestro análisis la fusión indisoluble entre el impulso erótico y el llamado hacia la autodestrucción, la identificación primaria e inconciente entre el deseo y la muerte, cuyos componentes, en la palabra de los poetas por nosotros estudiados, no actúan por separado ni siquiera en tanto articulaciones de un anverso y un reverso, sino interactuando indisolublemente como procesos de (a)significación y de anasemia más allá de la representación, inseparables incluso en el vocablo y hasta en la sílaba, como se podrá observar, entre otros, con mayor precisión, en algunos poemas de Del Río y Carrasco, donde la ambigüedad se abre paso en cualquier intento de concluir el análisis en algún núcleo de significación. Kristeva sostiene que:

Freud advierte que no es sólo la pulsión de ligazón la que está en juego en lo que programa nuestra vida psíquica, que existen también resistencias a la evolución óptima del sujeto y al análisis. Él plantea entonces la existencia de otra pulsión que va en contra de la pulsión de vida y que va a llamar la *pulsión de muerte*, la *pulsión de desligazón*. [...] Hay que recordar que Eros es ligador, mientras que Tánatos es desligador, recorta. La melancolía ofrece al respecto una representación impactante: los lazos con el otro se hallan

⁹⁹ Rancière, Jacques. *El inconsciente estético*. Traducción de Silvia Duluc, Silvia Costanzo y Laura Lambert. Buenos Aires: del Estante, 2006, pp. 99-101.

cortados [...] Y esta desligazón que me ha cortado del mundo terminará por recortarme a mí mismo/a, por destruir mi pensamiento, a fuerza de recortar la continuidad de la representación. El postulado freudiano más radical, que ha sido percibido como un pesimismo de Freud, pero que tal vez no sea en el fondo más que su lucidez, consiste en plantear que la pulsión de muerte es la más pulsional. Postulado que ya no puede ser más enigmático, pero que afirma que la onda portadora es la pulsión de desligazón y que la pulsión de vida no es sino una suerte de apaciguamiento y de cohesionamiento de la primera. Dicho de otra manera, no debe sorprendernos el encontrarnos bajo la pulsión de vida, bajo el erotismo, con la obra demoníaca de la pulsión de muerte.¹⁰⁰

4. Palabra muda y palabra sorda en la Transición. Nación y paisaje.

Para abordar la segunda poética de Andrés Anwandter, al igual que para ciertos registros de los poemas de Antonia Torres, utilizamos en el análisis la distinción elaborada por Rancière, a la cual aludimos más arriba: *la palabra muda y la palabra sorda*. La poesía de Anwandter registra aquellos signos que sólo el escritor como geólogo, arqueólogo, traductor, doctor y terapeuta puede descubrir. Rancière, quien identifica en las “cosas mudas” una escritura propia, amparado en la máxima de Novalis “todo habla” -que propone la necesidad hermenéutica de cada detalle, como quería Freud, destruyendo así las jerarquías fundamentadas en la distinción de lo representativo y lo secundario- lee “la palabra literaria como palabra del síntoma” y propone al escritor como un descifrador y al texto como una reescritura de los “signos de historia escritos en las cosas”, portadores de un origen y un destino, que es capaz de leer el mal social e intentar una cura mediante la escritura.¹⁰¹ La poesía de Anwandter parece cubrir paso a paso el programa propuesto por el autor francés.

Si en su primera poética el trabajo de los textos atenta contra las expectativas sapienciales y de representatividad de la escritura, la segunda articula recorridos sin mapa por los resquicios (in)significantes que el canon cultural de los discursos de Postdictadura

¹⁰⁰ Kristeva, Julia. *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*. Traducción de Guadalupe Santa Cruz. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1999, pp. 88-9.

¹⁰¹ Rancière, *op.cit.*, p. 48-9.

deja fuera del marco de visibilidad¹⁰². La función política de los textos de Anwandter le otorga lugar a las voces olvidadas, lee la escritura de los restos “parlantes” de la violencia, articula el relato de los desaparecidos, recupera los fragmentos e imágenes no deseados de la historia, inconvenientes recuperaciones para la versión oficial del Chile de la Transición, del proyecto intransitivo de nación y sus “abusos de olvido”, ambos impuestos por la Dictadura¹⁰³. El “doctor”, el poeta científico, el investigador literario naturalista, diagnostica, aplica tratamientos, desplaza y despliega zonas de la corporalidad enferma y anestesiada del territorio, el país y la nación, pero no encuentra la cura, sino que se rinde con un emblema blanqueado ante la disputa de la representación y cede en la colisión con lo opaco, aquel material sordo que Rancière prevee después del límite legible. Una palabra que no dice, un pensamiento que no piensa y una representación no mimética, como observamos en la poesía de Antonia Torres después de su hundimiento en lo terráqueo materno, su recorrido a través de lo lateral, su identificación con lo despojado e insignificante, al igual que la entrega y disolución del sujeto en el silencio en la obra de Preiss y la experiencia nihilista y la “alternativa” suicida en Del Río y Carrasco.

La poesía de Anwandter, como filtro crítico de la imposición política y cultural de la Transición, la versión más reciente del proyecto nacional moderno, entronca en este sentido con una línea de la poesía chilena, como veremos en el análisis, que cuestiona la instalación de los diversos proyectos de Nación. Entendemos el concepto de *nación* -a partir de la definición que Eliana Ortega hace del *paisaje*¹⁰⁴- como un constructo de carácter político, patriarcal y autoritario, excluyente y segregador, que se impone a través de distintos órdenes y jerarquías por sobre las diferencias étnicas, genéricas, regionales, religiosas y a su respectivos saberes e idiosincrasias, que emanan de los vínculos con el mismo paisaje -la cultura, según entiende José Lezama Lima en *La expresión americana*¹⁰⁵-, sostenidos en la

¹⁰² En las poéticas de los cinco autores estudiados este marco es representado y hasta ironizado, de manera variable, sobre distintos soportes que mediatizan las miradas y corresponden a diversas épocas tecnológicas: fotografía, cine, pantalla, etc. Para aproximarnos a una delimitación discursiva de la Postdictadura nos referiremos a los ensayos de Moulian, *op.cit.*, y Richard, *op.cit.*, 1998.

¹⁰³ Richard, *op.cit.*, 1998, p. 43.

¹⁰⁴ “Pensar América”, en: Ortega, Eliana (comp.), *Más allá de la ciudad letrada: escritoras de nuestras Américas*. Santiago: Isis Internacional, 2001, pp. 9-16.

¹⁰⁵ “Lo único que crea cultura es el paisaje”, afirma el autor. Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Edición y prólogo de Ildemar Chiampi. México: Ediciones del Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 63.

relación contemplativa y representacional, que se organiza a partir de la fijación de las percepciones no sometidas al constructo impuesto. Citamos a Ortega:

En cuanto al concepto de “paisaje” conviene aclarar lo que entiendo por paisaje en la cita de Mistral y en la obra de quienes le siguen. Prefiero aclarar de inmediato que no se trata de establecer una identificación entre la condición “femenina” y la naturaleza, ni tampoco una identificación de la literatura latinoamericana con la Naturaleza americana como personaje central de la misma. No, no se trata de ese paisaje cuando Mistral declara América como “un hecho de paisaje”. Me parece que su declaración se refiere a la definición de paisaje como: “la mundificación de un complejo dinámico originariamente inespacial”, según el diccionario de símbolos de Cirlot, que a su vez incluye la definición de Mircea Eliade: “De hecho el hombre no elige nunca el lugar; se limita a descubrirlo... Uno de los procedimientos para descubrir los emplazamientos es la orientación”. Ahora bien, para la comprensión del sentido simbólico de un paisaje hay que leer en él: lo dominante y lo accesorio, su carácter general, el carácter de sus elementos. Recordemos que paisaje y país tienen la misma raíz, de pagus=aldea, comarca. No es casual que para referirse a América, Mistral y otras prefieran la palabra país y no nación, que nos refiere a un concepto político/patriarcal. No así paisaje [...]¹⁰⁶

Citamos también a Lezama Lima, ampliando una cita de Ortega al mismo autor¹⁰⁷:

Ante todo el paisaje nos lleva a la adquisición del punto de mira, del campo óptico y del contorno [...] El paisaje es una de las formas del dominio del hombre [...] Paisaje es siempre diálogo, reducción de la naturaleza puesta a la altura del hombre. Cuando decimos naturaleza el *panta rei* [el “todo fluye” heracliteano, aclara Lezama en nota] engulle al hombre como un leviatán de lo extenso. El paisaje es la naturaleza amigada con el hombre. Si aceptamos la frase de Schelling: “la naturaleza es el espíritu visible y el espíritu es la naturaleza invisible”, nos será fácil llegar a la conclusión de que ese espíritu visible de lo que más gusta es de dialogar con el hombre, y que ese diálogo entre el espíritu que revela la naturaleza y el hombre, es el paisaje. Primero, la naturaleza tiene que ganar el espíritu; después, el hombre marchará a su encuentro. La mezcla de esa revelación y su coincidencia con el hombre, es lo que marca la soberanía del paisaje.¹⁰⁸

Insistiremos en registrar y cotejar las instancias en que los poetas estudiados abordan, conciente e inconcientemente, parcial y fragmentariamente, las figuras que

¹⁰⁶ Ortega, Eliana, *op.cit.*, pp. 10-1.

¹⁰⁷ *Ídem.*, p. 11.

¹⁰⁸ Lezama Lima, *op.cit.*, p. 167.

representan la idea de nación, como también los recorridos de la mirada por los textos que testimonian el devenir de su percepción por el paisaje. Se trata de restos, sedimentos, fantasmagorías del desastre de los proyectos nacionales, retazos de un naufragio que estos poetas intentan recomponer o irónicamente exhibir en su discontinuidad y desazón. Atenderemos a la relación que establecen estas figuras con el sujeto en un recorrido paralelo, vínculo constante que escapa en parte al dominio de la Nación, afianzado en la percepción individual, situada más allá del marco determinado por esta “comunidad imaginaria” vinculada por rasgos obligatorios, que se le superpone, identificándose, pero que también establece zonas y perspectivas cruciales de diferenciación.

En la poesía de Anwandter, afirma la propia Antonia Torres, no hay una figura de nación ni una serie de restos que permitan reconstruirla, devolverla a la vida, como sucedía, por ejemplo, en la poesía inmediatamente anterior¹⁰⁹. La poesía de Del Río, por oposición, devela el estancamiento de la Transición al elaborar recurrentemente el recuerdo punzante del “Chile de su infancia”, el Chile de la dictadura durante la década de los años setenta y ochenta, un intento, por un lado, de extender la gestualidad y la tonalidad de lo que Richard llama la “política como antagonismo” y la “dramatización del conflicto”¹¹⁰, la discursividad propia de los años de dictadura, exhibiéndose en esa “inactualización del drama”¹¹¹ y, por otro, la conciencia de que la poeta habita otros tiempos -los de la melancolía, no los de la utopía- que no se lo permiten más que como un desvarío en el que puede recuperar fragmentariamente su biografía destrozada y los fragmentos de las consignas e imágenes de un país perdido que parecían constituirla, una nación cuyas formas civiles y vínculos de ciudadanía se encuentran caídos. La perspectiva de Anwandter, al acercarse a la nación de la Postdictadura, consiste, en buena parte, en un ejercicio crítico a partir del distanciamiento que el sujeto ejerce sobre la biografía del personaje en el que en parte se refleja. Más notoriamente que la relación entre el poeta y Rita Consuelo en la poesía de Carrasco -la que observamos no desde la actualidad amorosa sino en el pasado, desde el presente de la recuperación de la musa y el país perdidos-, la poesía de Torres nos sumerge en la contingencia de la pareja, encarnando la instalación de este modelo de nación en la

¹⁰⁹ Torres, *op.cit.*, 2005.

¹¹⁰ Richard, *op.cit.*, 1998, p. 27.

¹¹¹ *Ídem.*, p. 44

proximidad asfixiante del elemento autobiográfico, llevando hasta sus extremos discursivos el pacto de la política del consenso¹¹² en el contrato matrimonial y en la historia de amor, el romance, la novela, que representan a la nación en la “pareja nacional”, como sucedía, según afirma Doris Sommer¹¹³, en la novela latinoamericana del siglo XIX. Mucho de lo expuesto por Sommer en la siguiente cita, como veremos en el análisis, coincide de manera sorprendente con la poesía de Torres, pese a la distancia genérica y temporal de las obras estudiadas por la autora americana:

[...] inevitables historias de amantes desventurados que representan, entre otros factores, determinadas regiones, razas, partidos e intereses económicos. Su pasión por las uniones conyugales se desborda sobre una comunidad sentimental de lectores, con el afán de ganar tanto partidarios como corazones. [...] los ideales nacionales están ostensiblemente arraigados en un amor heterosexual “natural” y en matrimonios que sirvieran como ejemplo de consolidaciones aparentemente pacíficas durante los devastadores conflictos internos de mediados del siglo XIX. La pasión romántica, según mi interpretación, proporcionó una retórica a los proyectos hegemónicos, en el sentido expuesto por Gramsci de conquistar al adversario por medio del interés mutuo, del “amor”, más que por la coerción. Las resonancias amorosas de la “conquista” son absolutamente apropiadas, porque era la sociedad civil la que debía ser cortejada y domesticada después de que los criollos conquistaron su independencia. La retórica del amor, específicamente de la sexualidad productiva en la intimidad del hogar, es de una consistencia notable aunque pasada por alto, a pesar de las taxonomías reguladoras que gustan de clasificar las novelas fundacionales como “históricas” o “indigenistas”, “románticas” o “realistas”. Será evidente que muchos romances pugnan por producir matrimonios socialmente convenientes y que, a pesar de su variedad, los estados ideales que proyectan son más bien jerárquicos. Sin embargo, las diferencias de grado e incluso el estilo en estas novelas, cobrarán importancia al considerar el legado político y estético del romance. Otro texto fundacional exhortaba, después de la creación de un mundo nuevo: “Fructificad y multiplicaos”. Tal exhortación es a menudo todo lo que se nos ofrece en las novelas que fundan nuevas naciones, junto con un deseo contagioso de amor socialmente productivo así como del Estado que lo posibilite. Como sabemos, los asuntos erótico-políticos suelen ser extremadamente frustrantes. Aun cuando terminen en matrimonios satisfactorios, ese fin del deseo que la narración se niega a explorar, la felicidad se lee como una proyección anhelada de la

¹¹² *Ídem.*, p. 25 en adelante.

¹¹³ Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Traducción de José Leandro Urbina y Ángela Pérez. Bogotá: Ediciones Fondo de Cultura Económica, 2004.

consolidación y crecimiento nacional: una meta hecha visible.¹¹⁴

En tanto la nación puede ser representada como una historia de amor, pudimos también perfilar, a partir de la agobiante reiteración de la imposición del “proyecto matrimonial” en los poemas de Antonia Torres, la discursividad de esta “época de los acuerdos” y de la “intransitividad” del proyecto político de la Transición por medio de la idea de la *doxa* elaborada por Roland Barthes, la que resulta característica, según el autor, del discurso que reproduce y reitera la convención social y adquiere las formas petrificantes, medusarias, que se imponen por sobre la vitalidad y el placer que emergen de los cuerpos. Así lo aclara en *Roland Barthes por Roland Barthes*:

La Doxa (la Opinión) [...] no es más que un “*objeto malo*”: ninguna definición por el contenido, sólo por la forma, y esa forma mala es sin duda la repetición. ¿Pero lo que se repite no es a veces bueno? El *tema*, que es un buen objeto crítico, ¿no es algo que se repite? Es buena la repetición que viene del cuerpo. La Doxa es un objeto malo porque es una repetición muerta, que no viene del cuerpo de nadie, a no ser, tal vez, precisamente, del de los Muertos.¹¹⁵

Más adelante, Barthes continúa atribuyéndole el poder medusario de lo que no se ve, pero permanece, provocando la ceguera del sujeto ante la violencia impositiva de la convención:

La doxa es la opinión corriente, el sentido repetido, *como si nada*. Es Medusa, la que petrifica a los que la miran. Ello quiere decir que es *evidente*. Pero, ¿la vemos? Ni siquiera: es una masa gelatinosa pegada en el fondo de la retina.¹¹⁶

La sustitución amorosa que perseguimos en el análisis de la poética de Torres provoca que, paso a paso, la institución y el vínculo del matrimonio se aproximen a lo que Charles Fourier denominaba *étour derie*, el dominio de la sinrazón y la falsedad sistematizada. La *doxa*, opuesta a la *atracción apasionada* y la *analogía universal*

¹¹⁴ Sommer, *op.cit.*, pp. 22-3.

¹¹⁵ Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Traducción de Julieta Sucre. Caracas: Monte Ávila Editores, 1978, p. 78.

¹¹⁶ *Ídem.*, p. 133.

enunciadas por Fourier¹¹⁷, que se manifestaban en el origen del amor de la “pareja nacional” en la poesía de la autora, en el que confluían análogos Mundo, Libro y Cuerpo, anquilosa, más tarde, tanto la vitalidad amorosa como la representación de las fuerzas sociales que ésta simboliza, calladas por el estatismo político de la Postdictadura, enmascaradas por la mutabilidad y variedad de la superficie cultural. Los *otros* que fueron *antes* los protagonistas de la historia amorosa nacional, con sus biografías perdidas, sus diferencias irreconciliables y su violencia aniquiladora, deben romper la costra de la costumbre discursiva, para manifestar la profunda desavenencia de Chile, su novela quebrada.

5. Postdictadura y postmodernidad: la política del pacto y el dominio del espacio.

Como ya hemos apuntado más arriba, el período que aquí llamamos “transición democrática” o “transición a la democracia” -transitividad y destino que no resulta difícil poner en duda, como afirma Richard¹¹⁸- puede denominarse también como la época o el periodo de Postdictadura, no sólo por el hecho de seguir irremediamente al gobierno autoritario en la linealidad temporal, sino sobre todo porque, como apunta Moulian, ésta se encuentra determinada drásticamente por la “jaula de hierro” que constituyen las leyes constitucionales y el sistema de partidos -el cuasi oficial bipartidismo al que ha sido sometido el mecanismo eleccionario- que dejó como herencia la dictadura, una forma de control que tiene como vigilantes permanentes el poder militar, la derecha política y los poderes económicos fácticos que encabeza el empresariado nacional, tendientes a preservar el neocapitalismo impuesto por Pinochet de la incertidumbre democrática.¹¹⁹ Esta forma de política, que se presenta a sí misma como necesaria e insustituible, se encuentra encubierta, como establece Richard, por una multiculturalidad de signo posmoderno -opuesta a la

¹¹⁷ La teoría de la atracción apasionada y la idea de la analogía universal se encuentran desarrolladas en los ensayos de Charles Fourier reunidos en *La armonía pasional del nuevo mundo*. Traducción y selección de Menene Gras. Prólogo de Eduardo Subirats y Menene Gras. Madrid: Taurus Ediciones, 1973. Para una lectura de las ideas de Fourier en el contexto de la poesía moderna y en especial su relación con las correspondencias baudelaireanas, ver el ensayo de Octavio Paz, titulado *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. 3ª ed., Barcelona: Editorial Seix Barral, 1990, pp. 102-14.

¹¹⁸ Richard, *op.cit.*, 1998, p. 43.

¹¹⁹ Moulian, *op.cit.*, p. 47.

bipolaridad discursiva de la cultura dictatorial- que estratégicamente encubre las “técnicas del olvido” de la realidad estacionaria e intransitiva de la Transición¹²⁰. Sin embargo, ambos autores insisten, pese a los rasgos de continuidad, en calificar este periodo de la historia nacional como un fenómeno cultural independiente. Creemos que la Postdictadura representa un despliegue discursivo y estratégico de índole propia, contexto en el que intentamos situar la diversidad de registros de la promoción de poetas que empieza a publicar en la década de 1990, año en que termina la dictadura y comienza el periodo que aquí nos interesa.

Moulian propone como resultado de la “revolución capitalista” de la Dictadura, la derogación de la ciudadanía republicana ligada al sufragio, a la participación política y al intervencionismo voluntarista del estado, propia de los gobiernos democráticos representativos anteriores al golpe militar de 1973, y su reemplazo por un nuevo tipo de ciudadanía fundamentada en la relación crediticia con el Mercado y en los criterios “duros” de la economía, los cuales, una vez derogado el inseguro y fluctuante dominio de la política, ocupan el papel de portadores de la soberanía nacional¹²¹. Este nuevo vínculo del “ciudadano credit-card” con el trabajo, el salario y los derechos laborales, acarrea, según el autor, nuevas formas de formación de la subjetividad, socialización e integración a la cultura y al mundo globalizado¹²², a la vez que el suministro del constante placebo hedonista que, a través de la recompensa material y concreta del consumo y la espectacularización de los medios de masa -la televisión es la adicción y el espejo del Chile Actual¹²³-, vuelve pasivos a los sujetos sociales y permite mitigar los efectos de la creciente dureza de las condiciones de trabajo y el aminoramiento de las posibilidades de defensa de los trabajadores debido a la constante jibarización de las organizaciones sindicales.

Estas nuevas formas del sistema, que favorecen la individuación y no los vínculos políticos de los sujetos con el colectivo, representan además medidas de disciplinamiento: la ciudadanía crediticia debe ser mantenida por medio de los pagos correspondientes; si

¹²⁰ Richard, *op.cit.*, 1998, p. 25 en adelante.

¹²¹ Moulian, *op.cit.*, p. 45

¹²² *Ídem.*, p. 98.

¹²³ *Ídem.*, p. 105.

esto no es posible, al ciudadano le es arrebatada la satisfacción que entrega la materialidad e inmediatez del consumo y es devuelto a la ilusión y a la temporalidad pospuesta del sufragio, dependiente de los vaivenes de la política¹²⁴. Así, daremos cuenta en el análisis de la ambivalencia frente al trabajo que presentan los poemas de Carrasco y, de manera más extendida, los poemas de Anwandter. El sujeto laboral de éste último, sin mapa ni destino, cruza la urbe descentrada y globalizada, intentando llevar a cabo un trabajo cuyo destinatario -un patronazgo fantasma- y organicidad mayor -el trabajo individual es un fragmento sin conexión- desconoce. Por su parte, el sujeto contemplativo y *vouyerista* que escribe en los poemas de Carrasco observa el trabajo asalariado de los otros y el destino de los pobres, identificándose, parcialmente, con la marginalidad que el “Chile actual” de la Transición les ofrece a ambos.

Una de las escenas de esta contemplación en la poesía de Carrasco se desarrolla en el centro comercial, el *mall*, uno de los espacios prototípicos de la ciudad actual latinoamericana que, según Richard, ha desplazado los tradicionales recorridos periferia/centro de la burguesía, instalando en el mismo suburbio una “ciudad dentro de la ciudad”, desde la cual el exterior es borrado y reemplazado por un espacio sin características locales, constantemente vigilado. Citamos a Richard:

Mientras ayer “se iba al "centro" desde los barrios como una actividad especial, de día feriado, como salida nocturna, como expedición de compras” porque “la salida al "centro" prometía... la exploración de un territorio siempre distinto”, hoy es la perifericidad de los *malls* la que atrae el recorrido dominical con sus falsas calles y avenidas que simulan una ciudad dentro de la ciudad, sin otra vectorialidad de tránsitos que la graficada por las marcas publicitarias que orientan los recorridos intramuros de paseantes bajo vigilancia comercial.¹²⁵

Los *malls*, según Richard, que

[...] reproducen, descontextualizadamente, su propia sistematicidad sin que su arquitectura tome en cuenta ninguna de las marcas físicas ni locales que caracterizan su entorno, han borrado artificialmente la división social entre el

¹²⁴ *Ídem.*, p. 98 en adelante.

¹²⁵ Richard, *op.cit.*, 1998, pp. 104-5. Las citas del texto de Richard corresponden a Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel, 1994, p. 14.

centro de la ciudad y sus periferias con un nuevo modelo de extraterritorialidad urbana que recrea un espacio y un tiempo “sin cualidades”¹²⁶

Esta capacidad del *mall* de reproducir, en cualquier contexto, “su propia sistematicidad” y de representarse en un tiempo “sin cualidades”, al mismo tiempo que se constituye como el espacio comercial privilegiado de un determinado periodo histórico, nos ha permitido entenderlo como un enclave heterotópico o *heterotopía*¹²⁷, según el concepto de Foucault, que revisaremos con detención más adelante. La descripción que Moulian¹²⁸ realiza del *mall* nos sitúa ante una de las características fundamentales de toda heterotopía, según afirma el autor francés, que define como su meollo. Foucault determina que la idea de transitar libremente por un espacio heterotópico es tan sólo una ilusión, ya que éstos implican incluso tácita y a veces imperceptiblemente una reglamentación que delimita la estadía en su interior, haciendo participar al sujeto de un sistema de exclusiones del que es víctima. Para Moulian, en el *mall*, en tanto es percibido por los visitantes como una escenificación, la retórica de lo *kitsch* genera la ilusión de la igualdad transclase del consumo:

En el mall lo Kitsch cumple la función de hacer creer en la igualdad transclase del consumo. Opera a través de la creación de un espacio cuya artificialidad arquitectural y decorativa hace que nadie se sienta identificado y simultáneamente todos se sientan atraídos. Nadie se siente identificado por su planeada artificialidad, pero todos se sienten atraídos porque lo perciben como un escenario. Esta cualidad simulada de ser un espacio de todos, esta capacidad de acogida, es una gran ventaja del mall.

Esto genera la impresión de que pobres y ricos pueden pasearse con igual derecho. En este sentido produce la apariencia de ser más libre que la plaza pública, porque en esta los vecinos principales tenían un derecho tradicional de uso que no se le negaba al “bajo pueblo”. No se capta que en el mall cada individuo, cada grupo está sometido a la estrecha vigilancia de múltiples ojos, que evidentemente ponderan la apariencia, discriminan. Pero como esto no se ve, la libertad del consumidor alcanza en el mall su máximo carácter idealizado. Todos se sienten con el derecho a pasear libremente para elegir, pero están bajo una observación discriminatoria. El ocultamiento de esta realidad es una de las funciones Kitsch del mall.¹²⁹

¹²⁶ *Ídem.*, pp. 117-8. La cita final corresponde a Sarlo, *op.cit.*, p. 17.

¹²⁷ Foucault, *op.cit.*, 1994.

¹²⁸ Moulian, *op.cit.*, pp. 110 en adelante.

¹²⁹ *Ídem.*, pp. 113-4.

Carrasco revela de manera muy lúcida tanto el atractivo incontrolable y el lugar central que ocupa el *mall* en la Postdictadura, al presentarlo como un “templo” al que asisten fieles e infieles, exponiendo a su vez la diferenciación tácita entre ricos y pobres, el ocultamiento de las verdades sociales por medio de la retórica de los elementos y los productos, la “dureza del trabajo” y la desigualdad económica que, en la visión de Moulian, el consumo transforma en *lo* innombrable de la Transición. A diferencia de lo que sucedía en los “viejos mercados”, donde los productos se presentan al desnudo, el *mall*, como propone Moulian, agrega a los productos la ritualidad del adorno y el sentido de la artificialidad, donde los objetos alcanzan su grado máximo de fetichización. En este contexto de extrema elaboración y de visible premeditación retórica y estética, ocurre, sin embargo, el robo, la delincuencia que Carrasco representa como una lógica defensiva de los desplazados contra el sistema que los margina. La delincuencia, afirma Moulian, es la “gran preocupación paranoide de Chile Actual”¹³⁰, discurso de alarma constante sostenido por los privilegiados que crearon la injusticia que provoca la delincuencia y establecieron los valores económicos y comerciales que sostienen como única posibilidad de integración social la ofrecida por el sistema. Así, para el autor, la delincuencia representa, por un lado, una posibilidad de autodefensa de los desplazados y, por otro, una forma fácil de hacer dinero bajo las condiciones impuestas. El delincuente resulta de una forma desviada de integración al mercado, sea éste rico o pobre, ya que se encuentra guiado por el deseo mayoritario y apremiante promovido por la cultura de la sociedad de mercado: el dinero es el fetiche social que hay que obtener a cualquier precio.¹³¹

Uno de los rasgos fundamentales de los que damos cuenta a lo largo del análisis al que nos avocamos en este trabajo, es la fuerte presencia del *espacio* en los poemas de los cinco autores estudiados, lo que notamos también de manera patente, si hacemos extensiva la misma lectura, en gran parte de las obras de los poetas chilenos de las últimas décadas, particularmente en aquellas escritas a partir de la década del 90. Michel Foucault, en la conferencia “Utopías y heterotopías”¹³², se refiere al predominio del espacio como un rasgo

¹³⁰ *Ídem.*, p. 104

¹³¹ *Ídem.*, p. 135 en adelante.

¹³² Foucault, *op.cit.*, 1994.

cultural de “nuestra época”, la “época actual”, hasta el punto de calificarla –en oposición al siglo XIX, obsesionado con la Historia- como una “época del espacio”:

Estamos en la época de la simultaneidad, de la yuxtaposición, del cerca y del lejos, del lado a lado, de lo disperso. [...] el mundo se percibe, yo creo, menos como una gran vida que se desarrollara a través del tiempo, que como una red que une puntos y entrecruza su ovillo.¹³³

Foucault afirma que los conflictos ideológicos y las grandes polémicas de nuestro tiempo “se desarrollan entre los devotos descendientes del tiempo y los habitantes encarnizados del espacio”¹³⁴ y en el ámbito de los estudios humanísticos destaca como transversal entre los postulados del estructuralismo el intento de hacer aparecer los elementos fuera del tiempo, yuxtapuestos u opuestos, en una suerte de configuración. Foucault observa que esta prioridad no significa negar la presencia del tiempo como un factor determinante, sino distinguir entre Tiempo e Historia.

Lo propuesto por Foucault, tal como dictamina el mismo autor, no hace referencia a un rasgo innovador de la cultura contemporánea, pues se podría elaborar una historia del espacio que encuentre uno de sus momentos centrales en el Medioevo, una época definida por el orden sagrado de los lugares: el espacio medieval sería un espacio de *localización*. Esta configuración de mundo fue destrozada, afirma el autor, por Galileo Galilei, cuyo principal aporte no sería el haber “redescubierto” que la tierra gira alrededor del sol, sino que el universo se constituye como un espacio infinito e infinitamente abierto y que el lugar que correspondía a cada cosa era tan sólo un punto en movimiento, no un *locus* sagrado inamovible. De esta manera, en el siglo XVII, la *amplitud* sustituye a la localización, así como en nuestros días la amplitud ha sido reemplazada por el *emplazamiento*, entendido éste como “relaciones de vecindad entre puntos o elementos; que formalmente se los puede definir como categorías, árboles, entrecruzamientos.”¹³⁵

¹³³ Foucault, *op.cit.*, 1994, p. 30.

¹³⁴ *Ídem.*

¹³⁵ *Ídem.*

Pese a la multiplicidad de aproximaciones, el acopio de saber y de teorías, agrega Foucault, el espacio contemporáneo no ha podido ser desacralizado del todo como lo fue el tiempo en el siglo XIX; se ha producido, afirma, una desacralización teórica que no ha sido llevada a la práctica, pues existen oposiciones espaciales que dominan nuestra vida, que admitimos como reales, pero contra las que no se ha atentado de manera convincente en lo concreto: espacio privado/público, espacio de la familia/social, espacio cultural/útil, espacio de ocio/trabajo. Más allá del espacio de la percepción cercana, el espacio de dentro, cargado de cualidades, Foucault pretende aproximarse al espacio de afuera, también heterogéneo, donde nuestra vida y nuestro tiempo se erosionan, y que es portador de contradicciones que se alojan en el centro mismo de nuestra concepción de la sociedad occidental. Es en ese afuera, donde el autor identifica aquellos lugares especiales que tienen la propiedad “[...] de estar en relación con todos los otros emplazamientos pero de un modo tal que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones por ellos designadas [...]”¹³⁶. Reflejos o reflexivos, estos espacios están en relación con todos los otros, pero los contradicen. Pueden ser, según Foucault, de dos tipos:

Las *utopías*, que caracterizan la cultura moderna en tanto “época del tiempo”, son emplazamientos sin lugar real, manteniendo con el espacio real de la sociedad una relación general de analogía directa o inversa. Una utopía es la sociedad misma perfeccionada o el reverso de la sociedad. Pero una utopía siempre es irreal.

Las *heterotopías* -término que Foucault acuña a partir de su cualidad de ser lugares absolutamente *otros*, de una heterogeneidad radical- son, a diferencia de los utopías, lugares reales, efectivos, diseñados *en* la sociedad misma, una suerte de contraemplazamientos, utopías efectivamente realizadas en las que los emplazamientos reales que a su vez es posible encontrar en la cultura están, al mismo tiempo, representados, contestados e invertidos. Se trata de lugares que están fuera de todos los lugares, pero que son localizables.

¹³⁶ *Ídem.*, p. 31.

La *heterotopología*, la supuesta disciplina que estudia las *heterotopías* como productos imaginarios y a la vez concretos de diferentes épocas, debe atender a seis principios fundamentales que las caracterizan:

En primer lugar, todas las culturas construyen heterotopías, pero son tan variadas que no hay ninguna que sea universal. Según este primer principio, las heterotopías aparecen y desaparecen. Así, hay algunas como las *heterotopías de crisis*, que no dejan de desaparecer, pero de las que aún quedan vestigios. Foucault ejemplifica utilizando el servicio militar y el viaje de bodas, donde aquello que podría generar una crisis en el medio social -como el entrenamiento de un joven para la muerte ajena y la propia o la desfloración de una virgen- son desplazados a un lugar lejano. Hay otras que, como las *heterotopías de desviación*, no dejan de multiplicarse. Se trata de lugares donde se interna a los individuos cuyo comportamiento se considera desviado en relación a las expectativas del medio, a la norma exigida: casas de reposo, clínicas psiquiátricas, cárceles y los asilos de ancianos, que serían, éstos últimos, al mismo tiempo, heterotopías de crisis y desviación, pero sobre todo de desviación, pues, agrega Foucault, la vejez está fuera de la norma de las sociedades occidentales contemporáneas.

El segundo principio de las heterotopías da cuenta de la capacidad que tienen las sociedades de hacer funcionar de maneras diversas, a lo largo del tiempo, una misma heterotopía que existe y que no ha dejado de existir, como es el caso del cementerio. En las ciudades europeas, hasta finales del siglo XVIII, expone Foucault, el cementerio se encontraba en el centro de la ciudad, presentando el descuido de la mayor parte de los cadáveres, porque efectivamente se creía en la resurrección de los cuerpos el día del Juicio Final y en la inmortalidad del alma. A partir del siglo XIX, se inicia una época eminentemente laica y burguesa, los cementerios son desplazados al exterior de la ciudad, como si los muertos enfermaran a los vivos, propagaran, con su presencia, la muerte; el cementerio se conforma como una pequeña ciudad, donde cada familia posee su morada definitiva.

El tercer principio de las heterotopías dice relación con la capacidad de éstas de “[...] yuxtaponer, en un sólo lugar real, muchos espacios, muchos emplazamientos que son en sí mismos incompatibles”¹³⁷, como el cine, que sobre una pantalla plana es capaz de convocar tres dimensiones, o los jardines persas, que se supone reúnen las cuatro partes del universo.

El cuarto principio asocia las heterotopías con sus correspondientes fragmentaciones temporales o cortes de tiempo, lo que Foucault llama *heterocronías*. De hecho, el autor aclara que una heterotopía comienza a funcionar de lleno cuando los visitantes ingresan en una “ruptura absoluta” de su tiempo tradicional, como sucede de forma radical con el arribo definitivo al cementerio, que implica el fin del tiempo vital y el ingreso en una especie de “cuasi eternidad”, donde el individuo no deja de disolverse y de borrarse. Bajo esta perspectiva se producen las heterotopías del tiempo que se acumula hasta el infinito sobre sí mismo, como las bibliotecas y los museos, lugares que contienen todos los tiempos en un solo lugar, fuera del tiempo, inalcanzables a su erosión. De modo opuesto surgen las heterotopías ligadas al tiempo en lo que éste tiene de más pasajero, como sucede en el tiempo de la fiesta; no se trata de heterotopías eternas, sino crónicas, como las ferias.

El quinto principio establece que las heterotopías son espacios semicerrados y semiabiertos a la vez, pues cuentan con un sistema de apertura y cerradura que al mismo tiempo “las aísla y las vuelve penetrables [...] O bien se está ahí forzosamente, como en el caso del cuartel o de la prisión, o bien es necesario someterse a ritos y purificaciones. No se puede entrar ahí más que con un cierto permiso y una vez que se ha cumplido un cierto número de gestos. Hay incluso heterotopías que están enteramente consagradas a esas actividades de purificación, purificación semireligiosa, semihigiénica, como en los *hammam* musulmanes, o bien purificación en apariencia puramente higiénica como en las saunas escandinavos.”¹³⁸ En este punto Foucault recuerda que, pese a que hay heterotopías donde la entrada es aparentemente libre, se trata de una ilusión, pues todas acarrearán consigo un invisible sistema de exclusión.

¹³⁷ *Ídem.*, p. 33.

¹³⁸ *Ídem.*, p. 34.

El sexto y último rasgo que define las heterotopías da cuenta de su capacidad de cumplir una función con respecto al espacio restante, que es de índole doble y opuesta, definiendo así las *heterotopías de ilusión* y las de *compensación*: las primeras producen un espacio de ilusión que hace ver como más ilusorio el espacio real y las segundas crean un espacio compensatorio que reproduce idénticamente el exterior, se encuentre éste mal o perfectamente dispuesto.

A partir de la conceptualización foucaultiana sobre las heterotopías, pudimos constatar en el análisis de los textos la centralidad que en la poética de Torres adquiere el concepto de las heterotopías de purificación en su combinación con las heterocronías de carácter crónico por medio de la figura de la “temporada de baño”, al igual que su intento de generar espacios compensatorios -en la biblioteca, en el libro, del otro lado del “espejo de agua”- ante las disrupciones de la realidad exterior. En algunos textos de Anwandter observamos la creación de la figura del templo como un lugar que expone el sistema heterotópico de cerradura y de abertura de lo sagrado, presencia que reforzamos por medio de la discusión sobre la etimología del término *religio* que lleva a cabo Giorgio Agamben en su libro *Profanaciones*¹³⁹, pues no asocia este término a la idea más común que se tiene con respecto a la significación de la palabra “religión”, que uniría lo humano y lo divino, proveniente del vocablo *religare*, sino al sistema de exclusiones que representa la ritualidad religiosa en su intento de mantener debidamente separado lo sagrado de lo profano, asociado con el término *relegere*. En la poesía de Preiss es posible observar cómo la interioridad del sujeto, superpuesto con el espacio cerrado de la habitación de la escritura y muchas veces representado por éste, denuncia como ilusorios los espacios exteriores, cuestionando la realidad de una ciudad y una existencia sin memoria ni historia. De la misma manera que la de Torres, la poesía de Del Río genera espacios de compensación ante la pérdida, el fracaso y la amenaza que representa el exterior, al mismo tiempo que a través de la revisión de la heterotopía del “psiquiátrico” cuestiona la normativa y las prácticas sociales que definen la segregación de los sujetos clínicos. La poesía eminentemente urbana

¹³⁹ Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005, p. 99.

de Carrasco elabora de manera constante, por medio de los enclaves heterotópicos de los *blocks*, las fachadas continuas, los parques públicos, las casas abandonadas y el encierro en la habitación de la escritura, al igual que a través de los hospicios y la marginación de la *kermesse* de lo público, la tensión constante entre compensación, ilusión y exclusión encubierta, como acotamos más arriba con respecto a la figura del *mall*.

Es precisamente la conciencia de una nueva concepción del espacio el que recorre los postulados de Frederic Jameson en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*¹⁴⁰, un rasgo compartido con el texto de Foucault que revisamos anteriormente. La cultura actual, la cultura de la época posmoderna -la “época del espacio” para el autor francés- se encuentra, según Jameson, de tal manera y a tal extremo espacializada que la valoración moderna del tiempo desaparece ante la totalización del “espacio mental”¹⁴¹ que separa a los sujetos de la realidad, cuya capacidad de expresión, sus posibilidades de conexión con la historia y sus expectativas de profundidad se encuentran supuestamente elididas, desarrollando una sentimentalidad sujeta a “intensidades flotantes” por las que son arrastrados en una especie de *euforia* provocada por la integración inmediata a las superficies de la cultura, cuya única trascendencia estaría determinada por el placer de la experimentación de la materialidad de los signos y las imágenes.

Sin duda, estas características, al menos con cierto nivel de intensidad, son notorias en gran parte de los sujetos de la poesía chilena del periodo que abordamos en este trabajo, que tienden a disminuirse, fragmentarse y desaparecer en la *melancolía* o expandirse y vaciarse en la *euforia*, siguiendo la pauta de la oposición freudiana, lo que de alguna manera podría asimilarse a los procedimientos propuestos por Jameson: el maníaco ha olvidado la problemática de la pérdida y el melancólico no sabe lo que ha perdido ni el valor que lo ausente portaba. Sin embargo, tanto la relación del sujeto con la ausencia de objeto del *duelo*, que implica algo que fuera del yo -algo real- ha efectivamente desaparecido, como la profundidad que implica toda escisión del yo en los fenómenos

¹⁴⁰ Jameson, *op.cit.*

¹⁴¹ *Ídem.*, p. 52.

psíquicos antes mencionados -con la excepción de la euforia, que parece presentar un sujeto plano, al menos momentáneamente-, manifiestan, al menos en las obras poéticas aquí estudiadas, la persistencia de distintas incidencias y superposiciones en el sujeto, incluso en la poetización de su ausencia, como anotamos antes con respecto a la metáfora del suicidio en la poesía de Del Río y Carrasco, y como revisaremos más adelante alrededor del concepto de *la muerte del autor*, con el que trabajamos, principalmente, en el análisis sobre la poesía de Anwandter.

Para Jameson, “el único modo de abarcar y registrar la diferencia genuina del posmodernismo es mostrarlo a la luz del concepto de norma hegemónica o de lógica cultural dominante”¹⁴², modelo que ha generado “una nueva tecnología que en sí misma representa un sistema económico mundial completamente original”¹⁴³ y que en las obras de arte de la época ha puesto de manifiesto sujetos cuya percepción permanece en las imágenes y no puede acceder a la historia, sujetos ávidos de una realidad y “un mundo convertido en mera imagen de sí mismo”¹⁴⁴, “cada vez menos capaces de modelar representaciones de nuestra propia experiencia presente”¹⁴⁵, en medio de un sistema que en su totalidad, según el autor, resulta irrepresentable.

A partir de lo anterior y a la vez en su contra, parecen desplegarse las mediatizaciones, los distanciamientos, las disociaciones, los distintos marcos que los poetas aquí estudiados ponen en práctica, más allá de la inmediatez material irreflexiva que necesita la cultura de la imagen para sobrevivir en las conciencias que la integran -como los que observa Rojo en la poesía de Carrasco¹⁴⁶ y los que revisamos insistentemente en el análisis-, entre ellos el mismo marco del poema como una caja de resonancia que permite vigilar y desarticular la discursividad invasiva de la cultura imperante, al igual que el intento de generar cartografías que recuperen, aunque sea fragmentariamente “una estética de la confección de mapas cognitivos”¹⁴⁷ que pueda “devolver a los sujetos concretos una

¹⁴² *Ídem.*, p. 20.

¹⁴³ *Ídem.*, p. 21.

¹⁴⁴ *Ídem.*, p. 45.

¹⁴⁵ *Ídem.*, p. 52.

¹⁴⁶ Rojo, *op.cit.*

¹⁴⁷ Jameson, *op.cit.*, p. 120.

representación renovada y superior de su lugar en el sistema global”¹⁴⁸, y manifestar así alertas individuales y colectivas sobre la neutralización que implica esta “doble confusión espacial y social”¹⁴⁹, como efecto de la espectacularización total de la sociedad que han llevado a cabo los nuevos y más invasivos medios de comunicación de masas.

De esta manera puede leerse la revisión de la omnipresencia de la pantalla que lleva a cabo la poesía de Anwandter y la *parodia seria*¹⁵⁰ que caracteriza su acercamiento desidentificador a la producción de superficies del *pastiche*¹⁵¹ de la cultura posmoderna; la constante vigilancia visual de la que se hacen eco y reflejo compensatorio-ilusorio los poemas de Carrasco; la recursividad defensiva contra la imagen, los recorridos laterales de la espacialidad y la revisión discursiva del pacto que desarrolla la poesía de Torres; los reductos en los cuales Preiss y Del Río intentan rearticular vínculos personales con la historia más allá de los relatos de uso y las convenciones de la recuperación y olvido de la (des)memoria. Tratando de sobrevivir a la igualación discursiva que promueve la sociedad de consumo, buscando separar los textos de la consecuencia cultural y política de lo que Jameson llama la integración de la producción artística en “la producción de mercancías en general”¹⁵², estas modalidades revelan el carácter político de la producción poética de la que este trabajo da cuenta. La negatividad de los alcances de la representación que opera en estos textos poetiza también lúcidamente las fisuras de una imposibilidad impuesta por las

¹⁴⁸ *Ídem.*, p. 121.

¹⁴⁹ *Ídem.*

¹⁵⁰ *Ídem.*, p. 41: para Jameson la *parodia* sería la forma discursiva central del arte moderno y sus “estilos inimitables”, si la entendemos como la imitación de un discurso ajeno donde aquello que se toma prestado sufre un tratamiento cómico, ridículo o grotesco. Para el autor americano, es el *pastiche* el procedimiento que reemplaza la parodia en el arte posmoderno (ver nota siguiente). Agamben, *Profanaciones*, *op.cit.*, pp. 45-63, por su parte, amparado en una larga tradición retórica que va desde el Medioevo hasta la novelista italiana Elsa Morante, presenta la *parodia seria* como un modo de aproximación del discurso literario al misterio, lo sagrado y lo inenarrable, que no tendría relación con la disminución del discurso referido. Entendemos la aproximación de Anwandter al *pastiche* posmoderno como una forma de parodia seria, ya que por medio de esta modalidad es capaz de acercarse al sistema incomprensible que produce esas formas. Algo similar sucede con la aproximación de Torres al “reino de la imagen”, tal como lo definimos en el análisis.

¹⁵¹ *Ídem.*, pp. 43-4: “El *pastiche* es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta: pero se trata de la repetición neutral de esa mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad y ajena a la convicción de que, junto a la lengua anormal que se toma prestada provisionalmente, subsiste aún una saludable normalidad lingüística”.

¹⁵² *Ídem.*, p. 19.

circunstancias históricas, el derrumbamiento ideológico que impide, en esta época concreta de la cultura, la rearticulación entre conocimiento y experiencia¹⁵³.

6. El sujeto escriturante: muerte y persistencia del autor.

Por medio del análisis de la primera poética de Andrés Anwandter nos hacemos cargo de la figura de *la muerte del autor*, una de las maneras en que los sujetos de la poesía de Postdictadura metaforizan su propia desaparición, articulando su ausencia como evento de la significancia del texto. Si bien observamos la presencia de esta figura con insistencia e intensidad en la poesía de Anwandter, durante el análisis de Torres, Preiss, Del Río y Carrasco, encontramos no sólo momentos disruptivos donde esta ausencia se manifiesta, sino también su latencia como trasfondo permanente de los textos.

Fue Jacques Derrida quien, en el contexto del debate filosófico europeo de la segunda mitad del siglo pasado, desarrolla una crítica a Platón y al falogocentrismo que éste representa, omnipresente -considera el autor- en las oposiciones irreconciliables de la cultura occidental, identificando la figura del Autor como una de las formas de la Metafísica de la Presencia¹⁵⁴, la que tendría la “necesidad de fijar un origen para todo, un creador, una figura visible, en suma, un principio que es identificado con la figura paterna y con el orden y la jerarquía masculinos”¹⁵⁵, es decir, un Autor.

Sin embargo, poco antes, en 1968, Roland Barthes había acuñado el concepto de “la muerte del Autor” en el ámbito de la literatura francesa, por medio del texto titulado de igual manera, incluido en *El susurro del lenguaje*¹⁵⁶. En “La muerte del Autor” Barthes establece que

¹⁵³ *Ídem.*, p. 119.

¹⁵⁴ Derrida, Jacques, *Márgenes de la Filosofía* [1972]. Traducción de Carmen González Marín. Madrid: Editorial Cátedra, 1989, pp. 247-312.

¹⁵⁵ Pérez Parejo, Ramón, “La crisis de la autoría: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de la anonimidad en Internet”, en: revista *Especulo*, www.ucm.es/info/especulo/numero26/crisisau.html, 27 de septiembre de 2006 (27/4/2009).

¹⁵⁶ Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje* [1968]. Traducción de C. Fernández Medrano. Barcelona: Editorial Paidós, 1987, pp. 65-71.

la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro, en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe. [...] Siempre ha sido así, sin duda: en cuanto un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura.¹⁵⁷

Mientras que para Barthes “la imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones”¹⁵⁸, el tipo de autor que éste postula, el autor *efectivamente* contemporáneo

nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente aquí y ahora [...] la mano, alejada de toda voz, arrastrada por un mero gesto de inscripción (y no de expresión), traza un campo sin origen, o que, al menos, no tiene más origen que el mismo lenguaje, es decir, exactamente eso que no cesa de poner en cuestión todos los orígenes.¹⁵⁹

Sin duda, la idea más importante que expone Barthes se corresponde con la borgiana imagen del escritor como un “diccionario”, depositario de las citas de toda la literatura y las culturas que cruzan al autor, en el que éste se convierte en el momento de la escritura:

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura [...] la “cosa” interior que tiene la intención de «traducir» no es en sí misma más que un diccionario ya compuesto, en el que las palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras, y así indefinidamente [...] ese inmenso diccionario del que extrae una escritura que no puede pararse jamás: la vida nunca hace otra cosa que

¹⁵⁷ *Ídem.*, p. 65.

¹⁵⁸ *Ídem.*

¹⁵⁹ *Ídem.*, p. 68.

imitar al libro, y ese libro mismo no es más que un tejido de signos, una imitación perdida, que retrocede infinitamente.¹⁶⁰

Para Barthes, los tiempos del Autor darán paso -no sólo como una constatación, sino incluso a partir de la voluntad de cambio al respecto que manifiesta el autor- a los tiempos del Lector, constituyéndose gráficamente el tropo teórico de la muerte del primero:

[...] un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito. [...] sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor.¹⁶¹

Por su parte, Michel Foucault pronuncia su conferencia “¿Qu'est-ce qu'un auteur?”, el 22 de febrero de 1969 en la Sociedad Francesa de Filosofía y, dos años después, una versión modificada, titulada “What is an author?”, en la Universidad de Buffalo, como testimonia Giorgio Agamben en “El autor como gesto”, capítulo de su libro *Profanaciones*¹⁶². Ambas versiones de la conferencia se fusionan en “¿Qué es un autor?”¹⁶³. Apoyándose en una frase de Samuel Becket, “Qué importa quién habla, ha dicho alguien que importa quien habla”, Foucault afirma que en esa indiferencia es posible reconocer uno de los principios éticos de la escritura, que la caracterizan como práctica y no como expresión:

Puede decirse, primero, que la escritura de hoy se ha librado del tema de la expresión: sólo se refiere a sí misma, y sin embargo, no está atrapada en la forma de la interioridad; se identifica a su propia exterioridad desplegada. [...] En la escritura, no se trata de la manifestación o de la exaltación del

¹⁶⁰ *Ídem.*, pp. 68-9.

¹⁶¹ *Ídem.*, pp. 70-1.

¹⁶² Agamben, *Profanaciones, op.cit.*, pp. 79-94.

¹⁶³ “¿Qué es un autor?”. Traducción de Gertrudis Gavidia y Jorge Dávila, en: Foucault, Michel. *Literatura y conocimiento*. Mérida: Ediciones de la Universidad de Los Andes, 1999, pp. 95-125.

gesto de escribir; no se trata de la sujeción de un sujeto a un lenguaje: se trata de la apertura de un espacio en donde el sujeto que escribe no deja de desaparecer.¹⁶⁴

Esto último ligaría el cuestionamiento del autor a un segundo tema

[...] todavía más familiar; se trata del parentesco de la escritura con la muerte. Este lazo trastoca un tema milenarista [...] Nuestra cultura ha metamorfoseado este tema de la narración o de la escritura hechas para conjurar la muerte; ahora la escritura está ligada al sacrificio, al sacrificio mismo de la vida; desaparición voluntaria que no tiene que ser representada en los libros, puesto que se cumple en la existencia misma del escritor. La obra que tenía el deber de traer la inmortalidad recibe ahora el derecho de matar, de ser asesina de su autor. [...] esta relación de la escritura con la muerte se manifiesta también en la desaparición de los caracteres individuales del sujeto escritor; mediante todos los ardis que establece entre él y lo que escribe, el sujeto escritor desvía todos los signos de su individualidad particular; la marca del escritor ya no es más que la singularidad de su ausencia; tiene que representar el papel del muerto en el juego de la escritura.¹⁶⁵

El autor, en este texto de Foucault, se convierte en una *función autor*, diferente tanto del individuo o autor real como del hablante del texto, que es caracterizada socialmente desde un estatuto que comienza a hacerse efectivo desde el nombre del sujeto escriturante hasta su relación con la ley y la propiedad, sus vínculos imaginarios con los textos propios y su instalación en el *canon*:

[...] el nombre de autor no va, como el nombre propio, del interior de un discurso al individuo real y exterior que lo produjo, sino que corre, en cierto modo, en el límite de los textos, los recorta, sigue sus aristas, manifiesta su modo de ser o, al menos lo caracteriza. Manifiesta el acontecimiento de un cierto conjunto del discurso, y se refiere al estatuto de este discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura. El nombre de autor no se sitúa en el estado civil de los hombres, ni se sitúa tampoco en la ficción de la obra, se sitúa en la ruptura que instaura un cierto grupo del discurso y su modo de ser singular. [...] La función autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad.¹⁶⁶

¹⁶⁴ *Ídem.*, pp. 97-8.

¹⁶⁵ *Ídem.*, p. 98.

¹⁶⁶ *Ídem.*, p. 102.

Sería tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado de ese parlante ficticio [se refiere al hablante]; la función-autor se efectúa en la escisión misma, en esta división y esta distancia.¹⁶⁷

Sobre este texto del autor francés, Giorgio Agamben comenta:

Hay allí, entonces, *alguien* que, aun permaneciendo en sí mismo anónimo y sin rostro, ha proferido el enunciado, alguien sin el cual la tesis que niega la importancia de aquel que habla no habría podido ser formulada. El mismo gesto, que niega toda relevancia a la identidad del autor, afirma sin embargo su irreductible necesidad.¹⁶⁸

El comentario de Agamben a Foucault vuelve la ausencia del autor y su necesidad en una paradoja, una contradicción significativa, lo que resulta particularmente productivo para el análisis que llevamos a cabo de la obra de Anwandter, pues el enmascaramiento y desaparición de este personaje resulta la figura central de la primera poética del chileno y el texto el único lugar posible de constitución del sujeto que lo escribe, quien, en este marco, imposibilitado muchas veces de escribir el mismo poema que leemos, barajado en la multiplicidad de la “casa de citas”, disputándose la autoría incluso con el lector -el doble enmascarado o de alusión directa en los apóstrofes líricos-, sostiene las formas de una intensa connivencia con el lector, citado permanentemente en tanto *persona* por ese *alguien* en los bordes de las funciones y los niveles textuales que los convocan y los desdibujan.

A través del artilugio de la “escritura en tiempo real” y de la constante reflexión metapoética, los textos de Anwandter ponen en el centro temático la escritura del propio poema, realizando una revisión a la vez melancólica y paródica, solipsista y cerrada, como veremos en el análisis, de la concepción jakobsoniana de la obra literaria, revelando su autorreferencialidad como un suceso y una forma vacíos, una puesta en abismo que resulta de su consecuencia extrema, de llevar a la máxima posibilidad esta condición del poema, otorgándole carácter absoluto a la materialidad del transcurso de la escritura, vigilándola de manera cercana e insistente. La escritura cuestiona el agotamiento de este recurso de la poesía moderna al ponerlo a prueba, la forma del poema adopta de manera extrema la forma de su contenido, transformando en una tautología una de las consecuencias señeras

¹⁶⁷ *Ídem.*, p. 105.

¹⁶⁸ Agamben, *Profanaciones*, *op.cit.*, pp. 81-2.

que resultan del *principio de autorreferencialidad*: la densidad expresiva que constituye el texto literario le permite a éste realizar formalmente lo que enuncia.

El texto de Roman Jakobson titulado “Lingüística y poética”¹⁶⁹ ha sido considerado una de las referencias obligadas en la definición de la autorreferencialidad de la obra literaria. El trabajo de Jakobson da cuenta del fenómeno de esta autonomía a partir de la transformación que la obra realiza en el vínculo entre

[...] las dos formas fundamentales de organización empeladas en el comportamiento verbal: la *selección* y la *combinación*. [...] *La función poética traslada el principio de equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación*. Se eleva la equivalencia al rango de proceso constitutivo de la secuencia.¹⁷⁰

La superposición del principio de equivalencia sobre la serie de palabras o, en otras palabras, el montaje, el encabalgamiento, de la forma métrica sobre la forma usual del discurso, da, necesariamente, la sensación de una configuración doble, ambigua [...] Tanto las convergencias como las divergencias entre ambas formas, las expectativas realizadas y las frustradas dan lugar a esta sensación.¹⁷¹

Así, este pliegue, esta doble configuración, se extiende a la totalidad de los elementos de la situación comunicativa especial, propia de la obra literaria:

La ambigüedad es una propiedad intrínseca, inalienable, de todo mensaje centrado en sí mismo. [...] No solamente el mensaje, sino también el originador y el destinatario se vuelven ambiguos. Además del autor y el lector está el “yo” del héroe lírico, o del narrador imaginario, y el “tú” o el “vosotros” del destinatario supuesto de los monólogos dramáticos, de las súplicas, de las epístolas. [...] Prácticamente todo mensaje poético es una especie de cita, y presenta todos los problemas especiales y complicados con que confronta el lingüista el “discurso dentro del discurso”, en sus distintas formas.¹⁷²

Como extensión de esta forma doble, Jakobson establece que

¹⁶⁹ “Lingüística y poética”, traducción de María Teresa La Valle, en: Jakobson, Roman; Barthes, Roland et al., *El lenguaje y los problemas del conocimiento*, Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1998, pp. 9-47

¹⁷⁰ *Ídem.*, p. 21.

¹⁷¹ *Ídem.*, p. 32.

¹⁷² *Ídem.*, pp. 40-1.

En la poesía toda similitud aparente en el sonido debe evaluarse en términos de la similitud y/o disimilitud en el sentido [y que ésta] es un dominio en el cual la relación entre el sonido y el significado, habiendo sido latente se vuelve manifiesta, de la manera más palpable e intensa.¹⁷³

Esta relación entre forma y contenido en el poema, esta correspondencia entre lo dicho y la forma de ese decir, fundamento de la autorreferencialidad literaria que, para Jakobson, se proyecta desde la relación significado y significante, representa la estrategia escritural que Anwandter lleva hasta sus últimas consecuencias a nivel metapoético, exponiéndola paródicamente, abismándola, llevándola al absurdo, a la vez que exponiendo su persistencia.

7. Sujeto y testimonio.

La imposibilidad de llevar a cabo el relato histórico y biográfico, la dificultad que se inmiscuye en la consolidación de cualquier narrativa y en la comprensión de los recorridos y sus portulanos, el intento de acercarse a lo irrepresentable y reconocerse en la superficie saturada o en el despojo del blanco, la constante recuperación y pérdida de los retazos, los restos y los fragmentos de la violencia de la dictadura, la reiteración o el rechazo de lo traumático, que campean en los textos de los cinco poetas que aquí trabajamos y en el resto de los autores de esta promoción, nos obliga a acercarnos al fenómeno del *testimonio* como un imposible y una paradoja, tal como lo entiende Giorgio Agamben en *Lo que queda de Auschwitz*¹⁷⁴, cuestión que abordaremos con detención más adelante.

Nelly Richard, en la “Introducción” de *Pensar en/la Postdictadura*¹⁷⁵, refiriéndose a las producciones artísticas del periodo de Transición en Chile, establece que se trata de

¹⁷³ *Ídem.*, pp. 41-2.

¹⁷⁴ Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Traducción de Antonio Gimeno Cuspinera. 2ª ed., Valencia: Editorial Pre-textos, 2005.

¹⁷⁵ Richard, Nelly. “Introducción”, en: Richard, Nelly y Moreiras, Alberto (eds.). *Pensar en/la Postdictadura*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2005, pp. 9-20.

textualidades que intentan ejercer la memoria por las trizaduras de la discursividad dominante:

constelaciones de lenguajes simbólicos –la escritura literaria, la visualidad artística, etc.- que deslizan el trabajo del recordar por los huecos de la representación, por las fallas del discurso social y sus lapsus; que entrecortan la sintaxis ordenadora de las recapitulaciones históricas con las desgarraduras y quebraduras de formas e imágenes sumergidas en un fuera-de-plano que condensa las significaciones más oscurecidas del recuerdo.¹⁷⁶

Poco más adelante, Richard afirma que

Cuando la materia del recuerdo consiste en partículas de experiencia corporal y biográfica que fueron desintegradas por un sistema de aniquilamiento físico y mental, como en el caso de la experiencia límite de la tortura y de la desaparición, otorgarles sentido a los restos de estas experiencias catastróficas es *una tarea que bordea el abismo de lo irrepresentable*.¹⁷⁷

Este “abismo de lo irrepresentable” establece una tensión que resulta central en estas escrituras. Así lo entiende Magda Sepúlveda en su artículo “El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición”¹⁷⁸ -que revisa a varios de los autores más destacados de la promoción a la que dedicamos este trabajo- cuando afirma que “el sujeto que habla en la mayoría de los textos de los poetas del noventa es testigo imposible del cual habla Agamben en *Lo que queda de Auschwitz*.”¹⁷⁹ Más adelante, la autora concluye:

La gran mayoría de los poemarios de la Transición elabora esta voz del testigo imposible que implica crear un habla al que retorna de la muerte. La generación de esta subjetividad está ligada al trauma de haber sido separados de la historia. Freud habla de la “situación traumática” para caracterizar la experiencia de perder repentinamente un objeto querido, tan abruptamente que no es posible entender la situación, sino mediante un trabajo de elaboración. En el caso de estos poemas, ese objeto sería la historia como soporte contenedor y que le da estabilidad al yo.¹⁸⁰ Los textos escritos por Los Náufragos afirman que la Transición no ha terminado hasta la primera década del 2000. Bajo este signo ideológico ellos crean una voz que cuenta

¹⁷⁶ *Ídem.*, p. 12.

¹⁷⁷ *Ídem.* Las cursivas son nuestras.

¹⁷⁸ Sepúlveda, *op.cit.*

¹⁷⁹ *Ídem.*, p. 84.

¹⁸⁰ Podemos relacionar esta idea de Sepúlveda con la desconexión de los sujetos posmodernos con la historia, tal como la describe Jameson, *op.cit.*

un pasado y muestra las piezas que permitirían rearmar la historia. Esa voz elabora la pérdida, y cuál es ella: la pérdida de las ciudades, de la vida pública y de la historia. Al elaborar el desastre puede entregarnos los objetos, al modo de un arqueólogo¹⁸¹, que permiten armar el rompecabezas de la historia. [...] La fabricación del testigo imposible en la poesía chilena de la Transición nos habla de las dificultades que hemos tenido como país para asumir los temas de memoria. Bajo la idea de que es mejor esperar hasta establecer un consenso de memoria, hemos conseguido encriptar nuestra historia, produciéndose un habla traumática, donde la referencia a lo perdido tras la dictadura está tejida en filigrana bajo el lenguaje, como espesor metafórico o enunciación tartamuda llena de blancos y silencios.¹⁸²

El artículo de Sepúlveda nos permite asociar algunas de las reflexiones que hasta ahora hemos realizado en torno a la Postdictadura como reflejo discursivo de la Postmodernidad -la inserción de Chile en el “estado avanzado del capitalismo”, como propone Jameson-, en los términos en que confrontamos más arriba -y en el análisis posterior- los textos de Foucault, Jameson, Richard y Moulian y, al mismo tiempo, nos permite identificar, en el anterior marco reflexivo, algunas formas particulares de la construcción de memoria a nivel colectivo e individual, lo que revisamos brevemente a partir del texto de Ricoeur. Si bien Sepúlveda no analiza los poemas de David Preiss -sí algunos de Carrasco, Anwandter, Del Río, Torres, Verónica Jiménez y Javier Bello-, fue a partir de su obra que recurrimos a algunos estudios que contextualizan la problemática de la memoria y el testimonio en la reflexión sobre la Shoá: los de Giorgio Agamben¹⁸³, Ester Cohen¹⁸⁴, Jacques Derrida¹⁸⁵, George Steiner¹⁸⁶ y Hannah Arendt¹⁸⁷ fundamentalmente, al igual que a la narrativa de Primo Levi¹⁸⁸.

¹⁸¹ Creo necesario recordar en este punto la visión del escritor como un “arqueólogo” frente a la palabra muda, figura revisada más arriba, en el texto de Rancière, *op.cit.*

¹⁸² Sepúlveda, *op.cit.*, pp. 90-1.

¹⁸³ Agamben, *Lo que queda de Auschwitz, op.cit.*

¹⁸⁴ Cohen, Esther. *Los narradores de Auschwitz*. México: Editorial Fineo/Editorial Lilmond, 2006.

¹⁸⁵ Derrida, Jacques. “Poética y política del testimonio”, traducción de José Carlos Bernal Pastor, en: *Revista de Filosofía*, vol. 37, nr. 113, México, Universidad Iberoamericana, 2005, pp. 11-47.

¹⁸⁶ Steiner, George. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2003.

¹⁸⁷ Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Editorial Lumen, 1999.

¹⁸⁸ Levi, Primo. *Trilogía de Auschwitz*. Traducción de Pilar Gómez Bedate. Prólogo de Antonio Muñoz Molina. 2ª ed., México/Barcelona: Editorial Océano/Editorial El Aleph, 2006. Esta trilogía está compuesta por los libros *Si esto es un hombre* [1947], *La tregua* [1963] y *Los hundidos y los salvados* [1986], pp. 25-245, 247-470 y 471-652, respectivamente.

Creemos que la obra de Preiss aborda la temática de la Shoá y sus implicaciones imaginarias e históricas, éticas y filosóficas, incluso teológicas, no como un referente cerrado. Desde la perspectiva que el autor establece es posible sostener un paralelo que relaciona los textos que aquí trabajamos con el trasfondo *in absentia* de la Dictadura y la Posdictadura, que no habría que perder de vista a la luz de la escritura posterior del autor.¹⁸⁹ La subjetividad se encuentra en los poemas de Preiss constantemente enfrentada a la historia -lejana y cercana a la vez, propia y a la vez delegada- de la Shoá, la que los poemas de Preiss abordan como un relato que se le encomienda, como un mandato y un deber de memoria y testimonio para con sus antepasados y su pueblo, pero por sobre todo un vínculo que lo poético demanda mantener constantemente con la experiencia y la existencia, la interrogación, como fin último, de la posibilidad de existencia de lo humano y sus lenguajes.

El sujeto de los poemas de Preiss centra su propia constitución, como veremos en el análisis, tensionada alrededor de este núcleo de sentido. Preiss no sólo escribe poesía después de Auschwitz sino a partir de Auschwitz y se encuentra, en su intento de testimoniar, con la imposibilidad de lo indecible tal y como lo presenta Giorgio Agamben.¹⁹⁰ Esther Cohen advierte sobre la mistificación que reside en la base de muchas de las teorizaciones de lo indecible del testimonio de la Shoá y de la supuesta imposibilidad de explicar las circunstancias del desastre. La autora aborda la contrariedad que produce la posición de Agamben al plantear que para éste “[...] testimoniar es la imposibilidad de testimoniar y [al mismo tiempo defender] frente a uno de los mayores testigos –Cohen se refiere a Primo Levi, cuya narrativa resulta referencia central del libro del filósofo italiano- la no indecibilidad de la *Shoá*.” Sin embargo, Cohen se pone del lado de Agamben, siguiendo la búsqueda paradójica del testimonio que éste realiza a partir de la escritura de Levi -la que intentaremos explicar de aquí en adelante-, comprendiendo que es finalmente la palabra, en su constitución poética, como lo entendemos a partir de los aportes de Jacques Derrida en su lectura de Paul Celan¹⁹¹, la que hace posible la existencia del

¹⁸⁹ Nos referimos a los poemas de *La palabra de Chile* y *Dramatis personae*, en: Huenún y Martínez (eds.), *op.cit.*, pp. 184-200 y 201-24, respectivamente.

¹⁹⁰ Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, *op.cit.*

¹⁹¹ Derrida, *op.cit.* 2005.

testimonio: “todo testimonio responsable introduce una experiencia poética de la lengua.”¹⁹²

Sería conveniente preguntarnos, al seguir lo elaborado por Derrida alrededor del testimonio y la poesía de Paul Celan, si podemos situar la contradicción del testimonio en el texto de Agamben en la posibilidad de testamentar, sobreviviendo más allá de la vida y la muerte, con la palabra del sobreviviente, por aquellos testigos últimos -aquellos que experimentaron las últimas consecuencias del horror de los campos: la eliminación sistemática- que ya no pueden dar cuenta de su experiencia de la muerte. Escribe Derrida:

Sin renunciar, lejos de eso, a pensar el secreto en el horizonte de la responsabilidad, ¿cómo debe enfrentarse la cuestión del testimonio (*testimonium*)?, ¿y por qué la cuestión del *testimonium* no es otra que la del *testamentum*, de todos los testamentos, es decir, del sobrevivir en el morir, del *sobre-vivir* antes y más allá de la oposición entre vivir y morir?¹⁹³

Agamben considera a Primo Levi como el testigo perfecto, pues ha encontrado el sentido de su supervivencia en dejar constancia de lo sucedido¹⁹⁴. Utilizando una distinción latina, establece que Levi no puede testimoniar en tanto *terstis*¹⁹⁵, tercero, es decir, de manera objetiva, debido a que su observación de los hechos no implica una distancia que resguarde esa objetividad, sino un compromiso de carácter total con esa experiencia. Levi puede ser considerado así el *superstes*¹⁹⁶, raíz de la palabra “superviviente”, aquel que vive la totalidad de un proceso de manera completa. Sin embargo, la experiencia particular del testimonio en lo que respecta a Auschwitz (y a los otros campos de exterminio), que es de la que da cuenta particularmente la obra de Levi, establece una aporía en el centro de la disquisición de Levi-Agamben, pues si la intención última de estos emplazamientos destinados al cumplimiento de la Solución Final era la desaparición definitiva del otro¹⁹⁷, el

¹⁹² *Ídem.*, p. 12.

¹⁹³ *Ídem.*

¹⁹⁴ Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, *op.cit.*, p. 14.

¹⁹⁵ *Ídem.*, p. 15.

¹⁹⁶ *Ídem.*

¹⁹⁷ Arendt, *op.cit.*, pp. 298-317, establece en el capítulo titulado “Los centros de exterminio del Este”, al igual que en varios momentos anteriores del volumen, la distinción entre los llamados “campos de concentración” (*Konzentrationslager*s), que obedecieron fundamentalmente al desplazamiento y reubicación de los judíos de Alemania y los países anexados, y emplazamientos como Treblinka y Auschwitz-Birkenau, instalaciones destinadas casi exclusivamente a la eliminación del territorio europeo de, entre otros colectivos, aunque

“testigo perfecto” se encontraba acechado, tanto conciente como inconcientemente, en todo momento de su escritura, con *el vacío de lo intestimoniabile*, aquel final que sólo las víctimas experimentaron de manera comunicable. Comenta Agamben:

El testigo testimonia de ordinario a favor de la verdad y de la justicia, que son las que prestan a sus palabras consistencia y plenitud. Pero en este caso el testimonio vale en lo esencial por lo que falta en él; contiene, en su centro mismo, algo que es intestimoniabile, que destruye la autoridad de los supervivientes. Los “verdaderos” testigos, los “testigos integrales” son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo. Son los que “han tocado fondo”, los musulmanes, los hundidos. Los que lograron salvarse, como seudotestigos, hablan en su lugar, por delegación: testimonian de un testimonio que falta. Pero hablar de delegación no tiene aquí sentido alguno: los hundidos no tienen nada que decir ni instrucciones ni memorias que transmitir. No tienen “historia” ni “rostro” y, mucho menos, “pensamiento”. Quién asume la carga de testimoniar por ellos sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar. Y esto altera de manera definitiva el valor del testimonio, obliga a buscar su sentido en una zona imprevista.¹⁹⁸

Las citas entrecomilladas del texto de Agamben corresponden a dos fragmentos de Levi. El primero, de escritura posterior al segundo, problematiza la cuestión de los “verdaderos testigos”, los que ya no pueden testimoniar y no hubieran podido hacerlo aunque estuvieran con vida, porque su vida había acabado mucho antes –los “musulmanes”-, y la “anomalía” de los sobrevivientes, aquellos que se transforman en testigos “por delegación”, enfrentándose a la zona intestimoniabile, esa experiencia de los primeros que corresponde a la “regla” del proceso de exterminio y que sólo puede ser referida por terceros, entre los que se cuenta el narrador:

Lo repito, no somos nosotros, los sobrevivientes, los verdaderos testigos. Esta es una idea incómoda, de la que he adquirido conciencia poco a poco, leyendo las memorias ajenas, y relejendo las mías después de años. Los sobrevivientes somos una minoría anómala además de exigua: somos aquellos que por sus prevaricaciones, o su suerte, no han tocado fondo.

principalmente, del pueblo judío. Estos fueron construidos a partir de noviembre de 1941, cuando comienza la invasión de la Unión Soviética por el Tercer Reich y los alemanes deciden dar cumplimiento a la Solución Final. Auschwitz fue llamada, debido a lo anterior, “la fábrica de cadáveres”. Una de las funciones principales dentro de los campos de exterminio fue, como testimonia el libro de Arendt y la obra de Levi, la eliminación sistemática de los cadáveres que, diariamente, por miles, eran trasladados desde las cámaras de gas a los hornos crematorios por los *Sonderkommandos*.

¹⁹⁸ Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, op.cit., p. 34.

Quien lo ha hecho, quien ha visto a la Gorgona, no ha vuelto para contarlo, o ha vuelto mudo; son ellos, los “musulmanes”, los hundidos, los verdaderos testigos, aquellos cuya declaración habría podido tener un significado general. Ellos son la regla, nosotros la excepción [...] Los que tuvimos suerte hemos intentado, con mayor o menor discreción, contar no solamente nuestro destino sino también el de los demás, precisamente el de los “hundidos”; pero se ha tratado de una narración “por cuenta de terceros”, el relato de cosas vistas de cerca pero no experimentadas por uno mismo. La demolición terminada, la obra cumplida, no hay nadie que la haya contado, como no hay nadie que haya vuelto para contar su muerte. Los hundidos, aunque hubiesen tenido papel y pluma, no hubieran escrito su testimonio, porque su verdadera muerte había empezado ya antes de la muerte corporal. Semanas y meses antes de extinguirse habían perdido ya el poder de observar, de recordar, de apreciar y de expresarse. Nosotros hablamos por ellos, por delegación.¹⁹⁹

El segundo pasaje es una de las descripciones más vívidas y terribles sobre los “musulmanes” y una de las digresiones más lúcidas de Levi respecto a la condición infrahumana de las víctimas, a la que presta voz la poesía de Preiss, tal como veremos en el análisis, en algunos de sus intentos más apabullantes de concebir al propio sujeto como testigo de aquel “sujeto” sin posibilidades de comparecencia, trascendencia hacia el otro que debemos relacionar con el concepto de la “palabra muda” de Rancière, del que dimos cuenta más arriba. Citamos a Levi:

Sucumbir es lo más sencillo: basta cumplir órdenes que se reciben, no comer más que la ración, atenerse a la disciplina del trabajo y del campo. La experiencia ha demostrado que, de este modo, sólo excepcionalmente se puede durar más de tres meses. Todos los “musulmanes” que van al gas tienen la misma historia o, mejor dicho, no tienen historia; han seguido por la pendiente hasta el fondo, naturalmente, como los arroyos que van a dar a la mar. Una vez en el campo, debido a su esencial incapacidad, o por desgracia, o por culpa de cualquier incidente trivial, se han visto arrollados antes de haber podido adaptarse; han sido vencidos antes de empezar, no se ponen a aprender alemán y a discernir nada en el infernal enredo de leyes y de prohibiciones, sino cuando su cuerpo es una ruina, y nada podría salvarlos de la selección o de la muerte por agotamiento. Su vida es breve pero su número es desmesurado; son ellos, los *Muselmänner*, los hundidos, los cimientos del campo; ellos, la masa anónima, continuamente renovada y siempre idéntica, de no-hombres que marchan y trabajan en silencio, apagada en ellos la llama divina, demasiado vacíos ya para sufrir verdaderamente. Se duda en llamarlos vivos: se duda en llamar muerte a su

¹⁹⁹ *Los hundidos y los salvados*, en: Levi, *op.cit.*, pp.541-2.

muerte, ante la que no temen porque están demasiado cansados para comprenderla.

Son los que pueblan mi memoria con su presencia sin rostro, y si pudiese encerrar a todo el mal de nuestro tiempo en una imagen, escogería esta imagen, que me resulta familiar: un hombre demacrado, con la cabeza inclinada y las espaldas encorvadas, en cuya cara y en cuyos ojos no se puede leer ni una huella de pensamiento.²⁰⁰

Agamben va más allá cuando establece que esta disputa, lo que llama “la aporía de Auschwitz”²⁰¹, es intrínseca a la constitución misma del testimonio, en términos de la posibilidad de recuperación de aquello que se considera lo único verdadero y por lo tanto inolvidable, pero al mismo tiempo resulta de manifiesto inimaginable. Se trata de hechos tan reales que ningún otro se les iguala en su capacidad de presentarse como verídicos y al mismo tiempo superan por sobre toda medida lo que puede ser considerado factualmente posible.

En “El archivo y el testimonio”²⁰², la cuarta parte de su libro, el autor italiano establece que el *archivo*, esa entidad definida por Foucault en *La arqueología del saber*²⁰³, representa la descreencia en que los enunciados son pronunciados por un individuo psicosomático -concepción discursiva primaria del saber de las ciencias humanas- e implica que

el enunciado *yo hablo* significa, de hecho, dejar de pensar el lenguaje como comunicación de un sentido o de una verdad por parte de un sujeto que aparece como titular y responsable de ellos; significa más bien considerar el discurso en su puro tener lugar y considerar al sujeto como “la inexistencia en cuyo vacío prosigue sin tregua el difundirse indefinido del lenguaje”. En el lenguaje, la enunciación señala el umbral entre un dentro y un fuera, su tener lugar como exterioridad pura; y desde el momento en que los enunciados se convierten en referente principal de la investigación, el sujeto queda liberado de cualquier implicación sustancial y pasa a ser una pura función o una pura posición.²⁰⁴

²⁰⁰ *Si esto es un hombre*, en: Levi, *op.cit.*, pp. 120-1.

²⁰¹ Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, *op.cit.*, p. 9.

²⁰² *Ídem.*, pp. 143-80.

²⁰³ Las citas de Agamben correspondientes a *La arqueología del saber* de Foucault están referidas por el autor a Foucault, Michelle. *Scritti literari*. Milán: Editorial Feltrinelli, 1996.

²⁰⁴ Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, *op.cit.*, p. 147.

Agamben observa que estas afirmaciones de Foucault coinciden con su crítica a la noción de autor, asunto tratado más arriba, que correspondería a una “simple especificación de la función sujeto.”²⁰⁵ Así, el individuo viviente que ocupa el lugar vacío del sujeto en el punto de la enunciación sería sujeto de una desubjetivización, sería disuelto hasta convertirse en una sombra. Si para Foucault “el archivo es lo no dicho o lo decible que está inscrito en todo lo dicho por el simple hecho de haber sido enunciado, el fragmento de memoria que queda olvidado en cada momento en el acto de decir yo”²⁰⁶, la *arqueología del saber* se hace posible en un estado de suspensión entre la lengua y el habla (*langue y parole*), un sistema de relaciones entre lo dicho y lo no dicho en cada acto de palabra. A partir de esta juntura conceptual y en oposición al concepto foucaultiano de archivo es que Agamben define el testimonio como un:

[...] sistema de las relaciones entre el dentro y el fuera de la *langue*, entre lo decible y lo no decible en toda lengua; o sea, entre una potencia de decir y su existencia, entre una posibilidad y una imposibilidad de decir. Pensar una potencia en acto en cuanto potencia, pensar, pues, la enunciación en el plano de la *langue*, significa inscribir en la posibilidad una cesura que la divide en una posibilidad y una imposibilidad, en una potencia y una impotencia, y situar a un sujeto en tal cesura.²⁰⁷

Para Agamben el testimonio está íntimamente relacionado con la posibilidad del sobrevivir del sujeto, con la eventualidad concreta de la lengua que se manifiesta en él y la de éste, a su vez, de ocurrir en el ser, al mismo tiempo que su sentido se encuentra a la vez determinado por su posible inexistencia, que el autor relaciona, más adelante, con su capacidad de testimoniar por los otros. De esta manera, el testimonio es

[...] la relación entre una posibilidad de decir y su tener lugar, sólo puede darse mediante la relación con una imposibilidad de decir; sólo, pues, como *contingencia*, como un poder no ser. [...] Tal contingencia, se refiere, en el sujeto, a su poder tener o no poder tener lengua.²⁰⁸

²⁰⁵ *Ídem.*, p. 148.

²⁰⁶ *Ídem.*, p. 151.

²⁰⁷ *Ídem.*, p. 151-2.

²⁰⁸ *Ídem.*, p. 152.

Así, contra lo postulado por Foucault con respecto al archivo, en el testimonio, afirma Agamben, la contingencia define la subjetividad:

Si en la relación entre lo dicho y su tener lugar, el sujeto del enunciado podía, en rigor, ponerse entre paréntesis, porque en cualquier caso se había producido ya la toma de palabra, la relación entre la lengua y su existencia, entre la *langue* y el archivo, exige una subjetividad que atestigua, en la posibilidad misma de hablar, una imposibilidad de palabra. Por eso se presenta como testigo y puede hablar por aquellos que no pueden hacerlo. [...] Las categorías modales -posibilidad, imposibilidad, contingencia, necesidad- no son categorías lógicas o gnoseológicas inocuas, atinentes a la estructura de las proposiciones o a la relación de una cosa con nuestra facultad de conocer. Son operadores ontológicos, es decir, las armas devastadoras con las que se lleva a cabo la gigantomaquia biopolítica por el ser y con las que se decide en todo momento sobre lo humano y sobre lo inhumano, sobre un “hacer vivir” o un “dejar morir”.²⁰⁹

Son estas categorías las que, en el contexto de los campos, deciden sobre el sujeto: lo convierten en superviviente o “musulmán”, testigo o “hundido”, según la terminología de Levi. Observa Agamben que las categorías modales kantianas

[...] no se fundan en el sujeto ni derivan de él; el sujeto es más bien lo que se pone en juego en los procesos en que aquellas interactúan. Las categorías escinden al sujeto y separan en éste aquello que puede de aquello que no puede, al viviente del hablante, al musulmán del testigo, y de esta forma deciden de él. [...] Auschwitz representa, en esta perspectiva, un punto de derrumbamiento histórico de estos procesos, la experiencia devastadora en que se hace que lo imposible se introduzca a la fuerza en lo real. Es la existencia de lo imposible, la negación más radical de la contingencia; la necesidad, pues, más absoluta. El musulmán, que Auschwitz produce, es la catástrofe del sujeto, su anulación como lugar de la contingencia y su mantenimiento como existencia de lo imposible.²¹⁰

Tras una definición etimológica de la figura del *auctor*, Agamben vuelve a reinstalar la dicotomía testigo/sobreviviente, que observamos antes, en su intento de abordar la paradoja que se planteara a partir de la lectura de Levi:

Si *testis* hace referencia al testigo en cuanto interviene como tercero en un litigio entre dos sujetos, y *superstes* es el que ha vivido hasta el final una experiencia y, en tanto que ha sobrevivido, puede pues referírsela a otros,

²⁰⁹ *Ídem.*, p. 153.

²¹⁰ *Ídem.*, p. 154-5.

auctor indica al testigo en cuanto su testimonio presupone siempre algo - hecho, cosa o palabra- que le preexiste y cuya fuerza y realidad deben ser confirmadas y certificadas. [...] el testimonio es siempre un acto de “autor”, implica siempre una dualidad esencial, en que una insuficiencia o una incapacidad se complementan y hacen valer. [...] Un acto de autor que pretenda valer por sí solo es un sinsentido, de la misma manera que el testimonio del superviviente únicamente tiene verdad y razón de ser si supe al del que no puede dar testimonio. De la misma manera que el tutor y el incapaz, el creador y su materia, el superviviente y el musulmán son inseparables y sólo su unidad-diferencia constituye el testimonio.²¹¹

La paradoja de Levi -el “musulmán” como no-hombre, que no puede testimoniar, pero a la vez como testigo absoluto, verdadero- está inserta, según Agamben, como testimonio de la desubjetivación foucaultiana, en

[...] la íntima estructura dual del testimonio como acto de un *auctor*, como diferencia y complementariedad de una imposibilidad y una posibilidad de decir, de un no-hombre y un hombre, de un viviente y de un hablante. [...] Esto significa “ser sujeto de una desobjetivación”, y, por esto mismo, el testigo, el sujeto ético, es aquel sujeto que testimonia de una desubjetivación. Este carácter no asignable del testimonio no es más que el precio de esta escisión, de esta intimidad inquebrantable entre el musulmán y el testigo, entre una impotencia y una potencia de decir. [...] Sólo porque en el hombre ha sido posible llegar a aislar a un musulmán, sólo porque la vida humana es esencialmente destructible y divisible, puede sobrevivirles el testigo. La supervivencia del testigo a lo inhumano es función de la del musulmán a lo humano. Lo que puede ser infinitamente destruido y lo que puede sobrevivir infinitamente a sí mismo.²¹²

Agamben establece, en este contexto, la posibilidad del tiempo mesiánico y la sobrevivencia de la lengua como modalidades de la recuperación de aquel *resto* de Israel que, según la profecía de Isaías²¹³, se salvará, retornando al Dios del pueblo, cuya memoria intenta restituir (y a veces rehuir) la poesía de Preiss. Es el tiempo mesiánico, el tiempo-ahora, el *Jetztzeit* como lo llama Walter Benjamin²¹⁴ -concepto que revisamos en el análisis y al que nos aproximaremos, más adelante, en este mismo capítulo-, el que la poesía de

²¹¹ *Ídem.*, pp. 156-7.

²¹² *Ídem.*, p. 158.

²¹³ Isaías X, 20-22. *Biblia de Ferrara*. Edición y prólogo de Moshe Lazar. 2ª ed., Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2004, p. 636.

²¹⁴ Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Traducción, introducción, notas e índices de Pablo Oyarzún Robles. 2ª ed., Santiago: Lom Ediciones, 2009, pp. 39-53.

Preiss intercala como paréntesis constante de la experiencia posible entre el tiempo del mito, el crónico -como es observable en la poesía de Torres- y el tiempo lineal de la historia. La figura del “musulmán” se distingue de estas posibilidades conceptuales elaboradas por Agamben, pues representa la imposibilidad del retorno, aquel que ni siquiera puede manifestarse como resto ni como lengua, es el “secreto” mismo, lo inconfesable. Agamben afirma:

En el musulmán, el biopoder ha pretendido producir su último arcano, una supervivencia separada de cualquier posibilidad de testimonio, una suerte de sustancia biopolítica absoluta que, en su aislamiento, permite la asignación de cualquier identidad demográfica, étnica, nacional o poética. Si alguien participaba de una forma u otra en la “solución final” era, en la jerga de la burocracia nazi, un *Geheimnisträger*, un depositario de secretos, y el musulmán es el secreto absolutamente intestimoniable, el arca no desvelable del biopoder.²¹⁵

Más adelante, el autor establece el carácter irrefutable del testimonio a partir de “una imposibilidad de hablar”:

En el musulmán, la imposibilidad de testimoniar no es ya, en rigor, una simple privación, sino que se ha convertido en real, existe como tal. Si el superviviente da testimonio no de las cámaras de gas o de Auschwitz, sino por el musulmán; si habla sólo a partir de una imposibilidad de hablar, en ese caso su testimonio no puede ser negado. Auschwitz -aquello de lo que no es posible testimoniar- queda probado de forma irrefutable y absoluta. Eso significa que las tesis “yo testimonio por el musulmán” y “el musulmán es el testigo integral” no son ni juicios constatativos ni actos locutorios ni enunciados en el sentido de Foucault; articulan más bien una posibilidad de palabra sólo por medio de una imposibilidad y, de este modo, marcan el tener lugar de una lengua como acontecimiento de una subjetividad.²¹⁶

8. La constitución edípica del sujeto femenino: las transgresiones del modelo.

Tanto la poesía de Antonia Torres como la de Alejandra del Río impusieron en el análisis la necesidad de reconocer tanto a nivel simbólico como discursivo la problemática

²¹⁵ Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, op.cit., p. 163.

²¹⁶ *Ídem.*, p. 172.

de una escritura de mujeres. En ambas textualidades no sólo las figuras, los motivos y los componentes ideológicos del discurso se ven transidos por la irrupción y formación de lo femenino -al igual que su crisis y sus elaboraciones particulares- ante lo constitutivo paterno y su Ley, sino que esta condicionante determina su verdadera trascendencia, su carácter crucial, al incidir en el fundamento del sujeto.

Así como en relación al testimonio Agamben observaba que el sujeto es posible en la contingencia, es lo que se pone en juego a partir de las categorías modales -el *kairos* como un cruce espacio-temporal, un encuentro imaginario-real, según lo define Julia Kristeva²¹⁷ - la inscripción genérica puede ser entendida como una contingencia que no sólo determina la alternativa entre un género u otro, sino también los desplazamientos, fugas y elaboraciones simbólicas, y los vínculos imaginarios de la sexualidad que fluctúa entre las operatividades sociales de los roles.

Sin duda, fue nuestra investigación en el constitutivo genérico de las poéticas de Torres y Del Río los que nos llevó, en parte de manera refleja, a dar cuenta de las particulares masculinidades de Anwandter, Preiss y Carrasco, atendiendo en este sentido especialmente a los dos últimos. Sin embargo, en cada uno de los tres la contradicción, la imposibilidad, la impotencia y lo deficitario del sujeto acaece poetizado en la representación de la propia masculinidad, el mandato paterno de la reproducción carnal, lingüística y simbólica.

En la poesía de Torres el mundo organizado por la jerarquía y el orden del Libro, portador de la palabra del padre, intenta resistir y parece desaparecer -a partir y pese a los esfuerzos de la sujeto/hija- amenazado por el reino avasallante de la Imagen. La poesía de Torres elabora también, como veremos en el análisis, un ciclo productivo simbólico que la sujeto realiza desde la cima de la figura paterna solar con el fin de llevar a cabo la fecundación de la abertura materna de lo terrestre, polos entre los que la hija oscila a través del recorrido que se articula también como un paralelo investido de la violencia de lo fálico constitutivo. La escena del padre muerto resulta crucial para resituar la tensión de la sujeto

²¹⁷ Kristeva, *op.cit.*, 1999.

entre las polaridades de lo masculino y lo femenino en el cuerpo mismo del padre y en la aproximación de la pareja mesiánica a esta figura sacrificial. Es esta pareja sobre la que la autora articula la representación del matrimonio como una historia de amor nacional, como revisamos más arriba, donde los atributos y órdenes de lo femenino se reproducen y se ambiguan.

El proceso que describe la poesía de Del Río entre la dominante influencia paterna y las subrepticias apariciones del continente materno perdido, tanto en sus implicancias lingüísticas como simbólicas, al igual que el deseo manifestado en el discurso amoroso lésbico y la descreencia ante el paradigma y el proyecto paterno, como las proyecciones fálicas en la maternidad y la condición de extranjería permanente de la sujeto, pueden ser iluminados también -como sucede en la poesía de Torres- desde la conceptualización elaborada por Julia Kristeva sobre el complejo de Edipo femenino.

A partir de la conocida sentencia freudiana: “La bisexualidad está mucho más acentuada en la mujer que en el hombre”, Kristeva, en el capítulo “De la extrañeza del falo o lo femenino entre ilusión y desilusión”²¹⁸, intenta explicar la organización fálica del inconciente femenino y particularizar la presencia del complejo de Edipo en la mujer como un Edipo bifaz, articulado primero como *Edipo-prima* y más tarde como *Edipo-bis*, definido de la siguiente manera:

Masturbación, deseo incestuoso por la madre, es ésta la primera vertiente del Edipo (la llamaré *Edipo-prima*) que define estructuralmente a la niña tanto como al varón antes de que ella llegue al *Edipo-bis* que la hace cambiar de objeto (el padre en lugar de la madre). [...] la *sensorialidad*, tan fuertemente estimulada en la niña en las fases pre-edípicas por el vínculo simbólico con la madre (por la homosexualidad primaria), la vuelve capaz de apreciar tanto la diferencia de las hazañas orgánicas sexuales del varón como la sobreinvestidura narcisítica de la cual éste es objeto [presentándose así una] *disociación entre lo sensible y el significante* [...] *inscrita estructuralmente en el falicismo de la niña*. El falo en tanto significante de la falta así como de la ley, sostenido en el imaginario por el pene, es de entrada percibido-pensado por la niña como *extraño*: radicalmente otro. Invisible y casi inidentificable, el soporte real e imaginario del placer fálico en la niña

²¹⁸ Kristeva, *op.cit.*, 1999, pp. 165-86.

(nombré el clítoris) *disocia* de entrada al sujeto mujer del falo [...] Una facilidad simbólica (de pensamiento), pero que no se halla acompañada por la experiencia sensorial (distinta de la pulsión fálica), al *percibirse* menos visible y *menos notable*: menos apreciada, aunque no necesariamente menos intensamente experimentada en tanto placer.²¹⁹

Kristeva llama a esto la *decepción respecto del vínculo simbólico*:

[...] Se instala entonces, junto con la disociación sensible/significante, la creencia de que el orden fálico-simbólico es un orden *ilusorio*.

La *percepción actual* (contemporánea de la fase fálica), desfavorable a la niña (ella no tiene pene notable, ella no es falo) reactiva la alucinación de experiencias anteriores (satisfacción y/o frustración en la reduplicación hija-madre, en la mismidad Minoico-Micéniana) que fueran experiencias sensoriales que precedieran la aparición del lenguaje o que se sustrayeran [*sic*] a éste.

Kristeva hace alusión al continente materno por medio de la expresión freudiana de “civilización Minoica-Micéniana”, la que se encuentra, en términos antropológicos, *detrás* de la civilización de los griegos, como la relación arcaica madre-hija que Freud observa tras el Edipo femenino y que la autora búlgara sitúa antes de la primera modalidad de éste. Kristeva aborda las consecuencias de esta dualidad constitutiva de la *psique* femenina:

No es un delirio el que cicatriza el descalce percepción/alucinación en la mujer, sino, precisamente, la creencia de que el falo, al igual que el lenguaje y el orden simbólico, son ilusorios y no obstante indispensables. [...] Entiendo por “creencia” la adhesión consciente e inconsciente, sin prueba, a una evidencia: en este caso, la evidencia de que el falo, debido a la disociación percepción/significación, se impone siempre-ya a la mujer como ilusoria. [...] cuando [las mujeres] no están ilusionadas, están desilusionadas. El aparente “realismo” de las mujeres se sostiene a partir de este ilusorio: las mujeres no dejan de hacer -y de hacerlo todo- *porque no creen en ello*; creen que es una ilusión. [...] Me parece ser, desde la partida, un indicio de la bisexualidad psíquica femenina en la medida en que lo *ilusorio* (o la extrañeza) se apoya en la dehiscencia, entre sensible y significativo, que resulta de una adherencia, siempre presente en la niña, a la osmosis pre-edípica hija-madre y al código en el cual se realiza esta osmosis: intercambios sensoriales y prelenguaje (modalidad “semiótica” en mi terminología: ritmos, aliteraciones anteriores a los signos y a la sintaxis). [...] La estructuración fálica del sujeto se suma posteriormente a la

²¹⁹ *Ídem.*, pp. 173-5.

adquisición del lenguaje y lo consolida. Pero, en razón de la experiencia de extrañeza en la niña, el *kairos* fálico reactiva la posición depresiva y acentúa, por ello, la creencia en lo *ilusorio* del falo, así como del lenguaje, en la mujer [...] A la inversa, si la bisexualidad psíquica, lo repito, impone en la mujer la creencia en lo ilusorio del falo, la *denegación de la bisexualidad* se presenta como una *denegación de lo ilusorio* [la que, a su vez, asegura la autora, produce una] identificación con la posición fálica del hombre y la escotomización, la anulación del vínculo semiótico primario con la madre (que algunos llaman la homosexualidad femenina primaria).²²⁰

Más adelante, Kristeva aclara la fijación permanente de la niña con la madre del Edipo-prima y con la madre pre-edípica:

A la vez que cultiva su lugar de sujeto del significante fálico, de sujeto de lo simbólico (con la variante de extrañeza y de ilusorio que ella le imprime) la niña del Edipo-bis *cambia de objeto*. Comienza por odiar a la madre que fuera el objeto de su deseo fálico y se torna hostil a esta madre responsable de la castración [el Edipo-bis es motivado por el miedo a la castración, según la autora] así como de la ilusión, por la decepción que comporta una ilusión. Pero, más allá de este odio, la niña se identifica siempre con la misma madre que fuera el objeto de su deseo fálico en los tiempos del Edipo-prima y, aún más, se identifica con la madre pre-edípica de los “paraísos perfumados”, “Minoico-Micénicos”. Es desde aquel lugar de identificación más allá del odio que ella cambia de objeto y desea en adelante ya no a la madre, sino lo que esta madre desea: el amor del padre. Más exactamente, la niña desea que el padre le dé el pene/falo que es suyo, bajo la forma de hijos que la niña tendrá como si ella fuese... la madre.²²¹

Las mociones sexuales activas, supuestamente eliminadas por la *pasivización* que supone el Edipo-bis, persisten en la *psique* femenina y son fundamentales en la comprensión de las formas de socialización más comunes en el ámbito de lo femenino y en su constitución simbólica. Así, para Kristeva,

[...] persiste como variante del falicismo la envidia del pene -lo que probaría que las tendencias sexuales activas están lejos de ser abolidas-, como una reivindicación masculina conductual o profesional, o, de manera más “natural”, en el deseo del hijo y en la maternidad.²²²

²²⁰ *Ídem.*, pp. 176-9,

²²¹ *Ídem.*, pp. 179-80.

²²² *Ídem.*, p. 181.

Sin abandonar del todo la ambivalencia, es sólo ante la *presencia real* que -parcial o momentáneamente- la falta de fe femenina, su vínculo con el mundo como mundo ilusorio, cede. Esto resulta crucial, por ejemplo, en la comprensión del carácter reconstitutivo de la figura de la hija en Torres, la cual, más allá del ámbito viciado del matrimonio, recupera para la sujeto la materialidad asociada a la maternidad, donde el centro del mundo se vincula con la intensidad, incluso con el peso y, a la vez, con la levedad, de la unidad dual amorosa madre/hija, articulada sin la presencia paterna. La promesa y aparición del hijo en la poesía de Del Río adquiere ribetes mesiánicos: puede restañar las cicatrices de los cruces entre lo angélico, lo animal y lo humano, que en el mundo creado por la poeta adquieren, de otra manera, sin su anuncio o presencia, las características de lo monstruoso. El poder del hijo de Del Río, además de resarcir las trizaduras de su madre, rehacer su (in)vestidura profética a partir de los retazos que de ella quedaban, e incorporar los fragmentos, los restos, de un cuerpo femenino reducido por el daño y la violación, comporta un carácter político utópico que vuelve a relacionar a la hija con la promesa devaluada y el proyecto fracasado del padre, haciéndolos ahora suyos. Esta relación la vincula Kristeva con la religiosidad femenina y su reverso -el que Freud descalifica- como un distanciamiento crítico que pudimos observar en las poéticas de Torres y Del Río ante la ley y el lenguaje paternos:

Es lo que, por lo visto, comprendió, la última religión, la cristiana, al hacer de un niño su dios y ganarse de este modo definitivamente a las mujeres, siempre susceptibles de desilusión, incluso incrédulas [hasta el ateísmo, agrega en nota], cuando uno les presenta un ideal o un superyó desencarnado. Ello impactó al propio Freud y lo llevó a hacer críticas muy severas en cuanto a la inaptitud de las mujeres para la moral. En lo que a mí respecta, hablaré de “extranjeramiento”, de capacidad en segundo grado, de capacidad crítica y de ironía.²²³

No sólo a partir de lo anterior es que Kristeva describe formas de significar más allá del *kairos* fálico, es decir, del lenguaje entregado a partir del signo bimembre y la linealidad sintáctica, donde todo significativo representa una ausencia, sino reconociendo variadas maneras de significar que, más allá de las palabras en su uso convencional, se inscriben en el marco mayor del regreso a la madre edípica y pre-edípica, el particular acercamiento de parte de la hija, pero también del hijo. La autora da cuenta del concepto de

²²³ *Ídem.*

“articulaciones semióticas o pictogramáticas”, proponiendo también la idea de una incorporación del lenguaje en prácticas significantes que intenten representar el vacío o lo materno:

Pero tal vez la salida fálica tal como nos la presenta el Edipo, ligada, una vez más, al destino del sujeto en nuestra civilización, a pesar de verse amenazada por las formas bastardas que he evocado, no sea la única salida. Después de haberme interesado [...] por el mundo chino, así como por el continente pre-edípico [...] a partir de lo femenino y el Edipo de la niña, yo diría que existen civilizaciones en las cuales el lugar de los seres hablantes, a pesar de estar estructurado en relación al poder y a la ley, y por lo tanto referido al padre, no se halla tematizado como tal. Son civilizaciones en las cuales el sujeto no se mide con el “falo” sino con el “vacío” -el taoísmo, por ejemplo o con lo “materno”. Son religiones, “filosofías” en el sentido no griego del término [...], organizaciones humanas que colocan el acento no en la instancia del poder, sino en otras modulaciones de la copresencia simbólico-sexual. En este orden diferente, pre-edípico o trans-edípico, se producen aquellas articulaciones de la representación que defino como “semióticas”²²⁴, que Piera Aulagnier designa con el término de pictogramas, y que retornan más allá y por encima de la barrera edípica, la cual constituye el signo, el significante, así como toda la organización mental que aspira a la comunicación unívoca. Estos elementos anteriores retornan a la organización simbólica, la perturban, la modifican y constituyen manifestaciones significantes muy curiosas. Son, por ejemplo, las prácticas simbólicas que encontramos en las *sociedades de la escritura*, que no se fundan en el fenómeno y en el signo, en el sentido occidental del término, sino que privilegian el gesto, la caligrafía, el ritmo. En nuestras sociedades herederas de Grecia, de la Biblia y de los Evangelios, pienso en las prácticas significantes que constituyen rebeldías en relación a la ley y al significante unívoco. Tales son, por ejemplo, las prácticas estéticas, las prácticas artísticas que redistribuyen el orden significante fálico haciendo intervenir el registro pre-edípico con su séquito de sensorialidad, de ecolalias, de “ambigüización” del sentido. Cualesquiera que sean estas prácticas o estas manifestaciones -es en ellas que buscaremos experiencias de rebeldía-, creo indispensable marcar el papel estructurante y sin embargo “atravesable”, susceptible de ser puesto en tela de juicio, de la organización fálica.²²⁵

El sujeto de la poesía de Preiss, después de su enfrentamiento con el Padre edípico del *Tanáj* hebreo -el *Antiguo Testamento* cristiano-, inicia un proceso de retracción hacia la negatividad y ambivalencia del Narciso, el que impide la constitución de la escritura, del

²²⁴ En nota al pie Kristeva se autocita: *La Révolution du langage poétique*, París: Editorial Le Seuil, 1974, pp. 17-100.

²²⁵ Kristeva, *op.cit.*, 1999, pp. 154-5.

lenguaje, en el momento de su reflejo en el *yo-espejo* de la madre y lo conduce a la elaboración de un pictograma o ideograma, modalidad superior de significación que engloba el código lingüístico para elaborar modalidades propias, aunque fantasmáticas, como el trazado del Negro sobre el Blanco, que articula cercanía y a la vez distancia con respecto a una superficie y un panorama deserotizado en su apropiación del mundo – desexualización que propone Kristeva, como veremos, con respecto al Narciso-, que media también, en determinados y dramáticos momentos, en la aproximación del sujeto con la figura de la Amada, que representada como la madre del *yo espejo* -reducida a mirada fantasma- también pierde cuerpo -se vuelve ropaje- en su identificación con la madre del *yo piel*. Explica Kristeva:

Pondré en perspectiva con este “grado cero” de la identidad, que es la identificación primaria según Freud, dos proposiciones más recientes que atañen a los arcaísmos del sujeto: el “estadio del espejo” según Lacan y el “yo-piel” de Didier Anzieu.²²⁶

Se considera que el estadio del espejo constituye la etapa primaria de una identificación imaginaria, bajo la dominación de la relación materna, con el reconocimiento, desde ya, de la imagen del yo como separada de la imagen de la madre, aunque dependiente de su presencia.

Mucho más primordial es el contacto táctil con el continente materno: la sensibilidad de la piel proporciona una primera delimitación del futuro yo frente al resto del mundo que anuncia la madre. [...] La piel como superficie de percepción y de proyección del yo es este substrato del espejo, este continente primero que es capaz de tranquilizar, apaciguar, darle al niño una cierta autonomía, sobre la cual podrá sostenerse la imagen narcisita o, por el contrario, sin la cual el espejo estallará en pedazos. La fragmentación psicótica del sujeto sugiere una piel dañada así como un espejo sin azogue. Ahora bien, por maternas que sean estas etapas [...] son tributarias del “padre de la prehistoria individual”. Si bien es cierto que la piel es el primer continente, el límite arcaico del yo, y que, sobre este otro vector sensorial del yo que es la mirada, el espejo juega el papel de primer vector de la identidad representada y representable, es necesario preguntarse por cuáles son las condiciones para que ambos advengan y sean continentes óptimos. La respuesta se halla en el “padre de la prehistoria”. Esta “terceridad” primaria permite un espaciamento entre la madre y el hijo; tal vez impida la osmosis,

²²⁶ La autora cita a Lacan, Jacques, *Écrits*, París: Editorial Le Seuil, 1966, pp. 93-100, y a Anzieu, Didier, *Le Moi-peau*, París: Editorial Dunod, 1983.

así como la guerra sin merced donde alternan autodestrucción y destrucción del otro.²²⁷

El Eros de la página, la realidad, la historia y el cuerpo son negados por la sublimación en una forma abstracta -el Pictograma o Caligrama- que, sin embargo, como parte de esa sublimación, intenta integrar no tan sólo el trazo perdido de su propia corporalidad real y concreta -una corporalidad que creemos proveniente del *yo piel-* y la articulación de una mirada paradisíaca -cercana al *yo espejo-*, sino también su abstracción plástica en el pensamiento, prácticas que incorporan el gesto, la caligrafía, el ritmo, - continente perdido para Preiss en el contexto de la escritura-, elementos resistentes en un modo más abarcante de significar, especies en retorno desde una anterioridad materna que perturban la organización simbólica falogocéntrica establecida por el Edipo. Estas modalidades, sin embargo, abren la puerta a la negatividad de la sublimación y de Narciso, pese a que el silencio en que se articula este pictograma de Preiss es reconocido como un padre distinto del Padre edípico, un padre que puede armonizar la violencia osmótica del Negro sobre el Blanco, pero ante el que se debe postergar la propia libido en su relación con el lenguaje y la capacidad de decir por medio de la escritura.

Siguiendo a Kristeva en “Sublimación”²²⁸, este proceso recuerda la desexualización de Narciso, traspone la libido erótica en libido narcisista, renunciando a los fines sexuales, separando la pulsión de vida de la pulsión de muerte y liberando a la segunda, que finalmente recae sobre el sujeto. Creemos que con esto último entronca el tono de renuncia, recogimiento y melancolía que revisaremos en el análisis de los textos de Preiss. La identificación con el padre “de la prehistoria individual” que integrará al sujeto al imaginario lo expone a la pulsión de muerte: formas inacabadas de lenguaje, formas incomunicantes e imposibilidad de decir, escritura interrumpida en el poeta que se retrotrae hacia el Narciso. Kristeva afirma lo siguiente:

[...] *la pulsión de muerte* se halla, así, inscrita *de entrada* en el *proceso de subjetivación* o de constitución del yo como etapa inicial e indispensable en la *mutación de la pulsión en significancia*. [...] El lenguaje abandonado a

²²⁷ Kristeva, *op.cit.*, 1999, pp. 100-1.

²²⁸ *Ídem.*, pp. 102-6.

favor de un proceso más amplio que he llamado una significancia, y que Freud denomina “trabajo de pensamiento” o de “intelectualización”, conduce al fundador del psicoanálisis a poner en relación la serie idealización-sublimación-religión-cultura con la pulsión de muerte.²²⁹

Desde esta perspectiva, nos es posible integrar la caracterización que realizamos en el análisis de la poesía de Preiss del proceso metafórico de la huida del sujeto ante el mandato y la amenaza del Padre edípico hacia el “padre amoroso” -pero negativo- del silencio y sus trazos plásticos, en el marco de la negatividad mayor que supone la retroacción narcisista, repliegue que obedece al desencanto del relato y a la inadecuación del sujeto y del lenguaje dentro de los moldes fálicos, recusando esta negatividad en la tradición, la cultura del pueblo de Israel y la ley del Padre trasmutados en la imposición de “memoria obligada”, como revisamos más arriba a partir del libro de Ricoeur y lo volveremos a hacer a partir de la idea de “tradición” en Benjamin.

En el caso de la poesía de Del Río, la noción de la escritura “en Braille” se asocia con la monotonía reiterativa de la oralidad del mantra y los rudimentos de la pictografía, elementos que se amplían simbólicamente hasta la alcanzar las proporciones de un dominio mágico del mundo en su *estado de creación permanente*. La voz humana y el gruñido del animal -cuya importancia revisaremos en el apartado siguiente y en el capítulo dedicado a la autora-, los procedimientos mnemotécnicos, el trazo pictográfico, el ritmo de la oralidad y del movimiento, el color en la alfabetización de la imagen y los vocablos en la disposición del canto, parecen reproducir, en su presentización constante de lo arcaico, la cercanía corporal y material que en la escritura intenta materializar la fantasmagoría de un cuerpo materno que en ciertos momentos le permite a la sujeto trasponer la frontera de la triangulación edípica, cuando experimenta la fantasía de sumergimiento *–yo piel, yo espejo-* en sus objetos de deseo, reviviendo así el estrato más arcaico del inconciente, la Unidad Dual madre/hija que Patricio Marchant propone, como observaremos más adelante, como representación prototípica de la poesía chilena contemporánea²³⁰. Si bien esta aproximación a la madre permanece innominada bajo el patrón paterno que constituye a la sujeto en tanto

²²⁹ *Ídem.*, pp. 102-3.

²³⁰ Marchant, Patricio. *Sobre árboles y madres*. Santiago: Ediciones Gato Murr, 1984; y *Escritura y temblor*. Edición de Pablo Oyarzún y Willy Thayer. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.

hija en la poesía de Del Río, ésta logra invertir los polos de la diada para componerse en la identificación con el cuerpo materno original. Esto lo realiza bajo la forma de sucesivas encarnaciones arquetípicas de la divinidad femenina materna -que creemos enmascaran esta versión arcaica de la madre-, en las que la sujeto se va posicionando, produciendo una *crux* de imágenes que, como veremos en el apartado que sigue, pueden ser consideradas simbólicamente cruciales en el proceso constitutivo de la tribu humana.

9. El tótem, el terror al incesto y la divinidad materna.

En “Moisés y la religión monoteísta”²³¹ Freud articula un relato sobre el origen del hombre del que ya había dado cuenta algunos años antes en *Totem y tabú*²³², postulando que tras el parricidio y devoración del padre primordial, el jefe de la horda, por los otros varones, hijos y hermanos, se inicia el proceso de hominización. Los hombres se habrían constituido entonces, según el autor, como colectivo organizado a partir de ese asesinato y la posterior lucha de los hermanos/hijos por el poder, el que finalmente, a partir de diversos acuerdos y rituales²³³, llegan a compartir, renunciando éstos por primera vez a sus deseos animales en pos del bien colectivo²³⁴. Así, establece el autor,

²³¹ “Moisés y la religión monoteísta”, en: Freud, *op.cit.*, tomo XXIII, pp. 72-3.

²³² *Totem y tabú*, en: Freud, *op.cit.*, tomo XIII, pp. 3-164.

²³³ Crucial sería el ritual del banquete totémico, que detendría la repetición obsesiva del asesinato del padre de la horda, transformándolo en un elemento del proceso simbólico.

²³⁴ Reproducimos a este respecto un comentario de Kristeva, *op.cit.*, 1999, pp. 27-9, que creemos resulta clarificador: “Se trata por un lado de la rebeldía edípica, y por otro, del *retorno de lo arcaico*, en el sentido de lo reprimido, pero también de lo fuera-del-tiempo (*zeitlos*) de la pulsión. [...] el Edipo, según Freud, es constitutivo del psiquismo humano. Incluye dos movimientos en el desarrollo del pensamiento freudiano: por un lado y desde un punto de vista estructural, el complejo de Edipo, junto con la prohibición del incesto, organizan la psique del ser hablante; por otro lado, y según una especulación menos histórica que historial, Freud le asigna al “origen” de la civilización nada menos que el asesinato del padre; lo que quiere decir que la transmisión y la permanencia del Edipo a lo largo de las generaciones pueden comprenderse a la luz de una hipótesis filogenética. [...] Para decirlo de manera resumida, “en el origen” los hombres primitivos vivían en hordas dominadas por un macho temible que exigía la sumisión total de sus hijos y que les prohibía el acceso a las mujeres, cuyo goce reservaba para sí. Un buen día, los hijos fomentan una conjuración y *se rebelan* [...] contra el padre: lo matan y se lo comen. Después de esta comida totémica, se identifican con él y, tras esta “primera ceremonia” de la humanidad que presenció la concomitancia entre la *rebeldía* y la *fiesta* [...], reemplazan al padre *muerto* por la *imagen* del padre: por el tótem-simbólico del poder, la figura del ancestro. La culpabilidad y el arrepentimiento, desde entonces, cimientan el lazo, el pacto social, entre los hijos, entre los hermanos; se sienten culpables y se cohesionan a partir de esa culpabilidad, se reúnen, y “el muerto se volvió más poderoso que en vida”. El muerto es tan culpabilizador que se vuelve todopoderoso y obliga a los hermanos a comportarse debidamente, aplastados por el sentimiento de la falta. La corriente cariñosa, que era

Nació la primera forma de organización social con *renuncia de lo pulsional*, reconocimiento de obligaciones mutuas, erección de ciertas instituciones que se declararon inviolables (sagradas); vale decir, los comienzos de la moral y el derecho. Cada quien renuncia al ideal de conquistar para sí la posición del padre, y a la posesión de madre y hermanas. Así se establecieron el *tabú del incesto* y el mandamiento de la *exogamia*. Buena parte de la plenipotencia vacante por la eliminación del padre pasó a las mujeres; advino la época del *matriarcado* [...] Como sustituto del padre hallaron un animal fuerte –al comienzo, acaso temido también-. El progreso que sigue al totemismo es la humanización del ser que se venera. Los animales son reemplazados por dioses humanos cuyo origen en el tótem no se oculta. Unas veces el dios es figurado todavía como un animal o, al menos, con rostro zoomorfo; otras, el tótem se convierte en el compañero predilecto del dios, inseparable de él; y otras, aún, en la saga el dios mata a ese mismo animal, pese a que éste era su estadio anterior. En un punto de este desarrollo, que todavía no podemos situar con exactitud, aparecen grandes deidades maternas, es probable que con anterioridad a los dioses masculinos, y luego se mantienen largo tiempo junto a estos últimos. Entretanto se ha consumado una gran subversión social. El derecho materno fue relevado por un régimen patriarcal restablecido [...] Probablemente las deidades maternas nacieron en los tiempos iniciales de la limitación del matriarcado, como un resarcimiento para las madres relegadas. Las divinidades masculinas aparecen primero como hijos varones junto a la Gran Madre, y sólo después cobran rasgos nítidos de figuras paternas.²³⁵

En el mismo ensayo, el autor establece también que

[...] el abismo que el hombre estableció más tarde entre él y los animales no existía entre los primitivos [la edad posterior al parricidio primordial] ni existe tampoco entre nuestros niños, cuyas zoofobias hemos podido discernir como angustia frente al padre. En el vínculo con el animal totémico se conservaba íntegra la originaria bi-escisión (ambivalencia) de la relación de sentimientos con el padre. Por un lado, el tótem era considerado el ancestro carnal y el espíritu protector del clan, se lo debía honrar y respetar; por otro lado, se instituyó un día festivo en que le deparaban el destino que había hallado el padre primordial. Era asesinado en común por todos los camaradas y devorado (banquete totémico según Robertson Smith). Esta gran fiesta era en realidad una celebración del triunfo de los hijos varones, coligados, sobre el padre.²³⁶

simultánea a la corriente de odio, sella, al transformarse en arrepentimiento, el lazo social que aparece de entrada como un lazo religioso.”

²³⁵ “Moisés y la religión monoteísta”, en: Freud, *op.cit.*, tomo XXIII, pp.79-80.

²³⁶ *Ídem.*, p. 79.

Una de las perspectivas que la poesía de Del Río soterradamente incorpora a la figura de la diosa-madre-vaca en relación a los hijos que la veneran, entronca con este momento en que el tótem -feminizado por la autora- debe ser devorado. La poesía de Del Río, más allá en este recorrido imaginario, propone el cuerpo de la divinidad femenina no tan sólo como alimento, sino también como habitáculo y medioambiente para sus hijos y fieles.

También resulta necesario anotar que si, según este mismo texto de Freud, la herencia arcaica del hombre corresponde a los instintos de los animales, aunque su alcance y contenidos son diversos²³⁷, el vínculo con lo animal en este como en otros poemas de Del Río, apunta también, pero de una manera inversa, a establecer un vínculo con el estadio arcaico del desplazamiento del predominio matriarcal, en tanto

esta vuelta de la madre al padre [que representa para Freud el establecimiento de la religión monoteísta] define además un triunfo de la espiritualidad sobre la sensualidad, o sea, un progreso de la cultura, pues la maternidad es demostrada por el testimonio de los sentidos, mientras que la paternidad es un supuesto edificado sobre un razonamiento y sobre una premisa.²³⁸

Esta jerarquización, que pone al pensamiento abstracto por sobre la percepción sensible, es discutida y renegada por la poesía de Del Río. A partir de la desconfianza ante el padre y su devaluación, la búsqueda de Del Río, como anotábamos más arriba, retorna a la conciencia de los sentidos, lo material y lo corporal, en última instancia pertenecientes al ámbito de la madre edípica y pre-edípica.

A partir “del carácter de prohibido, que con tanta firmeza adhiere a lo sagrado”, Freud explica el tabú del incesto y el consecuente terror que éste produce, el que centra, como veremos en el capítulo dedicado a la poesía de Del Río, la relación de la sujeto-hija con el padre del Edipo. El autor establece que

²³⁷ *Ídem.*, p. 97.

²³⁸ *Ídem.*, p. 110.

Una prohibición sagrada posee un intensísimo tinte afectivo, pero ello, en verdad, sin un fundamento ajustado a la *ratio* [...] Si uno inquiriere por tal fundamento, oirá sin duda que todos nuestros sentimientos se revuelven contra ello. Pero esto sólo significa que se tiene a la prohibición por cosa obvia, que uno no sabe fundamentar.

Es bastante fácil probar la nulidad de semejante explicación. Lo que, según se supone, afrentaría nuestros sentimientos más sagrados era costumbre en el antiguo Egipto y otros pueblos anteriores; se diría que era un uso sagrado. [...] La prehistoria por nosotros construida nos impone otra explicación. El mandato de la exogamia, cuya expresión negativa es el horror al incesto, responde a la voluntad del padre y la prolonga tras la eliminación de él [tras el parricidio primordial]. De ahí la intensidad de su tono afectivo, y la imposibilidad de darle un fundamento acorde a la *ratio*; de ahí, por tanto, su carácter sagrado.²³⁹

Articulándose como un regreso de lo reprimido, la prohibición sobre las mujeres de la misma familia -madre y hermanas- se proyecta desde lo sagrado enmascarando la antigua autoridad, la del macho alfa del grupo pre-homínido -el padre original- sobre los hombres de la horda, que reservaba a todas las hembras para sí.

La poesía de Del Río da cuenta de un proceso y un recorrido -ninguno de éstos lineales- de la transformación de la sujeto en diosa materna, que se identifican en muchas de sus estaciones con la transformación profética y el anuncio utópico, ambos registros asociados en el mundo poético construido por la autora a la palabra del Padre y, más ampliamente, al simbólico patriarcal que conformó tales tradiciones religiosas y políticas, que en el ámbito estético autorizan a la sujeto a variaciones que le permiten introducir en los lugares de aceptación simbólica saberes particulares, una sabiduría inadmisibles para los interdictos masculinos, pues la misma sujeto y la escritura que le pertenece dan cuenta de éstos desde perspectivas que exponen y cuestionan las bases de esos interdictos y las operaciones simbólicas que los avalan: nos referimos al terror al incesto y a la proscripción del deseo y placer entre las mujeres. Sin embargo, este proceso y este recorrido, que pueden ser caracterizados -incluso de manera literal en Del Río- como un camino *más allá* del Padre pero *a través* del Padre, exigen de la sujeto, en pos de su *admisibilidad*, incluso de la posibilidad de la constitución misma de esos saberes, una transformación sacrificial de la

²³⁹ *Ídem.*, pp. 116-7

sujeto, que pasa por su despojo y se aproxima, como revisamos anteriormente, a su propia disolución. Tal es el caso de la “mujer sabia”, “la vieja sacerdotisa”, “la bruja”, “la sibila”, figuras a las que podemos asimilar el cariz sapiencial de la sujeto de Del Río y que Adriana Valdés reconoce en la poesía de Gabriela Mistral, desde esta perspectiva, cuando apunta:

Requisito del sacerdocio femenino es la vejez y la renuncia a la relación erótica: toda relación es enseñanza, y al imperativo de la atracción sexual se sustituye el imperativo de la sabiduría. Vejez, sabiduría, poder sacerdotal, van juntos.²⁴⁰

10. Otra vez la ciudad: el *flâneur* imposible y las mujeres.

Los poemas de Torres, Anwandter y Carrasco, como los de buena parte de la promoción de poetas que éstos representan, dialogan también con otro de los arquetipos de la cultura occidental moderna -contradiéndolo incluso hasta el punto de invertirlo, no tan sólo desde la perspectiva genérica-, que elabora Charles Baudelaire en “El pintor de la vida moderna”²⁴¹. Entre el *dandi*, de cuyo “tedio” no participa sino que hasta detesta, y el *pintor de costumbres*, de quien se diferencia por encarnar las virtudes del “gran arte” en su acepción moderna, el *flâneur*, literalmente el “paseante”, representado por medio de la figura imaginaria del artista pintor Sr. G., por medio de la cual Baudelaire da cuenta de una, para entonces, nueva manera de representar la “eterna” belleza con la vitalidad inédita que le ofrece la vida en la urbe moderna. Como afirma el autor en el apartado III, titulado “El artista, hombre de mundo, hombre de la multitud y niño”, para el Sr. G.

La multitud es su dominio, como el aire es el del pájaro, como el agua el del pez. Su pasión y su profesión es *adherirse a la multitud*. Para el perfecto paseante, para el observador apasionado, es un inmenso goce el elegir domicilio entre el número, en lo ondeante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito. Estar fuera de casa, y sentirse, sin embargo, en casa en todas partes; ver el mundo, ser el centro del mundo y permanecer oculto al mundo,

²⁴⁰ Valdés, Adriana. “Identidades tráfugas. Lectura de *Tala*”, en: *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral* 1990. Soledad Fariña y Raquel Olea (eds.). 2ª ed., Santiago: Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada/ Editorial Cuarto Propio/ Isis Internacional, 1990, pp. 89.

²⁴¹ “El pintor de la vida moderna”, en: Baudelaire, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. Traducción, introducción, notas y biografías de Guillermo Solanas. 2ª ed., Madrid: Editorial Visor, 1999, pp. 347-92.

tales son algunos de los menores placeres de esos espíritus independientes, apasionados, imparciales, que la lengua sólo puede definir torpemente. El observador es un *príncipe* que disfruta en todas partes de su incógnito. El aficionado a la vida hace del mundo su familia [...] el enamorado de la vida universal entra en la multitud como en un inmenso depósito de electricidad. También se le puede comparar, a él, a un espejo tan inmenso como la multitud; a un caleidoscopio dotado de consciencia, que, a cada uno de sus movimientos, representa la vida múltiple y la gracia moviente de todos los elementos de la vida. Es un *yo* insaciable del no yo, que, a cada instante, lo restituye y lo expresa en imágenes más vivas que la vida misma, siempre inestable y fugitiva [...] Admira la eterna belleza y la sorprendente armonía de la vida en la capitales, armonía tan providencialmente mantenida en el tumulto de la libertad humana. Contempla los paisajes de la gran ciudad [...] pocos hombres están dotados de la facultad de ver; todavía hay menos que posean el poder de expresar. Ahora, a la hora en que los otros duermen, éste está inclinado sobre su mesa, asestando sobre una hoja de papel la misma mirada que dedicaba anteriormente a las cosas, esforzándose con su lápiz, su pluma, su pincel, haciendo saltar el agua del vaso al techo, secando su pluma en su camisa, apresurado, violento, activo, como si temiera que se le escaparan las imágenes, pendenciero aunque solo, y atropellándose a sí mismo.²⁴²

En el apartado IV, titulado “La modernidad”, el autor agrega:

[...] Busca algo que se nos permitirá llamar la modernidad [...] Se trata, para él, de separar de la moda lo que puede contener de poético en lo histórico, de extraer lo eterno de lo transitorio [pese a que] casi toda nuestra originalidad proviene del sello que el tiempo imprime a nuestras sensaciones. [...] Ha empezado por contemplar la vida, y sólo más tarde se las ha ingeniado para aprender los medios de expresar la vida.²⁴³

Para los sujetos de los cinco autores que estudiamos en este trabajo, el sumergimiento en la multitud y en la urbe contemporánea -aunque a veces esté representado como un urgente y fuerte deseo, como en el caso de Carrasco, o una búsqueda contemplativa, como en el de Torres- no puede caracterizarse como un recorrido donde el “dominio” del sujeto sobre su entorno esté asegurado de antemano, como afirma Baudelaire sobre el Sr. G., sino todo lo contrario: el sujeto es quien se encuentra dominado, superado por el entorno, y su deseo no es cumplido ni saciado, sino que, en la mayoría de los casos,

²⁴² *Ídem.*, pp. 358-60

²⁴³ *Ídem.*, pp. 361-3

éste se transforma en la pura negatividad de la representación, alrededor de algo que se desconoce y a cargo de alguien que no sabe de qué adolece.

Su recorrido está motivado muchas veces por el trabajo, la “profesión” del *flâneur* no es tan sólo la de contemplar: en el caso de Anwandter, busca un trabajo que no tiene ni quiere realmente tener, vínculo con lo laboral que puede reflejarse en los fugaces encuentros con los asalariados y los pobres en la poesía de Carrasco; un trabajo que adquiere las nuevas dimensiones de la urbe y la cultura posmoderna, como vimos más arriba, donde el sujeto es parte de un plan que desconoce, se ubica en un mapa que no entiende y realiza unos desplazamientos sin saber por dónde ni para dónde dirigirse, sin transcurso ni destino, sin conocer su lugar en la totalidad del organigrama del que forma parte.

Las herramientas de representación con que cuenta el sujeto escriturante son pocas, deficientes, precarias, como el lenguaje y la escritura que “tropieza” en la poesía de Anwandter: el poeta no logra poner sobre el papel, ya de noche, al llegar a casa, o en el bus de regreso -en Anwandter el registro se vuelve ilegible-, los descubrimientos, las extracciones, de su paseo diurno, estos “restos” no resultan representables, como sucede también en Torres. Los recorridos crepusculares y nocturnos de Carrasco, por ejemplo, son una inversión de este modelo visual y diurno. La ciudad es inencontrable pese a rodear al sujeto, desaparece a su paso, cambia, es un “pueblo fantasma”, como sucede en más de un poema de Torres, o está hecha para otros ojos, para otras perspectivas que no son, como sucede en la poesía de Anwandter, la del ciudadano que deambula por las calles.

Ni “independiente” ni “apasionado” ni “imparcial”, el sujeto mayoritario de la poesía de la Postdictadura -el náufrago- se nos muestra dependiente de un sistema que resulta incognoscible, parcializado e intervenido por la ciudad que recorre y sus imágenes invasivas, desesperado como los gestos de la viajera, que en la poesía de Del Río se enfrenta a *polis* monstruosas, desorbitado como la mirada que registra en los poemas de Preiss las escenas urbanas que no sólo reproducen el tedio sino también la descomposición y el horror ciudadano. La insaciable necesidad de realidad que, a veces, ocupa

ansiosamente al sujeto hasta sacarlo del encierro, articula un yo que se ha vuelto un no-yo, como sostuvimos más arriba, un caleidoscopio vacío, que no se reconoce ni quiere ser descubierto; escondido, no transita por el medio del torrente ciudadano, sino por sus entresijos y sus redes de miradas vigilantes, como acontece en los poemas de Carrasco, representando nada más que lo lateral, lo vacío, lo secundario, lo negativo, lo blanco, lo mediatizado, como sucede en Torres.

El concepto de *flâneur* desarrollado por Baudelaire fue pensado exclusivamente para el sujeto masculino: en el mismo texto, las mujeres tan sólo aparecen como objetos de la contemplación del Sr. G., como se observa en el capítulo IX, titulado precisamente “La mujer”, donde ésta es definida como un “ser terrible e incommunicable como Dios (con esta diferencia, que el infinito no se comunica porque cegaría y aplastaría lo finito, mientras que el ser del que hablamos quizá sólo es incomprensible porque no tiene nada que comunicar”, sólo recuperable en tanto “*bello animal*”, “la fuente de los más vivos [y] duraderos placeres”. Otro tanto sucede en el capítulo X, “Elogio del maquillaje” y muy particularmente en el XII, “Las mujeres y las mujerzuelas”, efectivamente incorporadas a la ciudad como *mujeres de la calle*, objetos del reconocimiento urbano moderno²⁴⁴. A raíz del lastre que implica esta diferenciación, el concepto de *flâneur* ha sido aplicado mayoritariamente desde entonces a varones que se internan en la urbe. Resulta obviamente ofensivo aplicarlo a las mujeres, si se tiene en cuenta lo anterior.

La extrañeza de la poesía de Torres y Del Río en su aproximación a la ciudad y su extranjería con respecto a *las* ciudades se debe, además de lo que referimos con anterioridad, al distanciamiento que proviene de la tradicional separación de los géneros en relación a los espacios públicos, de los cuales las mujeres permanecieron aisladas por siglos. Así, podemos leer el peso de esta diferencia en apelativos como “hombre público” y “mujer pública” o, como vimos anteriormente, al decir “mujer de la calle”. Es justamente a partir de la modernidad que estos límites comienzan a resquebrajarse, sin que dejemos, por supuesto, de sentir aún hoy la enorme trasgresión simbólica que supusieron los

²⁴⁴ “La mujer”, “Elogio del maquillaje” y “Las mujeres y las mujerzuelas” en: Baudelaire, *op.cit.*, pp. 381-2, 383-5 y 387-90, respectivamente.

desplazamientos de las mujeres fuera de esta lógica y estas divisiones prácticas. La poesía de Torres y la de Del Río asientan su ocupación de lo público y lo urbano después de una serie de obras de la poesía chilena escrita por mujeres que durante el siglo XX llevaron a cabo esta apropiación: Winétt de Rokha, Stella Díaz-Varín, Elvira Hernández, Carmen Berenguer, entre otras.

11. La madre-arcaica en la poesía chilena: una disputa en el *poema* sobre el origen.

En algunos momentos de la poesía de Torres, Anwandter, Preiss y Del Río, podemos observar la presencia de la proto-figura de la madre-arcaica como sustrato de las relaciones de los sujetos con la amada, de diversas formas de la madre, de las proyecciones en la maternidad y de las escenas sacrificiales que recuerdan el calvario y la crucifixión de Cristo. Según la define Patricio Marchant, la presencia de la madre-arcaica puede identificarse como sustrato de todas las otras madres trianguladas por el Edipo, que la encubren -ya sea la madre-productora, la madre-amante, la madre-virgen, la madre-muerte y la madre-lasciva, entre otras-, pues se trata de una figura primaria en la arqueología de la filogénesis de la psique humana y el centro de una elaboración teórica que propone otro relato -*poema*, aclarará Marchant- sobre el origen del hombre, alternativo a la narración freudiana que ya revisamos, centrada en la figura del *padre primordial*. En lo anterior se sostiene parte de su perturbadora pertinencia dentro de los modelos teóricos con que nos aproximamos a esta producción reciente de la poesía chilena, como es posible contrastar a partir de lo expuesto más arriba. Además, resulta conveniente anotar que Marchant observa la aparición de esta figura en asociación a la de Cristo -tanto en su libro *Sobre árboles y madres*²⁴⁵ como en la recopilación póstuma de textos titulada *Escritura y temblor*²⁴⁶ - en la poesía de la Premio Nobel chilena, pero lo entiende dentro del marco general de una Forma Inconsciente Generante que determina un contenido latente y un contenido manifiesto -tan diversos uno del otro como vimos anunciaba Freud con respecto a los sueños- en los fundadores de la poesía chilena contemporánea. Escribe Marchant:

²⁴⁵ Marchant, *op.cit.*, 1984.

²⁴⁶ Marchant, *op.cit.*, 2000. Centraremos nuestra atención en el artículo “El árbol como madre arcaica en la poesía de Gabriela Mistral”, pp. 111-26.

El primer problema que precisa ser resuelto es por qué surge en Chile, sin que nada lo prepare, al parecer, una gran poesía, una rápida sucesión de grandes poetas. Explicaciones que hagan intervenir la “espontaneidad” del “genio creador” o explicaciones de carácter sociológico (las segundas al menos dicen algo, las primeras constituyen meros modos de hablar) deben ser dejadas de lado. Lo único que resulta posible (es decir, más bien, necesario) es postular la presencia, la acción –sin poder explicar su surgimiento– de una Forma Inconsciente Generante que determina un “contenido latente”, estructurado en forma articulada y un muy diferente “contenido manifiesto” de esa poesía; una forma lógica que *llama ser recibida* y que *predetermina lógicamente lugares precisos*, modos precisos de poetizar. Ahora bien, el trabajo sobre la Forma Inconsciente Generante debe partir por el estudio del árbol-Cristo mistraliano [...] y de su relación lógica inconsciente con la estructura inconsciente actuante en la obra de los otros grandes poetas chilenos.²⁴⁷

Marchant encuentra en el libro de Imre Hermann, *Los instintos arcaicos del hombre*²⁴⁸, y en la lectura de Jacques Derrida sobre este texto de Hermann²⁴⁹, un deslinde con respecto a la simbología freudiana del árbol -como símbolo fálico- y la tópica del Edipo. Hermann sostiene que en los sueños de los enfermos la imagen del árbol funciona como un *sustituto de la madre*, a partir de lo cual Derrida define el doblemente articulado instinto humano de “agarrarse a” y el archi-acontecimiento traumático de “desagarrarse de” que constituye la tópica humana sin “triangulación”, que desconoce el Edipo. Según Hermann, lo propio del hombre sería este instinto primario fundamental en estado inhibido. La hominización estaría definida, entonces, por esta ausencia de una madre a la cual agarrarse, sin constituir así lo que sería propio de los animales que lo anteceden, una Unidad Dual, es decir “un ser que es único sólo cuando es dos, que está completo como uno, sólo cuando es dos.”²⁵⁰. Este sentido de madre, como afirmamos más arriba, es para Marchant

[...] el sentido primario, más elemental, arcaico por consiguiente, y que permanece, produciendo sus efectos específicos, en todas las otras nociones de madre. Huérfano de madre, el hombre busca y crea objetos substitutivos –

²⁴⁷ *Ídem.*, p. 111.

²⁴⁸ Marchant cita a Hermann, Imre. *L'Instinct filial*. París: Editorial Denöel, 1972.

²⁴⁹ Marchant cita a Derrida, Jacques. “Entre corchets. Entretiens avec Jacques Derrida”, en revista *Flammarion*, nr. 8, París, Editorial Flammarion, abril de 1976. No indica número de páginas.

²⁵⁰ Marchant, *op.cit.*, 2000, p. 115.

su propia madre llamada real es ya un sustituto- que sean para él madre: objetos a los cuales se pueda agarrar, así la historia humana consiste en la constitución de símbolos que intentan restaurar esa Unidad Dual perfecta que nunca fue. El inconsciente humano en su estrato más arcaico sabe de la pérdida de la madre; el inconsciente es la huella del abandono. Y tal abandono lo sabe y lo dice de un modo preciso, referido a un momento preciso de los múltiples momentos del abandono. Ese abandono, ese abandono preciso, lo constituye la pérdida del bosque, bosque que se había convertido en el sustituto de la madre.²⁵¹

Hermann elabora a partir de la imagen del bosque el evento traumático que produjo la hominización, cuyos efectos se hicieron sentir en la especie completa: el bosque se quemó por frío, suponemos huella mnémica del periodo de la glaciación. Una vez separado del bosque, el hombre, constituido en cuanto tal, regresa al bosque y lo quema con fuego, como repetición del trauma, marcando así una superación simbólica de éste por medio de la venganza que intenta destruir a la madre infiel y abandonadora. Lo inesperado, afirma Marchant, resulta de la asociación del calor del fuego con la madre

[...] como sustituto de la madre, como efecto-de-madre, como madre, por lo tanto. Tema de la muerte por el fuego de la madre -el fuego como abandono y castigo por el abandono, como símbolo de la liberación forzada del hijo, o de su no querer liberarse; relación entre el origen del hombre propiamente tal y el descubrimiento del fuego, el origen del lenguaje, el origen del trabajo organizado y el origen de la sociedad: todos estos temas van juntos, simbolizan juntos, se simbolizan [...] Este saber del abandono y de la madre constituye el estrato más arcaico, lo repetimos, del inconsciente. Estrato al cual, por ejemplo, no llegó Freud [...], estrato al cual llegan los enfermos mentales, pero también aquéllos cuya capacidad de penetrar el inconsciente es enteramente anormal y que pueden decir lo que saben en textos más allá o más acá de la calificación de textos locos. Como los de Gabriela Mistral.²⁵²

A partir de la lectura del psicoanalista Nicolas Abraham sobre Hermann²⁵³, Marchant resuelve que lo elaborado por este último con respecto al origen del hombre no estaría reconstituyendo un primer pasado histórico del ser humano por medio de la

²⁵¹ *Ídem.*, pp. 115-6.

²⁵² *Ídem.*, pp. 116-7.

²⁵³ Marchant cita a Abraham, Nicolas. "Pour introduire "L'instinct ilial"", en: *L'écorce et le noyau. Anasémies II*, París: Editorial Aubier-Flammarion, 1978.

paleontología y la neurofisiología, la observación comparativa de costumbres y hábitos entre primates y recién nacidos, sino que éste

[...] constituiría más bien, el *poema* del inconsciente sobre el origen del hombre, *poema* que sería el origen de todo posible hablar sobre el origen del hombre. Descubrimiento de ese *poema* que sería más importante -por su “presencia” actual en el inconsciente de cada hombre- que la descripción histórica concreta del origen del hombre [...]²⁵⁴

La reflexión de Marchant a partir de Abraham implica también una reflexión sobre los estudios literarios en el contexto del psicoanálisis:

si para Abraham el hombre, cada hombre, es “su” poema -que no es “suyo”- y si cada hombre vive el poema que se cuenta, por su parte, la obra de arte es un poema *mayor* y por ello [...] psicoanalizar una obra de arte, un poema, no consiste en llevar al diván al creador, al poeta, sino como Abraham lo subraya con fuerza, de lo que se trata es analizar la obra de arte misma para comprender lo que esa obra de arte produce, trae a luz, como producción mayor, nueva [...]²⁵⁵

La poesía de Mistral representa para Marchant una original y radical inversión de los presupuestos de Hermann, la que persiste e insiste en la poesía chilena contemporánea, desde variadas perspectivas y mediante diversas superposiciones, como observamos en el análisis, hasta sus derroteros más recientes. Escribe Marchant:

Árbol-madre-arcaica que será poetizado como muerta, como abandonada, destruida, quemada. Gabriela Mistral trabaja, entonces, con los mismos elementos de lo que, comentando a Abraham comentando Hermann, llamamos el *poema* del origen del hombre [...] Gabriela Mistral da una interpretación diferente de Hermann del abandono, de quien abandona. Para ella, quien abandona no es la madre sino el hijo. El árbol-madre es quemado por los hombres, por los hijos o derribado por los leñadores de “lascivas hachas” -el hacha es obviamente símbolo fálico-, por los hijos que abandonan a sus madres por otras mujeres. Así, los elementos del poema del origen son los mismos que los señalados por Hermann; lo que cambia es sólo la *interpretación*: quién es el que abandona, quién es el bueno, quién es el malo del *poema*. Esta diferente interpretación confirma, por lo demás, la

²⁵⁴ Marchant, *op.cit.*, 2000, pp. 117-8.

²⁵⁵ *Ídem.*, p. 118.

crítica ya mencionada de Abraham a Hermann: que la archi-lógica de *Los Instintos Arcaicos del Hombre* no describe hechos históricos sino que constituye un *poema* [...]²⁵⁶

La tercera parte del artículo de Marchant²⁵⁷ asocia la imagen del árbol-madre-arcaica con la figura de Cristo en la poesía de Mistral, relación de la que también encontramos huella en algunos momentos de este trabajo, especialmente en la poesía de Torres y Preiss. Esta asociación la define el autor de la siguiente manera:

[...] si la Cruz es madre y si la Cruz es un árbol y todo árbol, que es madre, es Cruz; si Cristo está en la Cruz, si la Cruz es Cristo (una Cruz desnuda de Cristo, como la Cruz de Bistolfi, es Cristo), entonces, siendo Cruz, siendo árbol, Cristo es madre. Cristo opera en el estrato más profundo del inconsciente no como figura masculina, como Dios-hombre o como un hombre-Dios sino que opera, está inscrito, produce efectos-de-madre, opera como madre. [...] Cristo es la Voz que responde, que corresponde enteramente, bondad única, el grito del hijo abandonado o que se abandona; o Cristo en tanto madre, y como la madre, según la teoría de Hermann y Abraham da al hijo el inconsciente, el inconsciente es, entonces, la madre en el hijo; Cristo *como* el inconsciente reconocido en la plenitud del amor, es lo que vive la experiencia mística.²⁵⁸

12. Sobre el tiempo mesiánico y la experiencia como ruina.

En un momento crucial en la definición de la poética de Preiss intentamos caracterizar la posibilidad de la experiencia del tiempo histórico para un sujeto que, separado del orden simbólico del mandato y de la ley del Padre, incomunicado del tiempo constitutivo del mito fundante del pueblo de Israel, se enfrenta al tiempo continuo y vacío de un estado de cosas que no ofrece fundamento para la experiencia, un mundo donde el poder de la palabra poética, que sostenía la memoria y el testimonio, se halla ausente.

De manera muy similar que el tiempo crónico con que la experiencia se hacía posible en los poemas de Torres, el sujeto de Preiss articula un quiasmo que reitera y

²⁵⁶ Marchant, *op.cit.*, 2000, pp. 119-20.

²⁵⁷ *Ídem.*, pp. 121-6.

²⁵⁸ *Ídem.*, pp. 122-3.

resitúa las temporalidades del mito y de la historia mediante una interrupción de ambas, lo que le permite conectarlos -mediante el ocurrir de un *kairos*, como lo llamaría Kristeva- y habitar entre ellos en un permanente “estado de emergencia”, en el “tiempo-ahora”, en la “ruina” que propone Benjamin²⁵⁹, concepto éste último, que es posible aplicar también a la poesía de Torres.

Giorgio Agamben, en “Tiempo e historia. Crítica del instante y del continuo”²⁶⁰, presenta la concepción temporal asociada a la visión de la historia en la filosofía de Walter Benjamin en “Sobre el concepto de historia”²⁶¹, estableciendo que:

En Benjamin se manifiesta la misma intuición mesiánica del judaísmo que había conducido a Kafka a escribir que “el Día del Juicio es la condición histórica normal” y a sustituir la idea de de la historia que se despliega a lo largo del tiempo lineal infinito por la imagen paradójica de un “estado de la historia”, donde el acontecimiento fundamental siempre está sucediendo y la meta no está lejana en el futuro, sino que ya está presente. Retomando estos temas, Benjamin busca una concepción de la historia que corresponda a la constatación de que “el estado de emergencia es la regla”. Benjamin sustituye el presente anonadado de la tradición metafísica por “un presente que no es pasaje, sino que se mantiene inmóvil sobre el umbral del tiempo”. A la idea de un progreso de la especie humana en la historia, propia de la socialdemocracia y el historicismo, que es “inseparable de la marcha a través de un tiempo homogéneo y vacío”, le contrapone “la conciencia revolucionaria que hace saltar el *continuum* de la historia”. Al instante vacío y cuantificado, le opone un “tiempo-ahora” (*Jetzt-Zeit*), entendido como detención mesiánica del acaecer, que “reúne en una grandiosa abreviatura la historia de la humanidad”. [...] El tiempo mesiánico del judaísmo, “en el cual cada segundo era la pequeña puerta por la que podía entrar el mesías”[...]”²⁶²

²⁵⁹ Benjamin, *op.cit.* Se hace necesario anotar en este punto que el carácter apocalíptico de los poemas de Preiss que orbitan dentro de estas categorías benjaminianas tienen un marcado carácter apocalíptico, que recuerdan las palabras del autor alemán cuando afirma: “En cada época ha de hacerse el intento de ganarle de nuevo la tradición al conformismo que está a punto de avasallarla. Pues el Mesías no viene sólo como redentor; viene como vencedor del Anticristo”, p. 42.

²⁶⁰ Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. Traducción de Silvio Mattoni. 2ª ed., Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007, pp. 129-55.

²⁶¹ Benjamin, *op.cit.*, pp. 39-53.

²⁶² Agamben, *op.cit.*, 2007, pp. 150-1. Los entrecomillados de Agamben corresponden a citas de Benjamin, *op.cit.*

Resulta importante recordar en este punto algunas líneas del segundo fragmento de “Sobre el concepto de historia” de Benjamin:

Con la representación del pasado que la historia hace asunto suyo ocurre de igual modo. El pasado lleva consigo un secreto índice, por el cual es remitido a la redención. ¿Acaso no nos roza un hálito el aire que envolvió a los precedentes? ¿Acaso no hay en las voces a las que prestamos oídos un eco de otras, enmudecidas ahora? [...] Si es así, entonces existe un secreto acuerdo entre las generaciones pasadas y la nuestra. Entonces hemos sido esperados en la tierra. Entonces nos ha sido dada, tal como a cada generación que nos precedió, una débil fuerza mesiánica, sobre la cual el pasado reclama derecho.²⁶³

Es el pasado el que redime a la humanidad con la posibilidad de un futuro que acaece a partir del carácter trunco de ese mismo pasado, de ahí la radicalidad mesiánica de la visión benjaminiana de la historia. Es precisamente ese carácter trunco el que permite toda posibilidad. El futuro es la “apertura de una posibilidad”, una brecha que se abre en el tiempo desde el presente en virtud del pasado, para Benjamin es el pasado el que “configura la temporalidad del tiempo”, como lo entiende el filósofo chileno Pablo Oyarzún en el prólogo a su traducción del autor alemán²⁶⁴, haciendo hincapié en la insistencia de éste en presentar el fenómeno de la discontinuidad de la historia como el fundamento de un acontecer y una experiencia posibles que no se sometan al tiempo lineal y sin sentido del progreso, como propone Benjamin en el fragmento XIII²⁶⁵. Este pasado trunco se manifiesta en el presente como un constante “estado de excepción” que es regla del acontecer y ante el que Benjamin plantea la necesidad de “un concepto de historia que le corresponda”, producción del verdadero estado de excepción que representa la lucha revolucionaria, en particular contra el fascismo, en el contexto de constante amenaza en el que se sitúa la “arenca” benjaminiana (Francia, 1939-40).²⁶⁶ Así, en el fragmento XIV, el autor describe este tiempo como un “tiempo-ahora”, un *Jetzt-Zeit*, que en cada momento es

²⁶³ Benjamin, *op.cit.*, p. 40.

²⁶⁴ Oyarzún, Pablo. “Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad. A manera de introducción”, en: Benjamin, *op.cit.*, pp. 7-34.

²⁶⁵ Benjamin, *op.cit.*, p. 48.

²⁶⁶ Fragmento VIII, en: *Ídem.*, p. 43.

a la vez diferente y pleno: “La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino aquel pletórico de tiempo-ahora.”²⁶⁷

Para Benjamin, esta revolución en el seno de los sucesos y la temporalidad, implicaría en tanto acción la “conciencia de hacer saltar el *continuum* de la historia”, como apunta en el fragmento XV²⁶⁸, provocando una detención del tiempo y del acontecer. Escribe el autor en el fragmento XVI: “El materialista histórico no puede renunciar al concepto de un presente que no es tránsito, sino en el cual el tiempo está fijo y ha llegado a su detenimiento.”²⁶⁹ Este detenimiento -el que observamos en Preiss y Torres-, pese a proceder en la historia, incorpora como núcleo fundamental de toma de conciencia la subjetividad del pensamiento individual²⁷⁰, el que parece iniciar toda transformación a este respecto mediante su propia detención -lo que lo separa y constituye en tanto ente monádico, en medio de las diversas tensiones que lo ocupan- por medio de un *shock*:

[...] Al pensar no sólo le pertenece el movimiento de los pensamientos, sino también su interrupción. Cuando el pensar se detiene súbitamente en una constelación saturada de tensiones, entonces le propina a esta misma un *shock*, por el cuál se cristaliza él como mónada. El materialista histórico aborda un objeto histórico única y solamente cuando éste se le presenta como mónada. En esta estructura reconoce el signo de una interrupción mesiánica del acontecer o, dicho de otra suerte, de una chance revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido. [...] ²⁷¹

Este *shock* de la detención de pensamiento y tiempo es el punto en el que finalmente se constituye el historiador, el “materialista histórico”, el escritor que puede dar cuenta desde esta perspectiva de una realidad transfigurada, tópico que pudimos apreciar especialmente en los poemas de Torres y Preiss, pero que podemos particularizar también en la insistencia con que el acto de escritura es vislumbrado en los poemas de los cinco

²⁶⁷ *Ídem.*, p. 48.

²⁶⁸ *Ídem.*, p. 49.

²⁶⁹ *Ídem.*, p. 50.

²⁷⁰ No sólo el replanteamiento de la subjetividad tendría un papel central en la “revolución” benjaminiana, sino también la revisión de lo que en el fragmento VII, *Ídem.*, pp. 42-3, la lucha revolucionaria habría entendido hasta entonces, según el autor, tan sólo como el “botín” de los vencedores, el “patrimonio cultural” que lleva en sí la marca no tan sólo del genio creador sino del “vasallaje anónimo de sus contemporáneos”, la huella de la cultura pero a la vez de la barbarie, patrimonio ante el cual habría que contar con un “observador distanciado”. “No existe un documento de la cultura que no lo sea a la vez de la barbarie.”

²⁷¹ Fragmento XVII, *Ídem.*, p. 50.

autores estudiados en este trabajo, lo que es especialmente notorio en la primera poética de Anwandter. De esta manera, en medio de esa brecha que el pasado abre en el pensamiento y el tiempo, Benjamin puede situar la figura del cronista, la que sin duda podemos entender como sustrato en la conformación del testigo de la obra de Preiss. Para Benjamin es el cronista el testigo de la visión de una humanidad redimida del tiempo del progreso, que puede atraer hacia el presente, “citar”, “cada uno de los momentos” de su pasado, haciendo actual la promesa mesiánica, identificando cada uno de esos momentos con el Juicio Final, donde comparecerá “a la orden del día” toda la multiplicidad del pasado. Citamos el fragmento III:

El cronista, que detalla los acontecimientos sin discernir entre grandes y pequeños, tienen en cuenta la verdad de que nada de lo que alguna vez aconteció puede darse por perdido para la historia. Por cierto, sólo a una humanidad redimida se le ha vuelto citable su pasado en cada uno de sus momentos. Cada uno de sus instantes vividos se convierte en una *citation à l'ordre du jour*, día que precisamente es el del Juicio Final.²⁷²

Esta visión del tiempo incluye también la “abreviatura” de toda la historia de la humanidad, que se transforma, desde la perspectiva de este presente pletórico, en tan sólo un instante de un enorme pasado, el cual parece caber en el momento concreto en que se restituye, como podemos leer en el fragmento XVIII:

“Los míseros cincuenta mil años del *homo sapiens*”, dice uno de los biólogos recientes, “representan, en comparación con la historia de la vida orgánica sobre la tierra, algo así como dos segundos al término de un día de veinticuatro horas. Toda la historia de la humanidad civilizada, puesta en esta escala, llenaría un quinto del último segundo de la última hora.” El tiempo-ahora, que, como modelo del [tiempo] mesiánico, resume en descomunal abreviatura la historia de la humanidad, coincide rigurosamente con aquella figura que hace la historia de la humanidad en el universo.²⁷³

Esta visión del presente, que se contrapone de manera radical con el presente posmoderno ahistórico de Jameson, tal como lo señalamos más arriba, parece convivir con él en la producción de los poetas que abordamos en estas páginas. Entre estos dos

²⁷² *Ídem.*, p. 40.

²⁷³ *Ídem.*, p. 52.

presentes, uno sin sentido y otro pleno de él, oscilan los instantes transfigurados del poema. Mientras el presente jamesoniano clausura la posibilidad de la historia, éste, tal como lo entiende Benjamin, es la brecha de la aparición del pasado. Como bien explica Oyarzún, esta presencia mesiánica se trata de una *fuerza débil*, según la califica, como vimos, el propio autor, y no de una *fuerza fuerte* que se imponga en el aquí y ahora integrándolo -una vez más- a una continuidad que no le corresponde, más allá de su propia condición disruptiva. Esta fuerza fuerte puede, según Oyarzún,

[...] revestir formas muy diversas, de las cuales la tradición es la más general. [...] Una “fuerza fuerte” es, pues, una fuerza que ejerce dominio en el presente y sobre el presente en el cual se ejerce. Su acreditada forma verbal es el “es”, que refiere a “dominio”. O, dicho de otra forma, el sello de la “fuerza fuerte” lo marca el dominio, su régimen es el “es”.

En cambio, la “fuerza débil” es aquella que acepta el pasado en cuanto pasado. Su simultánea debilidad y fuerza estriba en esta aceptación: acoge lo pasado del pasado, lo recibe (y conforme a esta receptividad es “débil”), y a la vez resiste su inversión (su capitalización) en presente (y en esa medida es “fuerza”). Resistir a esa inversión es resistir a la “fuerza fuerte”, aquella que precisamente domina (en) el presente. Pero no sólo es fuerte porque resista a la “fuerza fuerte”, no lo es sólo de manera (o)posicional, sino que lo es ante todo porque afirma (en el sentido de la aceptación) el pasado como pasado. Un juego que podríamos llamar evocativo está aquí a la obra, en la medida en que entendemos que la evocación no es el acto puramente espontáneo de conjurar algo ya fenecido, sino la escucha de una vocación que llama desde lo pretérito (“el eco de voces muertas”). Si la “fuerza fuerte” presupone, como tal fuerza, la borradura de lo pasado como pasado, la “fuerza débil” no borra (es decir, no disimula ni encubre) la borradura que un día recayó sobre lo pasado, y en virtud de lo cual éste fue remitido al reino umbrátil de lo sido, borradura que no cesa de reproducirse: no la borra, sino que la resalta.

Es como señalaba antes: el pasado propiamente tal es el pasado trunco, aquel que no pudo realizarse en su presente. [...] ²⁷⁴

En torno a este sentido de lo “trunco” es que alrededor de estos fragmentos de Benjamin se ha elaborado el concepto del presente como ruina, un estado de las cosas que la fuerza “fuerte” del “progreso” no permite contemplar ni experimentar, como sucede en la

²⁷⁴ Oyarzún, *op.cit.*, p. 25.

parábola del “ángel de la historia” que el autor -a partir de la acuarela de Paul Klee titulada “Angelus Novus”²⁷⁵ - elabora en el fragmento IX, en el que escribe:

[...] El ángel de la historia [...] Tiene el rostro vuelto hacia el pasado. En lo que a nosotros nos aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una sola catástrofe, que incesantemente apila ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. Bien quisiera demorarse, despertar a los muertos y volver a juntar lo destrozado. Pero una tempestad sopla desde el Paraíso, que se ha enredado en sus alas y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al que vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Esta tempestad es lo que llamamos progreso.²⁷⁶

Como ya hemos declarado con anterioridad, el concepto de “tiempo-ahora” nos ha resultado productivo a la hora de aproximarnos a la escasa y desconcertante manifestación de la experiencia temporal presente en las obras estudiadas en este trabajo. Creemos que su inseparable paralelo, el concepto de “ruina” benjaminiana, podría ayudar a situar la subjetividad en su intento de constituirse por medio del (auto)reconocimiento en la conformación de la espacialidad que estos poemas proponen como una tarea urgente y acuciante. Entre la melancolía y la reconstitución de memoria, entre la urgencia de la espacialización y sus registros, Susan Sontag nos presenta al sujeto benjaminiano multiplicado:

La memoria, puesta en escena del pasado, convierte el flujo de los acontecimientos en cuadros. Benjamin no está tratando de recobrar su pasado, sino de comprenderlo: condensarlo en sus formas espaciales, en sus estructuras premonitorias. [...] Los temas recurrentes de Benjamin son maneras de espacializar el mundo: por ejemplo, su noción de las ideas y las experiencias como ruinas. Comprender algo es comprender su topografía, saber cómo trazar su mapa. Y saber cómo perderse.

Para el personaje nacido bajo el signo de Saturno, el tiempo es el medio de coacción, de la inadecuación, de la repetición, mera realización. En

²⁷⁵ Klee, Paul, “Angelus Novus”, dibujo acuarelado, 1920.



²⁷⁶ Benjamin, *op.cit.*, p. 44.

el tiempo, se es solo lo que se es: lo que siempre se ha sido. En el espacio, se puede ser otra persona.²⁷⁷

“Ser otra persona”, “ser otro”, condición indispensable que el propio Sigmund Freud caracteriza como el fundamento del psiquismo humano, necesidad *sine qua non* para la existencia de todo posible sujeto.

²⁷⁷ Sontag, Susan. *Bajo el signo de Saturno*. Traducción de Juan Utrilla Trejo. Buenos Aires: Debolsillo, 2007, pp. 124-5.

**CAPÍTULO II. LA POESÍA DE ANTONIA TORRES:
EL LIBRO PERDIDO Y EL TIEMPO DEL PACTO.**

*Qué fácil parece estar vivo. Aquí
un grupo de amigos en un mundo
de leyes confusas. Pero el presente
es inviolable en el jardín. Las cosas felices
moteadas de sol en la apacible sombra.
Nuestros ojos miran lo que no sabemos:
signos
de degradación,
un residuo de historia nacional
a nuestros pies oscuros, bajo la mesa
donde hemos bebido. Muy pronto
nada de esto tendrá explicación. Una especie
de desolación se insinúa
en torno a la cabeza de alguien que está allí
reclamado por el agua negra
que invade la escena desde el fondo:
una cabeza de desaparecido.*

Joaquín O. Giannuzzi, “Tres fotografías en el pasado, III”

Desde los versos que sirven de presentación al primer libro de Antonia Torres y, aún antes, desde su título, *Las estaciones aéreas* (1999)²⁷⁸, se instala en la obra de la poeta una contradicción fundamental mantenida entre dos términos: por un lado, el desarrollo lineal del tiempo –años, estaciones, temporadas, meses, días, horas- y las narrativas que dan cuenta de éste y, por otro, los instantes, representados como espacios temporalizados, en que el tiempo se abre y permite otros accesos caracterizados por la levedad e ingravidez –lo aéreo, por lo general un estado amoroso de exaltación- o aperturas a ciertos estados disruptivos de la memoria, los cuales se corresponden con la experiencia de lo múltiple y de lo superpuesto, lo no lineal, manifestaciones que ya en el segundo libro de la autora, titulado *Orillas de tránsito* (2003), originan una crisis totalizadora del plano de lo familiar, ante la que el discurso elabora un insistente proceso de reafirmación.

²⁷⁸ Torres, *op.cit.*, 1999 y 2003.

Esas irrupciones se encuentran relacionadas con el poder secreto de la imagen y el carácter cerrado de los espacios, que se opone radicalmente en la conciencia poética de la autora a la linealidad (in)finita de la letra y la escritura, heredada y querida, es decir, la primacía de lo icónico y espacial en sus diversas modalidades heterotópicas, frente a la caída del dominio temporal y su carácter crónico, aludido y añorado constantemente. De alguna manera, la linealidad del tiempo y la escritura elabora un paradigma moderno en decadencia en la obra de Torres, cuya pérdida abre la puerta a los poderes múltiples y temidos de la experiencia de la posmodernidad y quizá, en el sentido de la pérdida de un mundo, está marcando constantemente el tránsito y la fisura entre dos etapas y dos formas culturales, la de la Ciudadanía, fundamentada en la validez de lo escrito, y la primacía de la multiplicidad del acecho visual en la cultura de Mercado²⁷⁹.

La Escritura se manifiesta aquí en primera instancia como letra, letra que organiza el mundo por medio de la presencia del Libro-Árbol, ley mayoritaria que domina la superficie textual de los poemas de Torres. Su afirmación constante parece ser la manifestación sintomática de la conciencia de su condición precible, de su agonía e incluso de su actual inexistencia. Esta superficie, cuyo fundamento sagrado parece haber desaparecido, adquiriendo en ella una vibrante presencia fantasmagórica que la memoria intenta hacer real en medio de la duda y la pérdida, manifiesta, entre pliegue y pliegue, un retorno, las grietas del reino de la Imagen, rizomático, no jerárquico, desordenado y abierto, terrorífico en tanto encarna en una amenaza para lo propio y lo conocido. Ambas fuerzas, ambos paradigmas culturales, aparecen en esta obra siendo partícipes de una disputa que relaciona y contrapone lo heredado, el mundo de lo familiar, el lugar de origen, la casa natal, una determinada imagen del Sur²⁸⁰, y la incorporación de otras experiencias, cercanas al concepto de trauma, que se relacionan con la separación y la destrucción, recuperaciones de carácter simbólico, biográfico e histórico que devienen restos y desechos en la

²⁷⁹ El concepto de un nuevo tipo de ciudadanía fundamentada en la relación crediticia con el Mercado, se diferencia en el ensayo de Tomás Moulian, titulado *Chile Actual: anatomía de un mito*, Santiago: Editorial Lom, 1996, de la ciudadanía ligada al sufragio y a la participación política. Los medios preferentes de la cultura de mercado, según Frederic Jameson en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Editorial Paidós, 1991, son la preponderancia de su carácter visual, el carácter polimórfico y omnipresente de las imágenes, la eclosión del tiempo moderno y una constante espacialización.

²⁸⁰ Nos hemos referido a la posibilidad de extender la existencia de una poesía del Sur hasta las más recientes promociones poéticas en la Introducción a este trabajo.

Postdictadura, cuya devolución, semejante también al retorno de lo reprimido, resquebrajan la continuidad de su latencia²⁸¹.

En estos poemas, la (des)articulación de la memoria no sólo tiene que ver con el recuerdo de lo pasado en el ámbito de lo personal y lo íntimo, sino con la elaboración de residuos traumáticos de origen histórico, representados a partir de las figuras de lo colectivo y lo individual, donde ambas esferas se entretajan, sometiendo estas elaboraciones al proceso de un imaginario que constituye a la sujeto como a una entidad geológica, en constante expansión y repliegue, en virtud de su propio trabajo -utilizo aquí el término en el sentido freudiano de *trabajo del duelo* o *trabajo del sueño*²⁸²-, un proceso que reflota, elabora, transforma, sustituye y expulsa elementos que cruzan la superficie del texto, sorprendentes tanto por su poder de representación como por su ambigüedad y su capacidad de figuración de lo vacío, una excavación de la sujeto que la constituye en tanto representa y (no) puede representar. No casualmente es la imagen del perro, que en el segundo libro de la autora escarba, desentierra un *hueso*, el que al comienzo de *Las estaciones aéreas* lame “a nuestros pies” “el jugo a la memoria” y “triste pero fiel” acompaña en el cambio de estaciones:

Cuando la tarde primaveral
trae un ala torcida de la estación venidera
y el verano es un dedo de polvo
el aire es calmo y el ocio acompaña
como un perro triste pero fiel
echado a nuestros pies lamiéndole el jugo a la memoria.

Como el perro, la poesía de Torres se pretende permanente y fiel, su trabajo es acompañar, lamer la herida de la memoria, pero también, como el perro, se trata de una poesía que en su trabajo de olfatear y rastrear, por medio de pistas, puede llegar a

²⁸¹ Tratamos los conceptos freudianos de *trauma*, *latencia* y *regreso de lo reprimido* en el capítulo anterior.

²⁸² El concepto de *duelo*, tal como lo definimos en el Capítulo I a partir del pensamiento de Sigmund Freud, podría iluminar no sólo las relaciones de la poesía de Torres con sus discursos y figuraciones, sino algunos de los núcleos centrales de sentido de las de buena parte de las poéticas de la promoción a la que pertenece. Insistiremos en este capítulo y en los posteriores en la necesidad de apropiarnos también de algunas características de la *melancolía*, que el psicoanalista define en paralelo al duelo, sobre todo en lo referente a la permanencia, indefinición y mutabilidad del objeto y a un profundo desgaste del yo que se aproxima a su anulación.

perseguir, a volcarse en un seguimiento obsesivo -rasgo que se acentuará en *Orillas de tránsito* hasta transformarse en un recurso discursivo central-, pues su labor de constatación y (re)presentación de evidencias reconoce la existencia invisible de una parte de lo real, lo no evidente. Por lo tanto, la palabra debe adquirir, en el transcurso de su investigación, mecanismos que permitan reconocer, representar y hasta ignorar aquello que es “imposible” pero existente. La palabra entonces da cuenta de lo que existe, piensa lo inexistente y también puede ignorar ambos polos de atracción aseverativa. Los versos del poeta italiano Eugenio Montale que sirven de epígrafe a *Las estaciones aéreas* (“...dan fe estas palabras mías/ a un evento imposible, y lo ignoran”²⁸³) caracterizan de forma patente la disfunción entre el pensamiento corroborativo y un pensamiento de lo imposible que recorre la obra de Torres en su totalidad, y la actuación del uso de las palabras con esa doble función: corroborando un “evento imposible” y al mismo tiempo ignorándolo, dejándolo(lo) de pensar. Estos versos son portadores de un pensamiento que ignora, deja de pensar en lo que no ha existido, luego que otro pensamiento, del que son portadoras las mismas palabras, ha dado fe de esa existencia.

Realidad *versus* existencia, pensamiento que piensa y pensamiento que no piensa - como determina Rancière en *El inconsciente estético*²⁸⁴ - establecen en la obra de Torres una función metapoética inconciente de la escritura, esbozando y revisando permanentemente una relación con la memoria, no sólo en su carácter disruptivo sino también en su aproximación a lo que no se puede representar, el “abismo de lo irrepresentable”, como llama Nelly Richard²⁸⁵ a algunos intentos del arte de postdictadura de dar cuenta de las experiencias del terror dictatorial, lo “irrepresentable” a que se aproximan críticamente George Steiner y Giorgio Agamben a partir de la poesía de Paul Celan y los testimonios de la Shoá²⁸⁶. Esta “meditación plástica” -podríamos llamarla así por su carácter abstracto y su lejanía con respecto a las significaciones del código lingüístico- cobra en la obra de Torres, como veremos más adelante, las formas de lo vacío

²⁸³ “Mi venida era testimonio/ de un orden que en el viaje olvidé,/ dan fe estas palabras mías/ de un evento imposible, y lo ignoran”, versos de la última parte del poema “Mediterráneo”, en: Montale, Eugenio. *Huesos de sepia y otros poemas*. Selección y traducción de Carlo Frabetti. Barcelona: Ediciones Orbis, 1983, p. 83.

²⁸⁴Rancière, *op.cit.*

²⁸⁵Richard, *op.cit.*, 2005, pp. 9-20.

²⁸⁶ Steiner, *op.cit.*; Agamben, *Lo que queda de Auschwitz, op.cit.*

y de lo blanco, en tanto carácter incompleto de la figura y el portulano de la representación. De esta manera, la poesía de la autora investiga el punto ciego que significa aquí la percepción en el contexto profético, la visión desmitificada una y otra vez por los intentos fallidos de establecer un punto de vista, generar un marco y visualizar una ausencia en lo real por medio de la tensión dentro/fuera. Esta ausencia de aura de la percepción, que reemplaza el poder de lo visionario y articula modalidades “vacías”, pocas veces deja de remitir a su origen perdido, aunque sea irónicamente, o a veces con un doloroso y clamante reclamo.

“Apertura de temporada”, el título de la primera sección del libro, inaugura en la poética de Torres aquel tipo de construcción heterotópica que Foucault llamó “heterocronía de carácter crónico”²⁸⁷, espacio delimitado por la eventualidad del tiempo que se repite en similares acontecimientos. Esta construcción imaginaria representa un primer despliegue en la escritura de Torres, un espacio que establece la posibilidad de algún tipo de dominio sobre el tiempo lineal, fundamentándose en una serie de fenómenos que lo miden, lo regulan y lo reiteran. Son múltiples los momentos en que Torres, en los dos libros a los que hemos aludido anteriormente, refiere esta recurrencia que le permite una determinada composición de lugar y delimitación de los roles en la escena de representación, de tal manera que el carácter irrepetible y caduco del tiempo pueda ser exorcizado. Esta concepción del tiempo representa un intento conciente y deliberado, y a poco andar una obligación de la propia voluntad, revelando de esta manera que el verdadero y más persistente sentido del tiempo es la pérdida, que representa un temor arraigado, un sustento, un motor vital e intelectual en la poética de estos dos títulos de la autora.

La primera sección del libro comienza con una “Advertencia”, que adquiere un carácter de poética, una reflexión sobre la crítica y la poesía, donde resulta más severo el tono de la construcción verbal que prohíbe -“criticar”, “interrumpir”- que aquello que es

²⁸⁷“Las heterotopías están ligadas, a menudo, a fragmentaciones de tiempo, es decir, que se abren sobre lo que se podría llamar por pura simetría, heterocronías; la heterotopía se pone a funcionar de lleno cuando los hombres se encuentran en una suerte de ruptura absoluta con su tiempo tradicional [...] [En oposición a las] heterotopías que están ligadas a la acumulación de tiempo, existen heterotopías que están ligadas, por el contrario, al tiempo en lo que tiene de más fútil, de más pasajero, de más precario y esto, al modo de la fiesta. No son heterotopías eternas, sino absolutamente crónicas. De este tipo son las ferias [...]”, Foucault, *op.cit.*, 1994, pp. 33-4.

prohibido. No se debe “traspasar el sueño con el rayo de la espada”, “remover los dormideros”, “encender la luz el velador”, “volver inefable el sueño”. No es ese, sin embargo, el verdadero tema del poema. El tono autoritario -pese a la severidad propia de aquello que está siendo prohibido por el discurso: la espada, el juicio, la crítica- es finalmente lo que resuena después de la lectura del poema. Precisamente esa severidad es la que revela la que creo podría ser la clave de este portal admonitorio del libro. ¿De qué se está hablando con tanta severidad en un poema que aparentemente se refiere a algo que no se ajusta del todo a la severidad de su tono?:

No se debe traspasar el sueño con el rayo de la espada
ni tampoco someter a juicio la poesía de los camaradas.
Remover los dormideros con asuntos inoportunos,
como es la crítica,
es encender la luz del velador y volver inefable el sueño.

Déjese en paz musitar los febriles delirios
No sea que el amanecer sorprenda al demonio partiendo nueces.

Sin duda, se está hablando del poder mismo de prohibir, poder que obedece a la verdadera y primera intención conciente del poemario sobre las palabras. Es la interpretación, son las palabras de los relatos las que vuelven inefable el sueño. Precisamente aquellas destinadas a contar, explicar o predecir a través del sueño, son las que lo tornan ilegible. Quizá el miedo a su lectura consista en la facultad no sólo de interrumpirlo sino de revelarlo. ¿Qué daño pueden hacer las intervenciones -las palabras- que el poema prohíbe los elementos a los que éstas pretenden aproximarse: “el sueño”, “los dormideros”, “la poesía de los camaradas”, “los febriles delirios”? Quizá las palabras no deben descubrir las imágenes, no deben interrumpir lo sobrenatural relacionado con el sueño y el inconciente. Se oculta en ellos una ritualidad a la que no hay que aproximarse, que no se debe entorpecer. Revelar, “partir las nueces”, sorprender a lo sobrenatural abriendo lo cerrado. ¿Qué espacio es ese que se habita durmiendo y qué relaciones establece con el espacio de la vigilia?, ¿por qué en el sueño se habla en voz baja, se musita “esos febriles delirios”, y qué relación establece ese habla con el de la vigilia? Éstas serán las preguntas que se harán más intensas en los restantes poemas del libro e intentarán delimitar las zonas donde se sumergirá la investigación poética de Torres.

En el poema siguiente, titulado “Todo libro es un cazador oculto”, por medio del espacio que se habita durmiendo, se ingresa al sentido del lugar que la propia poética ocupa en la tradición y cómo ésta interactúa problemáticamente con ella. El libro, representante de esa relación, se encuentra reducido en su condición de cazador y cantor a un estado de latencia y de espera:

Todo libro es un cazador oculto,
 empolvado,
 espera en su nicho, tumba momentánea,
 la secreta ilusión de cantar al unísono
 todo libro es un cantor ansioso,
 envilecido por el tiempo,
 única voz que, en silencio,
 retumba entre cuatro paredes.

Como el perro, como el cazador, todo libro está al acecho, listo para integrarse al “coro” ausente, “al unísono”, pero al mismo tiempo se encuentra en su nicho, su “tumba momentánea”, detenido, fosilizado en la (in)mortalidad de la tradición, fenecido ante ella. La razón de su espera consiste en que todos los libros, todas las voces, canten con él, sin embargo el libro canta solo –a este respecto un nuevo sentido de “unísono” surge aquí-, retumba entre cuatro paredes, en el interior, en el “nicho” donde se haya la sujeto: “Estoy rodeada de un coro mudo de voces/ las escucho a veces [...]”, versos en los que la paronomasia entre “voces” y “veces” vuelve tangible la relación entre lo que llega y el tiempo que es marcado ocasionalmente con esa visita.

Tal como observábamos en versos anteriores, lo que se manifiesta por medio del canto es la mudez de lo que efectivamente se enuncia -la mudez de lo que se dice o lo que se dice de la mudez- y por conclusión la inexistencia de lo que se corrobora, como vimos en los versos de Montale; lo existente aquí, en tanto sonido, es corroborable por ese “retumbar” silencioso, por la presencia de un canto mudo, de un coro inexistente, algo

parecido al “no sé qué que quedan balbuciendo” de Juan de Yepes²⁸⁸, una reverberación musical de la ausencia del lenguaje poético.

Al mismo tiempo, la hablante recibe un “soplo” del bosque: “mas de un bosque cercano/ suele llegar el soplo/ de un sueño pegajoso que no me abandona”. Obsérvese aquí el paralelo entre la figura del Bosque, por extensión el Árbol, y el Libro, ambos con una estructura y una jerarquía capaces de (no) otorgar orden y sentido a espacios fundamentales que encierran, sostienen o contravienen los transportes de la sujeto. Asimismo, esta oposición integra en una relación contradictoria pero espejeante los polos atrayentes de lo salvaje, representado por el Bosque, y el de la Cultura, representada por el libro detenido, guardado en los estantes de la Biblioteca, el lugar del encierro, “charco del hastío” en la siesta de la poeta, versus el soplo vital y comunicante de lo natural que procede del Bosque y se hace presente en el sueño. En este contexto discursivo es que el Sueño mismo, “pegajoso que no me abandona”, se acerca a la sujeto para hablarle al oído, pese a que ésta no puede o no quiere recibirlo; en este “hastío” que marca el estado de negación de la sujeto y de su relación con la cultura y la tradición, recibe el SECRETO cuando no se encuentra escuchando, cuando “duermo/sin escuchar”, es decir cuando la propia sujeto no sabe lo que está pensando, cuando su pensamiento no piensa y otro pensamiento elabora, como si el conciente de las palabras no pudiera o no debiera escuchar lo que se murmura; quizá lo que es susceptible de ser dicho desde el exterior no deba interrumpir -como sucedía en el poema anterior- esta aproximación misteriosa de lo natural o preternatural.

Así, como si se murmurara para un otro, la sujeto recibe el SECRETO innominado, en un espacio y registro inconcientes. El cazador ha recuperado entonces su condición vital, aquello que los libros no tienen y no pueden entregar; deja el nicho, para habitar el cuerpo: “El cazador anida en mi oído/ y murmura,/ así, despacito,/ el/ SECRETO”. De nuevo murmurar, musitar, hablar en voz baja lo que es secreto. Otra escena muy similar acontece

²⁸⁸ “Y todos cuantos vagan/ de ti me van mil gracias refiriendo,/ y todos más me llagan,/ y déjame muriendo/ un no sé qué que quedan balbuciendo”, en: De la Cruz, San Juan. “Cántico espiritual”, *Obras completas*. Revisión textual, introducciones y notas al texto de José Vicente Rodríguez. Introducciones y notas doctrinales de Federico Ruiz Salvador. 5ª ed. crítica, Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1993, p. 67.

en la primera parte de otro poema de *Las estaciones aéreas*, titulado como su quevediano primer verso:

Leo estos libros coronados de polvo
 en esta pieza sola que entra en el cielo
 mi esquina lectora es la proa de un barco:
 hasta que cayó el sol sin que lo oyera,
 y la lectura es un grillo anidando,
 vicio solitario chirriando en mi oído.

El poema en dos partes titulado “Primera inmersión” es uno de los más importantes de este capítulo del libro, su primera parte y la más extensa. La idea de la *primera* inmersión convoca tanto la existencia de un rito de purificación y/o de iniciación como el inicio de la temporada de balnearios, ambos constructos acabadamente heterotópicos, tal y como los define Foucault en la conferencia “Utopías y heterotopías”²⁸⁹. Es necesario observar en este punto que el segundo libro de Antonia Torres, *Orillas de tránsito*, finaliza con dos escenas fundamentales: por un lado la inmersión del padre en el río de la muerte y por otro la flotación del cadáver en la corriente fluvial.

La escena de la inmersión se ve reforzada en este poema de *Las estaciones aéreas* por una serie de sentidos que implican, por un lado, la investigación poética en el espacio del sueño, la configuración de un sujeto escindido a partir de su inconciente, y por otro, en contigüidad tanto como en continuidad con lo anterior, una reflexión metapoética. Referente obligado de este poema resulta la figura de “el espejo de agua” huidobriano, de 1916, en combinación con los versos del poema “Espejo”, de *Horizonte cuadrado*, que reza: “Y una puerta abierta/ Que muestra una habitación parecida”²⁹⁰, estableciendo así una

²⁸⁹ El quinto principio general de las heterotopías, según lo expresado por Michel Foucault, es que todas ellas “suponen siempre un sistema de abertura y de cerradura que, a la vez, las aísla y las vuelve penetrables (...) O bien se está ahí forzosamente, como en el caso del cuartel o de la prisión, o bien es necesario someterse a ritos y purificaciones. No se puede entrar ahí más que con un cierto permiso y una vez que se ha cumplido un cierto número de gestos. Hay incluso heterotopías que están enteramente consagradas a esas actividades de purificación, purificación semireligiosa, semihigiénica como en los Hammam musulmanes, o bien purificación en apariencia puramente higiénica como en las saunas escandinavos.” Foucault, *op.cit.*, 1994, p. 34.

²⁹⁰ Me refiero al poema “Espejo de agua”, que da título al libro de 1916: “Mi espejo, corriente por las noches,/ Se hace arroyo y se aleja de mi cuarto.// Mi espejo, más profundo que el orbe/ Donde todos los cisnes se ahogaron.// Es un estanque verde en la muralla/ Y en medio duerme tu desnudez anclada.// Sobre sus olas, bajo cielos sonámbulos,/ Mis ensueños se alejan como barcos.// De pie en la popa siempre me veréis

reflexión sobre aquello que, según Freud, podría llamarse la disímil similitud de los sueños con respecto a la percepción en vigilia, como establece el padre del psicoanálisis en “Sobre el sueño”²⁹¹.

Esta metaforización espacial huidobriana señala la similitud con respecto a la realidad con que los sueños permiten que el dormido no derogue su credibilidad en las imágenes que recibe y reconozca así la presencia del sueño como una ilusión interna; del mismo modo, la metaforización especular que Torres lleva a cabo en este poema –el espejo vertical y marino de Huidobro, el horizontal y fluvial de Torres–, hace referencia al pacto lector-autor que concede credibilidad a la obra poética con respecto no sólo a su voluntad de hacerse admisible e inteligible en la lectura, sino a las tensiones que el poema sostiene en relación a su capacidad de representar el proceso de su propia percepción de las continuidades interior/exterior e inconciente/conciente.

En este poema, la diferencia entre el exterior y el interior, el conciente y el subconciente, el arriba y el abajo en que la sujeto se zambulle, está marcada por el constante cambio heracliteano de la metáfora del río: así, “su espejo,/ infiel reflejo”, es decir, la percepción (y su representación en el texto) es al comienzo una distorsión por la cual lo externo se deforma, pero al final, producida ya la inversión de valores, adquiere una definición “mejor y más bella” que la de la visión en la superficie. La perspectiva sumergida adquiere en este poema de Torres casi el valor de una heterotopía de compensación que vuelve perfecta la versión espacial exterior, según la clasificación de Foucault²⁹²:

cantando./ Una rosa secreta se hincha en mi pecho/ Y un ruiseñor ebrio aletea en mi dedo”, en: Huidobro, *op.cit.*, 2003, p. 392. También aludo a “Glace”, de *Horizon carré*, de 1918: “Ma FACE/ Et autour un peu de’eau./ La glace// Et une porte ouverte/ Qui montre une chambre pareille// SINGE// Pourquoi fais-tu ce que je fais/ Je m’attends/ derrière la glace”, Huidobro, *op.cit.*, 2003, p. 423. En la versión de José Zañartu el poema es traducido por “Espejo”: “Mi ROSTRO/ Y alrededor un poco de agua// El espejo// Y una puerta abierta/ Que muestra una habitación parecida// MONO/ Por qué haces lo que yo hago// Me aguardo/ tras el espejo”, en: Huidobro, Vicente. *Obra selecta*. Selección, prólogo, notas, cronología y bibliografía de Luis Navarrete Orta. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1989, p. 11.

²⁹¹ “Sobre el sueño”, en: Freud, *op. cit.*, tomo V, pp. 615-712.

²⁹² “[...] el último rasgo de las heterotopías es que ellas tienen, en relación al espacio restante, una función. La de desplegarse entre dos polos extremos. O bien tienen el rol de crear un espacio de ilusión que denuncie como más ilusorio todo el espacio real, todos los emplazamientos al interior de los cuales toda la vida humana está aprisionada [...] O bien, por el contrario, crean un espacio otro, otro espacio real, tan perfecto, tan

zambullirse en este río
 abandonar por algunos segundos siquiera,
 la realidad
 sumergidos en su espejo,
 su infiel reflejo
 desde donde toda perspectiva es mejor y más bella
 punto de partida de cualquier travesía

Muchas veces en los poemas de Torres las imágenes cobran un sentido y un peso existencial. En este fragmento del poema, las perspectivas de la narración están apuntando a una suspensión momentánea del peso de la existencia, por medio de la liviandad y la ingravidez del sumergimiento: “mi nariz asomándose sobre la existencia/ o un paréntesis de ella.” ¿Cuál es la existencia desde este punto de mira? ¿La de dentro o la de fuera del espejo? ¿Cuál es la visión definitiva? ¿O se trata de un zigzaguo continuo por perspectivas diversas, opuestas o múltiples? ¿Desde qué punto de vista, el exterior o el interior, la vigilia o el sueño, se valora la experiencia perceptiva como real?

En el segundo fragmento del poema la identificación entre el “último pedazo de un sueño” y “el primer baño de la temporada” hace aún más patente la comparación y la función de paralelo entre las experiencias recurrentes del primer baño, la entrada en las aguas, y en este caso la salida del sueño, sobre todo en la relación que éste establece como anticipación o cumplimiento del deseo de la apertura de temporada, de la manera en que Freud considera los sueños de los niños como formas de satisfacción inconciente de aquello que se desea²⁹³:

[...]
 como adivinándolo,
 lo ensayamos hundiéndonos en la duermevela
 la víspera de la inauguración oficial de la estación

Luego, a la máxima heracliteana se opone la reiteración ritual:

meticuloso, como desordenado, mal dispuesto y borroniento (*sic*) está el nuestro. Esta será la heterotopía, no de la ilusión, sino de la compensación [...]" Foucault, *op.cit.*, 1994, p. 35.

²⁹³ “Sobre el sueño”, en: Freud, *op. cit.*, tomo V, pp. 615-712.

[...]
 no se sueña dos veces con el mismo río,
 pero el rito es el mismo,
 todos los años,
 la noche anterior
 al primer baño del verano.

Así, el sueño es el adelantamiento del tiempo crónico, que marca el deseo por la seguridad de las costumbres estables. El fluir del tiempo se establece en el inconciente: “nunca se sueña dos veces con el mismo río”.

En el poema “Segunda inmersión” se exhibe la memoria, no ya el sueño, como un poder (re)elaborador de la existencia. Sobre la cita de T.S. Eliot,

La memoria arroja y deja en seco
 una multitud de cosas retorcidas;
 una rama retorcida en la playa,
 devorada; lisa y pulida
 como si el mundo rindiera
 el secreto de su esqueleto,
 rígido y blanco.

que tras el rescate retorcido de la memoria propone que el mundo pueda entregar sus claves, su diseño, su esqueleto, el poema de Torres se inicia con una especie de despedida de la vida, la memoria actúa traspuesta en una serie de objetos que la sujeto puede portar consigo tras la definitiva separación –utensilios, pistas, ingenios para el arquetipo del viaje hacia la muerte o la vida después de la muerte- pero que ni siquiera son fragmentos de una figura mayor que la sujeto pueda engarzar para constituir un Esqueleto –orden, disposición, jerarquía- como en la cita de Eliot, sino que se trata aquí de “*los restos que sobreviven de un desastre náutico*”, una metáfora, la del “desastre” de lo fragmentario y lo sobrante, que en la obra de Torres se reitera dramáticamente en el afán de vincularse con la historia en tanto resultado de un pasado político; estos poemas intentan establecer un vínculo entre las biografías, las ideologías y el imaginario más allá de su experimentación como residuos de una historia de lo Incompleto.

En estos versos la poesía de Torres encuentra e intenta descifrar, por medio del poder de la memoria, un lenguaje que le permita dar sentido al entorno y situarse en él tras el desastre; después del Invierno, en cada “segunda inmersión”, el tiempo vuelve a reiterarse, una costumbre, un devenir crónico, que intenta –una vez más- fijar el propio punto de mira y el enfoque a la mirada que lee lo exterior a partir de fragmentos y residuos: “cada verano/ dispuestos a lo largo de la costa/ para descifrar el paisaje”. Lo faltante, lo ausente, adquiere en los siguientes versos la marca de la violencia; con violencia se presenta lo que no está a través de la “mordida” y la “quemadura”; los signos que la sujeto recoge en la playa como un lenguaje disperso e (in)descifrado, encuentran correspondencias, pero una correspondencia en lo desaparecido, lo que todavía presenta huellas de haber sido amputado y quemado, lo que no *es* sino la huella de su ausencia y que se manifiesta más bien por los espacios vacíos de su propia ruina:

[...]
 Cada piedra tiene aquí su correspondencia
 sus concavidades en mordisqueadas rocas,
 se coleccionan piezas, redes
 en donde cada espacio vacío del rompecabezas
 quema como la sal
 en los surcos de las manos de los pescadores.
 [...]

Así se manifiesta la visión de una lengua desconocida que aparece en el paisaje, un lenguaje hecho de espacios vacantes e inmarcesibles, que (no) pueden otorgar un sentido total al entorno; la idea de las correspondencias se inscribe aquí en la duplicidad de lo lleno/vacío, los signos se escapan a la escena de los pescadores, las redes y las manos, como si lo que se alcanza a representar se fugara como “el agua entre los dedos” de la percepción. El “rompecabezas” es/está incompleto, hasta en las “manos” los surcos delatan el paso de la historia y el tiempo en la forma de un transcurso hendido, de una línea trazada por el vacío, un trazo que indica algo que no se encuentra y pervive sólo por la intervención de su imagen incompleta, constituida por signos reconocibles pero sin una pertenencia al código que intenta descifrarlos. Las palabras entonces se transforman en huellas de un lenguaje desconocido; más allá del código externo, pertenecen a un sistema ignoto, un orden invisible o inexistente.

Un lenguaje vaciado de sentidos convencionales construye las imágenes insistiendo no en lo representable de ellas, sino en lo callado e invisible que éstas portan –en su “blanco”- cobrando de esta manera un carácter plástico abstracto, no representable, quizá inexistente pero de todas formas manifiesto; las figuras toman la consistencia del vaciado de un cuerpo, pero un cuerpo no orgánico, no organizado, cuyos miembros no se relacionan, pero dejan atisbar una pertenencia vacía. Es precisamente el concepto de vacío el que torna metonímicos, contiguos, los distintos elementos que reúne el desplazamiento desde las “piedras” hasta las “manos de los pescadores” en el poema “Segunda inmersión”, y es ese mismo espacio entre los elementos el que sostiene el traslado de las figuras del “rompecabezas” y la “red” a las del “libro benévolo” y, de nuevo, “mapa”:

[...]
 Sólo restos,
 pedazos dispersos de un libro benévolo
 materia encontrada al azar para leer las señales,
 el íntimo mapa de la existencia.

El inconciente de la escritura adquiere aquí la calidad de un registro de vacíos; “sueño” y “apertura de temporada”, como eventos crónicos, y “mapa”, “libro”, “esqueleto”, “red”, como elementos incompletos, refuerzan la idea del tiempo y el espacio restante, fuera de sus dominios, como inseguros, amenazantes, incontrolables, y configuran la conciencia como un portulano o escritura sin finalizar, una representación inacabada, cuyo inconciente registra los vacíos, huellas y borramientos como pistas y modulaciones de un proceso represivo susceptible de ser rastreado.

De esta manera, el poema termina ante la experimentación de un “deseo de escritura/lectura” entre la multitud de restos que la hablante enfatiza: el “libro benévolo” es el sostén imaginario fundamental, el Libro-Árbol, un orden del mundo que pese a estar perdido y haberse vuelto irreproducible para la escritura, ha dejado un mapa; ese mapa de señales que (no) se puede leer se transforma en el “mapa de la existencia”, testimonio (no) interpretable de un desastre en el fundamento que ordenaba el mundo: lo benévolo, la gracia del universo para con la sujeto, es decir, lo Alto, lo Sagrado, el Fundamento, la

Historia, como entidades mayores, se encuentran reducidas al ámbito de la intimidad. Práctica y ser, experiencia e interpretación, individuo y entorno, se hayan separados: son los restos de la Historia, no la Historia misma, los que son experimentados íntimamente en todo ese “lenguaje” vaciado que se deja “palpar” –restos, desechos, redes, manos, surcos. Azar, fragmentación y desorden son las fuerzas ordenadoras de esta nueva retórica de lo mudo e inmarcesible.

Al comienzo del poema siguiente, titulado “Tarde Vertical”, otra cita de Eugenio Montale (“No nos exijas la fórmula que pueda abrirte mundos,/ pero sí alguna sílaba seca y torcida como una rama”²⁹⁴) advierte sobre el contexto reducido y fragmentario, “seco” y “torcido”, al que se enfrenta la escritura de este poema, al mismo tiempo como expectativa y como práctica, volviendo a remarcar el carácter metapoético de la poesía de Torres. La primera estrofa nos presenta Escritura y Naturaleza como un proceso en conjunto. El tiempo natural, la “tarde” –otra reiteración de la temporalidad- escribe su propia escritura, su propio Libro:

La tarde no escribe sino en su legajo,
 su tierra de hojas
 busca palabras picoteando el suelo
 -palomas entre las verduras-
 cuando la feria y sus frutos mueren.
 [...]

Al igual que el perro y las mordidas en los poemas anteriores, la escritura se produce aquí por una “excavación”, una “extracción” –el picoteo de las palomas-: hay algo que se separa o se ha separado de algo, fragmentos que se desprenden de un todo o de otros fragmentos y se relacionan entre ellos, en este caso, con respecto a una Escritura mayor que los envuelve, pero que resulta, al menos, declinante. El “legajo, su tierra de hojas”, Libro de las hojas del bosque, de la Naturaleza –página en que se escribe, lugar que se insemína o donde se sepulta lo muerto-, se encuentra expuesto en el espacio del “mercado”, la “feria”, un espacio de cruce entre las aristas imaginarias de lo urbano, lo popular y lo campesino. Sin embargo, este Libro-Bosque, desplazado a un lugar fuera de lo natural, recién instalado,

²⁹⁴ “No nos pidas la fórmula que mundos pueda abrirte,/ sí alguna sílaba seca y torcida como una rama./ Sólo eso podemos hoy decirte,/ lo que *no* somos, lo que *no* queremos”, versos del poema “Huesos de sepia”, en: Montale, *op.cit.*, p. 51.

como los frutos que se venden con otra procedencia, dentro del margen de lo urbano, al igual que el Secreto que viene del bosque en el poema “Todo libro es un cazador oculto”. La Escritura no es representada en esta construcción heterotópica de modo auroral y central –lo que lo acercaría a la imagen de la fecundación- sino de modo terminal y lateral, por medio de la muerte que significa aquí el “ocaso”, y por medio de la focalización en los restos, los deshechos que picotean las palomas.

En la segunda estrofa, esta “tarde vertical” no sólo se encuentra a punto de acabarse sino también a punto de caer, pende en un equilibrio precario y “escribe con la sospecha/ de la palabra que está siempre por decirse/ pero se calla.” La palabra, desplazada desde la escritura entre los desperdicios, hasta la escritura “pesada” de la gota de lluvia a punto de despeñarse, termina finalmente no sólo convertida en el habla contenida, sino más bien en su “sospecha”. Finalmente, la palabra no es desenterrada, extraída, excavada, sino que permanecerá sepultada y sobre ella crecerá la muerte: “La tarde y su rojez de otoño avergonzado/ sopla su aliento para que crezca la hierba sobre la tumba/ mientras la muerte cría su costra dura y reseca.” Hay algo que la tarde y el otoño, ambos elementos declinantes, “avergonzados”, no dicen. La escritura, asociada desde un comienzo a estos elementos, es representada por una palabra que se va a decir pero que se vuelve muda, que guarda un secreto, una aserción que permanece desconocida.

Resulta necesario volver a situar imaginariamente en este texto la presencia de la persona escriturante, desplazada desde la autoría en la figura de “la tarde”. Si las características de la relación de quien escribe con aquello que debe ser dicho son devueltas a la persona que corresponden –“yo callo”, “avergonzada”, “yo crío una costra”, etc.- resulta posible reconocer una vez más en la poesía de Torres el poder de lo “no dicho”, ahora en la configuración de la propia sujeto, que cobra aquí el sentido obligatorio del secreto que no *debe* ser dicho, aquello que la conciencia no permite a la palabra exponer, aquello obscuro y traumático que debe quedar fuera de la escena poética de lo visible y debe experimentarse, como vimos antes, con las formas lingüísticas y plásticas de su desaparición y ocultamiento. Desde este punto de vista hay algo que aquí permanece

inefable y que la sujeto quiere manifestar, pero al mismo tiempo no puede, no quiere o no logra realizar; su no decir es sinónimo del poder aplastante de la muerte.

En “Terco Otoñal” la figura del sol representa la conciencia superior que sueña a la sujeto en “sus días”, los intervalos de tiempo que incluyen también “sus noches”, luminoso “quemador de testas” que igualmente “la duerme”, la sueña mientras duerme y le otorga la existencia mediante el sueño. Una vez más la poesía de Torres se fija en esta relación de espacios reales/irreales como el sueño y la vigilia, la noche y el día, dando cuenta de su proceso de relativización de lo real por medio de alteración y extrañamiento de las prácticas perceptivas: “Terco el sol otoñal de mis días que me sueña y me duerme”. Sin embargo, este padre, visión desde lo alto que le otorga la existencia en el mundo y que le entrega su Escritura, su Libro, presenta su palabra como un libro disperso, cuyas páginas nadie recuerda y sólo a ella “obliga” a recoger; el carácter obligatorio de esta relación, va a ser reforzado por la reiteración enfática del calificativo “terco” y el uso de la palabra “majadería”:

[...]

Terco el quemador de testas, que entre plazas y parques
me obliga a recoger las hojas olvidadas y húmedas de su libro:

[...]

A continuación va a ser definido el carácter múltiple y general de esa relación, contradictoriamente disfrazando su condición particular y personal en la correspondencia entre el sol y la hablante, produciéndose una continuidad entre la escritura solar –la divinidad paterna-, la de los hombres y la personal, por medio de la imagen de la “mano”:

[...]

Terco el que en su majadería pregona “mi mano es muchas manos”
y la llamamos mi mano que escribe, boca y ojos cosidos

[...]

En tanto hija, la figura de la sujeto permite la pervivencia y la memoria de la escritura del padre, hace Su voluntad incluso hasta perder la propia, imbunchada de Su

poder²⁹⁵, cerrada la propia percepción. En los versos de la estrofa anterior, el sentido escatológico del libro se manifiesta tanto en su sentido de finalidad aurática –llevar a cabo el sentido de lo único- como en la superposición estrepitosa de los restos –habitar el desperdicio de lo múltiple-, ambos sentidos proyectados por una parodia seria de lo sagrado.

La escatología del Libro también se presenta como un proceso totalizador en otros poemas del conjunto, como en la segunda parte de “Tercer y último andar”. En la primera parte del poema, el “tú” al que se dirige la sujeto dibuja un surco sobre la tierra, como inicio del primer viaje y de la primera escritura. Se “pisa”, se escribe, con “...el aliento/ el intervalo,/ exhalo”, donde la función vital es resguardada por su interrupción. La segunda parte del poema, de dos versos, resulta terminal y conclusiva: “Y algunas hojas de tu libro se arrugan/ otras se pierden en la penosa travesía.” El libro se divide y se pierde.

A partir del cuarto verso de “Terco otoñal” las “hojas” del Libro se convierten en “las metáforas que van a parar al resumidero del día”, iniciándose así un desplazamiento y una caída de los restos de la escritura solar, transformados ahora en desechos. Ese “resumidero del día” se configura como el espacio en que las metáforas entregadas, ahora derrumbadas, se acumulan entre “esas quebradas en donde musgo y paciencia/ tejen la atmósfera de lo que es igual en el mundo”.

El poema da cuenta del desplazamiento y transformación de la escritura que se desprende del Sol con la claridad de lo luminoso y alto, para ser entregada por medio de un

²⁹⁵ “**Imbunche**. (Voz mapuche). m. **1.** *Chile*. Ser maléfico, deforme y contrahecho, que lleva la cara vuelta hacia la espalda y anda sobre una pierna por tener la otra pegada a la nuca. Se creía que los brujos robaban a los niños y les obstruían todos los agujeros naturales del cuerpo y los convertían en **imbunches**, cuya misión era guardar los tesoros escondidos. **2.** Brujo o ser maléfico que hacía tal maleficio a los niños. **3.** fig. *Chile*. Niño feo, gordo y rechoncho. **4.** fig. *Chile*. Maleficio, hechicería. **5.** fig. *Chile*. Asunto embrollado y de difícil o imposible solución.”, Real Academia Española de la Lengua, *Diccionario de la Lengua Española*, 21ª ed., Madrid: Espasa Calpe, tomo I, 1992, p. 1143. En la literatura chilena existe una destacada recurrencia del motivo del imbunche, en lo relativo a la primera acepción que entrega el diccionario. Textos señeros a este respecto resultan sendas novelas, como primer registro y como versión contemporánea del imbunchaje: Lastarria, José Victorino, *Don Guillermo* [1860]. Prólogo de Luis Iñigo Madrigal. Santiago: Editorial Nascimento, 1962; y Donoso, José, *El obsceno pájaro de la noche* [1970]. 5ª ed., Santiago: Editorial Alfaguara, 2005.

proceso que la transforma, causando su deshacimiento e incorporación a otra figura. Lo diferenciado del libro y su jerarquía arbórea permiten identificar la oposición pero también la continuidad entre ese espacio de lo alto y el de lo bajo; lo que es entregado es únicamente preservado por la sujeto que lo recibe, pero también se degrada en la posesión de ésta – “hojas olvidadas y húmedas”, “metáforas que van a dar”- y puede ir a parar al lugar de lo indiferenciado, identificado con lo bajo, húmedo, fértil y terráqueo, un estrato geológico que es relacionado también con “lo igual”, lo indiferenciado, lo múltiple, depositado en esas “quebradas”.

La voluntad del sol de multiplicarse, por extensión *por medio de y en* la hablante, es encarnada por “la mano que escribe”: esa mano, para poder escribir en la vastedad del “cuerpo que somos” –el depósito de las quebradas se transforma en un “vasto cuerpo”- debe diversificarse en muchas manos, lo hace por su propia voluntad en el discurso, el Sol dice: “mi mano es muchas manos”, y es la sujeto la que se apropia de la mano y su escritura: “y la llamamos *mi* mano que escribe”.

Lo bajo puede ser identificado con lo femenino y lo materno: por un lado lo “abierto” y lo “fértil” en el sentido sexual y reproductivo de estas palabras, pero también lo que “rezuma” y lo “quebrado” en el sentido de lo que se deposita como inseminación, en el primer caso²⁹⁶, pero también como una excrescencia, y lo violentado y violado en el segundo, quizá causante del desasosiego de la sujeto en su participación como “hija”, a la vez medio escriturante y producto escrito de esta relación, donde Ley y Escritura se cruzan para lograr un cuerpo integrado de lo Escrito en la otredad, donde la divinidad se encarna y reproduce, y donde por medio de la interacción con la sujeto y los otros genera una “forma de ser” llamada “nosotros”, ya no sólo el Padre Luminoso y la Hija, sino una unidad mayor

²⁹⁶ Este “resumidero” de lo femenino recuerda al “resumen” del bosque materno nerudiano, bajo el dominio paterno, en el poema titulado “La frontera (1904)”, primer texto del “Yo soy”, canto XV del *Canto general*: “Lo primero que vi fueron árboles, barrancas/ decoradas con flores de salvaje hermosura,/ húmedo territorio, bosques que se incendiaban/ y el invierno detrás del mundo, desbordado./ Mi infancia son zapatos mojados, troncos rotos/ caídos en la selva, devorados por lianas/ y escarabajos, dulces días sobre la avena,/ y la barba dorada de mi padre saliendo/ hacia la majestad de los ferrocarriles.// [...] El mundo polvoriento entraba grado a grado/ en los galpones, entre barricas y cordeles,/ a bodegas cargadas con el resumen rojo/ del avellano, todos los párpados del bosque.// Me pareció ascender en el tórrido traje/ del verano, con las máquinas trilladoras,/ por las cuestas, en la tierra barnizada de boldos,/ erguida entre los robles, indeleble,/ pegándose en las ruedas como carne aplastada.” Neruda, *op.cit.*, 2005, pp. 595-6.

significada a partir de este proceso que incorpora a la madre como un continente al que se le da sentido: “en este vasto cuerpo que somos, vastedad sin límites/ cuerpo en donde se congrega la tarde/ con todo su sueño secular”.

El tiempo de la divinidad se transforma en un “sueño de siglos” que “me sueña y me duerme”, el poder del Padre Creador, de su Escritura tal como es celebrada en los cultos monoteístas, perviviendo en el ritual de las palabras y afirmando su carácter eterno “por los siglos de los siglos”, integrado y sometido a su vez aquí de forma particular al tiempo humano, mediatizando la oposición entre lo “nuevo”, recién creado, y lo “viejo”, incluso decadente, terminal, por medio de lo “crónico”. Si la “tarde” del poema es todas las “tardes”, cada “tarde” entonces es una recurrencia.

Además de la observación sobre la “secularidad” del tiempo, el “congregarse” en ese cuerpo “nuevo”, pero “viejo” y “crónico” a la vez, insiste en los sentidos religiosos tanto de separación como de comunión que subyacen en el texto, pero de una manera particular, ya que no sabemos qué personas integran ese “nosotros”, sostenido al final de manera ambigua: ¿el sol y la sujeto solamente?, ¿ambos más la primera mano?, ¿las manos?, ¿todo lo anterior más la mano definitiva?, ¿las metáforas?, ¿las quebradas?..., dilema que resulta fundamental definir -y al mismo tiempo imposible en lo concreto- para dilucidar qué figura en la concatenación del desarrollo de esta poética es la que finalmente prevalece -si es que prevalece- por sobre las otras.

Aunque lo anterior no pueda ser categorizado de manera segura, el entendimiento de esta disputa es fundamental a la hora de perfilar los polos genéricos y familiares de atracción e identificación de la sujeto -lo paterno y materno-, como también su ubicación en el simbólico de lo alto y lo bajo, y su relación con los “otros”, “el colectivo”, “la comunidad”. Insistentes aristas interpretativas que se harán necesarias en los poemas restantes del libro, tal y como observamos en *Orillas de tránsito*.

El abismarse del acto de Escritura, por medio de la mano y las muchas manos que escriben sobre el “vasto cuerpo” terráqueo, lo revela como el procedimiento que relaciona a

la sujeto con los otros y a los otros entre sí; una red humana y cósmica, como sucede en uno de los más conocidos fragmentos de *Altazor* -en el “Canto IV”- de Vicente Huidobro²⁹⁷. En el poema de Torres, el Sol -reproductivo, decadente e insistente-, escriturante de su propio Legajo –cansado, húmedo- permanece incluso *in absentia* al final del texto por medio de la figura del “sueño”; es el sueño, el sueño del Tiempo, el que permite identificar “los días” de la sujeto con el “sueño secular” de la tarde. Si bien es posible realizar esta afirmación, también resulta necesario preguntarse si la Escritura final, el elemento disputado en este breve pero intenso poema, resulta solamente del acervo paterno -heredada, ajena- o se transforma en una propia -disputada aún por la presencia de los “otros”.

Pese a que el poder solar en decadencia pueda aparecer como triunfante, al menos como permanente, el poema ya ha abierto aquí un espacio de caída y de transformación donde la multiplicación solar no funciona, donde su poder no se instala en el mundo de manera directa; se abre así un espacio de ambigüación y de extrañamiento de lo inicial, fundamental, primordial, único, por medio de un proceso de transformación, derivación metonímica en lo múltiple y variado. En este sentido, una vez más, nos encontramos frente a frente a la capacidad de enajenación perceptiva de la poesía de Torres, que utiliza la figura del “sueño” insistentemente como una construcción ilusoria que, instalada en la realidad, puede autorizarse, de manera ambigua, como real y, del mismo modo, desautorizar la representación de lo externo.

El poema siguiente, “Más allá, en el despeñadero...”, articula una vez más mediante la figura de la caída el desplazamiento de la escritura, pero este despeñarse, a diferencia del poema anterior, instala este lugar de depósito en el sistema de la cultura y de la tradición moderna de la poesía occidental, mediante la invención de aquello que se llama “el despeñadero del romanticismo”, y también mediante la cita de una de las formas históricas

²⁹⁷ Los versos de Huidobro son los siguientes: “No hay tiempo que perder/ Y si viene el instante prosaico/ Siga el barco que es acaso el mejor/ Ahora que me siento y me pongo a escribir/ ¿Qué hace la golondrina que vi esta mañana/ Firmando cartas en el vacío?/ Cuando muevo el pie izquierdo/ ¿Qué hace con su pie el gran mandarín chino?/ Cuando enciendo un cigarro/ ¿Qué hacen los otros cigarros que vienen en el barco?/ ¿En dónde está la planta del fuego futuro?/ Y si yo levanto los ojos ahora mismo/ ¿Qué hace con sus ojos el explorador de pie en el polo?/ Yo estoy aquí/ ¿En dónde están los otros?/ Eco de gesto en gesto/ Cadena electrizada o sin correspondencias/ Interrumpido el ritmo solitario/ ¿Quiénes se están muriendo y quiénes nacen/ Mientras mi pluma corre en el papel?” Huidobro, *op.cit.*, 2003, p. 772.

más destacadas de nuestra lengua poética: así, mediante la (in)existencia de la forma cerrada del soneto, se declara la (im)posibilidad del poema. En términos de representación, sin embargo, la figura del poema se construye a partir de su silencio, de sus blancos, su estructura vacía, su forma abierta:

[...]
 la memoria no guarda
 ni siquiera un soneto que con cada uno
 de sus perfectos huesos, como sílabas,
 despierte el silencio del poema que crece.
 [...]

Es precisamente lo que “la memoria no guarda”, lo que no está presente en la conciencia, aquello que se representa: despertar el poema, despertar el silencio del poema que se está formando, significa aquí acercarse a un concepto de “esqueleto” en tanto estructura, sostén de algo vivo, pero que aún no existe, como también, al dar cuenta de su “memoria”, se alude al resto de un cuerpo de lenguaje que antes estuvo vivo y ahora (no) lo está. Este depósito particular del inconciente, donde lo vivo se elabora indistintamente junto a lo muerto y viceversa, debe ser complementado con la idea freudiana del “doble” a partir de la cita de Alejandra Pizarnik y de sus efectos en el poema, al igual que la superposición de la imagen del íncubo/súcubo y la imagen del imbunche, que revisamos en el poema anterior. La cita de Pizarnik es la siguiente:

El poema que no digo,
 el que no merezco.
 Miedo de ser dos
 camino del espejo:
 alguien en mí dormido
 me come y me bebe

Los versos de la autora argentina desdoblan la figura del poema como la de la poeta, en tanto el poema “callado” que ésta no puede decir, reaparece tras la superficie del espejo como un íncubo latente que la devora; “me come” y “me bebe” resultan muy similares al “me sueña” y “ me duerme” de “Terco otoñal”. Del mismo modo, el poema silenciado, imposible de decir de Pizarnik, una palabra reprimida que ocupa al yo, lo desdobla y lo consume, reafirmando así la figura del soneto que no existe en el poema de Torres, y en

tanto íncubo y parásito adelanta la figura de “mi testigo como gotera espantosa”, que cierra la segunda estrofa del poema. En esta estrofa, la oposición de lo que está o no está presente se manifiesta por medio del cuestionamiento del “lirismo” de los amantes, el “objeto poético”, desplazando la digresión sobre la escritura del poema hacia su referente:

[...]

No sé qué de lirismo contienen aún los amantes
a la hora de los parques en sus respiraciones.

[...]

Sin embargo, en este poema, donde el “no saber” de la sujeto es fundamental en tanto representa la discusión entre un “saber” oculto y personal y un “saber” evidente y común, vuelve a preguntarse por los “los versos borrachos de alguna alcantarilla/ versos que no preguntan ni responden”, versos mudos y sordos, que no quieren saber ni entregan algún conocimiento, nacen de una “alcantarilla” para interrogar a la sujeto escriturante, pertenecen a un lugar de derribo, materiales desechables para los conocimientos centrales - lo central es aquí lo cognoscible- y sin embargo obturan la focalización del poema de manera total, remitiendo, otra vez, a la metáfora del “desagüe”, de lo que va al “resumidero del día”, como vimos en el poema “Terco otoñal”.

Un “no sé qué de lirismo” y la “sesuda oscuridad” que portan respectivamente los amantes y los versos “borrachos”, son las representaciones que el poema realiza en su valoración de lo “no sapiente”. Esta valoración asume en la conciencia poética el peso de una disputa sobre lo que debe ocupar o no la atención del poema. Así como en “Terco otoñal” la sujeto debía recoger la escritura olvidada, aquí se hace cargo, “sin saber”, de lo vacío y lo ausente que la amenaza desde las cosas como una entidad paralela a la amenaza constante del “otro yo” que “gotea” (medida también del tiempo, como veremos más adelante); se trata de otro que aloja en el yo: “pero eres mi testigo como gotera espantosa”, no un testigo *del* espanto, sino uno que lo encarna, que es el espanto mismo, lo ominoso persistente, interno y cercano. La reproducción de un diálogo en los últimos versos del poema, entre la sujeto y un otro no enunciado, diverge en las percepciones y en la valoración sobre la “palabra” de la hablante, sobre su Escritura:

[...]
 Está hermosa la edad de tu palabra,
 me dices,
 yo la creo gastada.
Quiero escribir pero me sale espuma.

El verso último que Torres cita de César Vallejo²⁹⁸ corrobora la imposibilidad de la palabra y su devenir en una otredad: corporal, marina, alcohólica, rabiosa, la palabra balbucea en su doble nomenclatura oral y escrita. ¿Es el tiempo –una de las obsesiones de la poética de Torres- el que ha gastado esta palabra, o su desprestigio radica en un estrato aún más profundo?

El poema que se intitula como su primer verso: “No es de la fosforescente rama de abedul” representa uno de aquellos momentos de la gran crisis del paradigma de la Escritura y el orden de la linealidad del tiempo que ésta proyecta, asunto que habíamos anunciado anteriormente para la poesía de Torres. La imagen de la que habla el poema, que no pende de la “fosforescente rama de abedul”, no es ya la imagen poética, sino que es la “imagen desteñida de una memoria mecánica”, porque “apenas si se puede contener la tentación de escribir sobre una fotografía”. El encuadre fotográfico parece actuar aquí no sólo como un marco representacional, sino también como un motor reproductivo de la realidad, lo que trastorna el mandato de la Escritura solar y paterna y su orden reproductivo inicial, como vimos en los poemas anteriores. La imagen parece obliterar aquí toda posibilidad de la palabra: “cuando todo es imagen qué se puede decir”, y la realidad se transforma en un vértigo, reproducida en “instantáneas”, un arriesgado viaje fluvial que es necesario detener:

[...]
 mejor es amarrar la barca a la orilla de esta página
 mientras las confusas instantáneas de la realidad
 dan vueltas y vueltas en el pick-up
 desprendiéndose de toda palabra innecesaria
 toda metáfora de más:
 [...]

²⁹⁸ Se trata del soneto “Intensidad y altura” de *Poemas humanos* [1939], en: Vallejo, César. *Obra poética completa*. Introducción de Américo Ferrari. Madrid: Alianza Editorial, 1982, p. 236.

El viaje, metáfora del tiempo lineal, se detiene en un tiempo instantáneo, después del *shock* de la visión fotográfica; su exactitud y precisión, su talante probatorio irrefutable y su nuevo pacto de credibilidad, que establecen el paradigma visual moderno (en oposición al pacto de fe y verdad del Libro), contrasta acá con la utilización nostálgica de la tecnología, centrada en la imagen del “pick-up”, precisamente y además el objeto que encarna la mirada giratoria, vertiginosa, frente al efecto distorsionador de la disrupción de la imagen.

Tras proponer “la imagen” una exigencia particular al oficio de “la escritura” - precisión, reducción, abandono de lo sobrante- este mismo impulso genera una contemplación final tan “sólo” de la “rama de abedul”, sin ninguno de los “lugares” adyacentes –propios, personales de la sujeto- donde la imagen “no colgaba” en la primera estrofa del poema. Ese “no estar” de la imagen en los lugares nombrados, ese vacío que se trata de llenar con los lugares donde es efectiva su ausencia –el reemplazo de lo ausente por la contemplación de su vacío, el llenado del vacío por una imagen que no está en la percepción de la hablante sino en el marco fotográfico- abandona a la sujeto en una contemplación abismada de lo alto, donde la visión es suspendida mediante el detenimiento del viaje y el cierre del poema:

[...]
y ya en la orilla, sólo el abedul,
su fosforescente rama
para observar el cielo.

Finalmente, no sabemos si esta liberación final se encuentra dentro o fuera del marco fotográfico, ambigüedad que parece colaborar en la represión del (im)propio deseo, la “tentación” de la sujeto de desenvolverse como Escritura sobre la Imagen: “apenas si *se puede* contener la tentación de escribir sobre una fotografía”²⁹⁹, y someterse como entidad perceptiva, incluso hasta el imbunchaje y la desaparición de la propia palabra que la constituye, de la propia voz: “cuando todo es imagen qué se puede decir”.

²⁹⁹ La despersonalización del propio deseo es altamente significativa. Las cursivas son nuestras.

En “Ciudad que viaja hacia adentro” asistimos a la transformación del espacio urbano en el reino del Libro y al mismo tiempo al extrañamiento de esta identificación a partir de una visualidad mediatizada. La referencia del “aquí” no es tanto deíctica como referencial a un espacio geográfico imaginario -interiorizado y en movimiento según el viaje que propone su título- donde “Aquí/ la vaguedad y sus signos son fijados/ con certero golpe de tinta sobre la tierra”. Ante la presencia latente de una crisis mayor en la poesía de Torres, el tiempo del dominio de la Escritura sobre el mundo –el mismo que vimos en “Terco otoñal”- es acá espacializado y de esta manera reafirmado, controlado, realizado fuera de su condición fluctuante. En la primera estrofa, lo “vago” y lo “dudoso”, el movimiento y la inseguridad que éste provoca, son “fijados”, “dibujados”, como un lenguaje sobre la tierra, con el poder y la violencia fálica de lo masculino y de lo alto, (como sospechamos a partir de “Terco otoñal”): la reafirmación de la unión de Mundo y Escritura, la fijación de los signos por medio del “dibujo”, los “versos”, su poder inseminador y fecundante sobre lo horizontal, quebrado y terráqueo:

[...]
 El viento no duda cuando dibuja
 el verso que es un surco en la tierra de una quebrada
 [...]

Sin embargo, en los últimos tres versos de la estrofa, la figura del “mar” actúa como una presencia disruptiva, haciéndose presente otra vez la imagen del “esqueleto del poema” que el tiempo gasta, desafiando su espacialización y fijación:

[...]
 sólo sus reminiscencias marinas
 oxidan, a veces, con el tiempo
 el esqueleto del poema.
 [...]

En la segunda estrofa, la visión intervenida por las “gafas de turista antiguo” detona otra vez la sospecha sobre lo Escrito, la mediatización de la mirada cuestiona el sentido de ese antiguo dominio del Poema, que ya no es referido solamente por lo oxidado, sino también por lo putrefacto:

[...]
 Aquí
 la vida se mira pasar con gafas de turista antiguo
 y se puede oler la pestilencia del verbo.
 [...]

Pese a la visión del verbo putrefacto, de los sacrificios del monje³⁰⁰, el poema construye un territorio, la geografía es un tejido verbal; esta “red” se va deshaciendo mientras la sujeto lo lee y al desvanecerse desaparece la distancia entre la percepción y el paisaje:

[...]
 La geografía y sus intersticios son el tejido del día
 que se deja leer,
 tirando del ovillo,
 a cada punto,
 te confundes con el paisaje.
 [...]

¿Se trata de una visión de permanencia del lenguaje después incluso de su putrefacción? ¿O de su innecesario carácter declarativo, corroborativo, cuando la percepción se hace paisaje y los signos desaparecen del medio? Ambas preguntas, fundamentales para la poética de Torres, pueden ser parodiadas seriamente a partir de la cita que el poema inserta en su última estrofa de un conocido texto de Emile Cioran: “*Más fácil es renunciar al pan que a las palabras,*/ se nos advirtió”³⁰¹. Los dos versos engloban no sólo el pesimismo sobre la escritura del filósofo rumano, sino también postulan el poder de su “advertencia” –como vimos en el poema que abre *Las estaciones aéreas*, intitulado de manera homónima- por medio de la autoridad de otro texto, un texto que la autora coloca en un lugar admonitorio para su propia escritura, relación autoritaria Maestro-Aprendiz que

³⁰⁰ Los sacrificios del monje pueden ser un espejo del apartamiento contemplativo que significa la escritura poética para la sujeto, un mundo alterno diferente a la vida real y al universo de la acción. Su celibato puede corresponderse a esta misma opción frente a lo que va a significar el tema de la familia, el matrimonio y la maternidad en *Orillas de tránsito*, el segundo libro de la autora: Torres, *op.cit.*, 2003. Los versos de “Ciudad que viaja hacia adentro” rezan: “Las coronas del monje y sus continuas renunciadas/ son pan de cada jornada”, Torres, *op.cit.*, 1999, p. 24.

³⁰¹ La oración de Cioran aparece en el libro de Torres en cursiva: Torres, *op.cit.*, 1999, p. 24. Debo hacer notar la despersonalización hacia el plural del sujeto enunciante en este punto. Parece haber una diferencia entre “aquellos” a quienes se “nos” advirtió con la sabiduría del Maestro, y “ella”, que en los versos siguientes, a diferencia de los otros, ha aprendido, encontrando una forma nada enfática de habitar con esas palabras en el Libro Ciudadano.

reproduce para transformar. A continuación, citamos un fragmento más extenso del libro de Cioran que incluye la cita del poema, con el fin de que sea posible apreciar su permanente doble vinculación con “las palabras”:

[...] usted escribirá libros y creará en ellos, creará en la realidad de las palabras, en esas ficciones pueriles e indecentes. Desde las profundidades del asco se me aparece como un castigo todo lo que es literatura; intentaré olvidar mi vida por miedo de referirme a ella; o bien, a falta de alcanzar el absoluto del desengaño, me condenaré a una frivolidad morosa. Briznas de instinto, empero, me obligan a agarrarme a las palabras. El silencio es insoportable: ¡qué fuerza hace falta para establecerse en la concisión de lo Indecible! Más fácil es renunciar al pan que a las palabras. Desdichadamente la palabra resbala hacia la palabrería, hacia la literatura.³⁰²

Para Cioran el lenguaje permanece, porque la necesidad de la escritura es “instintiva”, pero al mismo tiempo su permanencia es un lastre ético insostenible que viola un ausente pero bien reconocible marco originario de la existencia de un lenguaje sagrado, imposible de emular tras su pérdida. Los dos últimos versos devuelven la reflexión poética al espacio habitado de la Ciudad que es a la vez el Libro-Árbol, espacio superpuesto en que la poeta se instala, incluso para “escuchar el paso del tiempo entre las hojas”. Por medio de una parodia sería los versos de Torres transforman y quitan énfasis a la dramática doble vinculación de Cioran en un calmo reconocimiento de su habitar y de su transformación en un “saber”, un conocimiento, una escritura que no parece querer ceder, en este momento, ni ante el acecho de ese mismo Tiempo:

[...]
Siempre lo supe cuando me vine a vivir a esta ciudad
y me detuve a escuchar el paso del tiempo entre las hojas.

¿Qué ciudad es ésta “que viaja hacia dentro”, encerrada en el yo? ¿Resulta tan intersticial, sostenida por sus huecos interpretativos, sus vacíos, pese a su cerrazón, como aparentemente precisa y certera resulta la recomposición fotográfica del abierto, indeterminado, arrasado, borrado “pueblo sin límites” en el poema que revisaremos a

³⁰² “Carta sobre algunas aporías”, en: Cioran, Emile. *La tentación de existir*. Traducción de Fernando Savater. Madrid: Editorial Taurus, 1973, p. 46.

continuación? Es interesante notar cómo esta *flâneur*³⁰³ de un fin de siglo menos baudelairiano y más benjaminiano, logra espacializar un mismo tiempo ciudadano de maneras diversas, contradictorias, haciendo del tiempo “cuadros”, “espacios”, como afirma Susan Sontag sobre Walter Benjamin en *Bajo el signo de Saturno*³⁰⁴. Resulta foucaultiana la sospecha doble vinculante de Torres con respecto a los espacios externos entre los que se instalan referencialmente sus representaciones -guías, portulanos, esquemas, recorridos, dibujos, mapas-, representaciones heterotópicas que la poeta establece como lugares tan reales, pero compensatorios y/o sustitutivos, de las instalaciones externas que el poema refiere como existentes, como ya apuntamos con anterioridad según el sexto rasgo definido por el autor francés para su definición del concepto de heterotopía.³⁰⁵

De alguna manera, en el poema titulado con su primer verso “En el pueblo sin límites” que inicia la sección última del libro de Torres, “Fin de temporada”, tanto el lenguaje conciso, su carácter referencial y el código particular de la fotografía parecen ya haber sido apropiados por el discurso y la Escritura. Quizá se trate de este poema en el que Torres se permite –dado el carácter telegramático, supuestamente informativo de su lenguaje- de ser más referencial, justo en el momento en que el espacio presentado se manifiesta casi del todo irreconocible, particularmente inexistente. La entrega de la toponimia y la fecha –“Toltén 1960”- hace pensar en la existencia real de un territorio llamado Sur, pero que puede sobrevivir tras el desastre en el imaginario tan sólo como un “recuerdo”, un “recuerdo” que la hablante no tiene, que los otros tampoco tienen, un “recuerdo” que se expone en el lugar de su ausencia para que ella pueda reconstruirlo.

³⁰³El concepto de *flâneur* desarrollado por Baudelaire, como lo revisamos en el Capítulo I de este trabajo, se aplicó desde entonces a sujetos masculinos, pues resultaba ofensivo aplicarlo a mujeres, asignando la diferente pertenencia de los géneros a los espacios sociales, como sucede con el uso de los apelativos “hombre público” y “mujer pública”, o como podría suceder con el término anterior al decir “mujer de la calle”. La poesía de Torres asienta su ocupación de lo público y lo urbano después de una serie de obras de la poesía chilena escrita por mujeres que llevaron a cabo esa apropiación: Winétt de Rokha, Stella Díaz-Varín, Elvira Hernández, Carmen Berenguer, entre otras.

³⁰⁴Tanto la espacialización general que atañe a las poéticas de esta promoción de la poesía chilena como la que Sontag, *op.cit.*, pp. 124-5, observa en Benjamin, *op.cit.*, como el concepto de la historia como ruina del autor alemán, fueron tratados en el capítulo anterior.

³⁰⁵Ver nota 292.

El transcurrir del tiempo, desde el “entonces”, la fecha entregada por el poema, parece perder todo peso ante la posibilidad de constituirse como un territorio imaginario. El tiempo ha sido borrado, el “ayer” es “hoy”. La hablante es la que “En el pueblo sin límites”, supuestamente abierto, supuestamente infinito, debe seguir las pistas, hacer un inventario de los restos que se presentan como partes de un rompecabezas: “quedan señales, marmóreos hitos/ dejados por el mar/ para la reconstrucción imaginaria.” Las pistas parecen exponerse, entregarse, desean participar de su propia reconstrucción en la conciencia poética. Los “habitantes”, cuya “nostalgia condensada” es “rumiada” por los animales, parecen ser “los muertos”. La plaza es un potrero, es otra cosa, no es lo que era, sin embargo lo es de nuevo ante la contemplación de su ruina, un dibujo que apenas se ve: “añosos cipreses dibujando el plano ibérico/ mapa sin el cual habría sido imposible la reconstrucción del recuerdo”.

Ante este panorama fantasmagórico e impreciso es que el poema de Torres se pretende exacto y referencial: “Tres caras tiene el recuerdo:/ el poema, hora y día, y los muertos/ la inscripción como lápida/ clavada en medio del que fue Toltén 1960”. Es el lenguaje fotográfico y cinematográfico el que ahora vuelve parodiable la figura del “sol” que vimos en poemas anteriores como autoridad paterna y escriturante (también parodiada entonces mediante otros ejercicios):

[...]
y el sol, como antigua luminaria,
desenfocando un poco el primer plano
de este paisaje amarillo y empolvado.

“Amarillo y empolvado”, el paisaje se vuelve una fotografía al final de “En el pueblo sin límites”. Sin embargo, es a partir de y sobre el artificio fotográfico que es posible la narración que la sujeto realiza en el poema “Segundo andar”: “en la fotografía/ aparecen borrosos mi padre y su amigo/ en cuclillas para igualar el aire de mi lente/ de apenas seis años de edad”. Es el mundo y la casa del padre, ocupados por la presencia de “los libros”, los que son mediatizados ahora por la fotografía y la memoria fotográfica de la hija, donde la disputa entre la escritura entregada y la escritura propia, que vimos en poemas anteriores de *Las estaciones aéreas*, parece resolverse mediante la trasposición del

poder en el evento fotográfico, la adecuación del padre al marco visual de la niña y el sometimiento de su entorno libresco al recuerdo de la sujeto. El cariz objetivista del lenguaje del poema y la claridad en la exposición discursiva contrasta con la necesidad de “recuperar” escenas perdidas de una memoria fotográfica difusa; la mayor parte de las imágenes poéticas están construidas por medio del lenguaje fotográfico; así la segunda secuencia del poema:

[...]
 la casa, atiborrada de libros,
 es también un difuso daguerrotipo del recuerdo
 la memoria fotográfica y discriminatoria
 conserva instantáneas de escasas escenas:
 [...]

Si en “Terco otoñal” la persecución de la visualidad y luminosidad paterna detona la transformación y el escape de la hija, son aquí los “mayores” los que se someten al ojo triunfante de la sujeto:

[...]
 el pesado aparato entre mis manos
 los mayores, cuerpo gacho
 gesto de futbolistas antes del partido
 mi emocionado respirar tras la lente
 triunfo del precoz retratista:
 inclinar el modelo hacia su disparo

Es por medio de ese “disparo” que la sujeto recrea parodiando la “muerte del padre” o “asesinato del padre”. La preparación deportiva para un inexistente “partido de fútbol” se presenta como ironía que hace aparecer la escena secreta de un fusilamiento no anunciado, con la gestualidad previa de una especie de preparación para la muerte que, por supuesto, queda “fuera de escena”. Si en “Terco otoñal” la transformación del Padre y del Libro asume un cariz escatológico pero a la vez reproductivo, en “Segundo andar” su enfoque es central, pero terminal.

El último poema que nos interesa revisar de *Las estaciones aéreas* es aquel constituido por los versos que como colofón se reproducen –como los que abren el libro,

fuera de índice, fuera de la estructura central del volumen- en la última página del poemario:

No hay retorno en este bosque
 Habrás perdido el mapa o ya no sabrás leerlo
 El reverso de este viaje lo comienzas como a un viejo libro,
 ahora por detrás,
 leído al revés
 es ya otra historia que te absorbe.

Estos cortos seis versos representan la concepción de un verdadero marco escritural con respecto a la elaboración del Libro –y en particular del libro de Torres- en su totalidad. Representada la salida del poema, del Libro, como bosque –figura que habíamos revisado en “Todo libro es un cazador oculto” opuesta al nicho del libro y la cultura- la escritura nos devuelve a su estado salvaje, su origen y su soplo vital, y al mismo tiempo a su reverso y a su vacío; lo que estaba escrito y se había leído hasta ahora ya no existe, no se puede regresar por el mismo camino, ya que su representación, la guía de su lectura –la recurrente metáfora del mapa en la producción poética chilena de estos años- se ha perdido o su código se ha vuelto ilegible, pero al mismo tiempo cada lectura se supone única e irrepetible, posible incluso en sentido inverso; la metáfora de la “andadura” y la “temporada” se filtran en éste su nuevo comienzo, el “nuevo comienzo” de un “viejo libro”, iniciando una temporalidad posible, original pero al mismo tiempo estereotipable, actualizable en cada lectura. El origen natural del bosque, encuentra un paralelo en el origen cultural supuesto de la escritura hebrea “inversa” del Libro en la Torá, libro de los libros, Ley y Enseñanza del Padre, y el posible aljamiado de estos poemas; ambos “orígenes”, referencias mudas, generan desde este final un cuestionamiento desde los territorios de la imposibilidad, espejeando el Libro no sólo en un sentido espacial, sino cuestionando por medio de la inversión del sentido de la Escritura y el desplazamiento territorial al Bosque, la autoridad que dispone lo central y lo lateral en su orden político de lo imaginario y lo concreto.

También la tensión mayor que recorre *Orillas de tránsito*, segundo poemario de Antonia Torres, se debe a una inversión progresiva del discurso central -y a la

transformación en ruinas de los instantes de la experiencia que lo acosa- que la propia voluntad de la conciencia autorial elabora como sostén imaginario de su recorrido a lo largo del libro, el pacto fundamental que bajo la forma del “matrimonio” parece representar en estos versos la cohesión necesaria no sólo para la unidad de esta escritura y de la “familia” que la constituye, sino también de la Nación. Las operaciones de integración forzosa y mantenimiento del equilibrio precario en la microhistoria matrimonial de dos personajes que provienen de “historias” diferentes e intentan sostener la suya en conjunto, resultan metáfora de la división irreconciliable de una comunidad sostenida entre la conciencia del desastre histórico del que proviene –el “naufugio” en *Las estaciones aéreas*- y la posibilidad de un futuro unitario. La necesidad de una extensión en el tiempo según las modalidades del “pacto” y al mismo tiempo las contradicciones, detenciones y desvíos que manifiestan en ese contexto las apariciones de una memoria terrorífica y un desacuerdo profundo que arrastra al mundo construido hacia lo fragmentario y la carencia de significaciones, convierten a la sujeto de estos textos en una constante construcción en ausencia que se expone en la continuidad temporal y espacial, intentando observar el tránsito ciego del tiempo por medio de la narración de una historia amorosa, otorgándole a éste diversas formas que permiten su corporización o espacialización.

Contar la historia deviene aquí el sentido de la constante y desesperada reafirmación de un mundo convertido incesantemente en su ruina por el ejercicio mismo de contar y a la vez la idea de lo narrado como una “cantidad” sometida al tiempo que al deshacerse va dejando una huella: “La cuenta regresiva/ para entrar al cielo”. Junto a esta cuenta regresiva que al hacer presente está (des)contando inconcientemente el fin de lo narrado, el discurso corroborativo de la poesía de Torres intenta fijar, guiar y dirigir esta especie de “proyecto amoroso” en que la sujeto convierte la relación matrimonial, sostenido primordialmente por la voluntad de fundar una “familia nueva”, distinta de la “familia antigua” de la cual se separa y a la cual se acerca conflictivamente, familia representada exclusiva y redundantemente en *Las estaciones aéreas* por la dupla Padre/Hija, nómima que en *Orillas de tránsito* es ampliada, así como alterada dramática y hasta trágicamente.

Contar, medir, definir, precisar el tiempo de un recorrido amoroso son correspondientes formas verbales de los gestos contemplativos que en estos poemas traza la mirada. La obsesión de la memoria al revisar los objetos y los seres en busca de una forma amorosa es un intento de reconocer los vacíos del amor y declarar su abandono otorgándoles moldes concretos. Este abandono adquiere aquí una doble perspectiva y cuestiona no sólo aquello que interroga sino también la mirada que lleva a cabo la búsqueda, dando inicio a una nueva e insistente vigilancia sobre la representación. La mirada reclama su lugar en las constantes preguntas con que la obra de Torres interroga la capacidad de representación del poema -¿es la mirada la que ha abandonado al amor o es el amor el que se escurre en la pausa?-, transformando la escritura en una obsesiva poética de la representación, un obsesivo escenario de persecución de las (in)capacidades y fugas de la escritura amorosa.

El poema que abre el conjunto de *Orillas de tránsito* –poemario irreductiblemente unitario y con un orden significativo- reproduce un momento fundacional en la poética de la autora, donde el tiempo se deposita, en un intenso proceso de espacialización, como un pelaje sobre ingrátidos lechos de piedra, sosteniendo los cuerpos del comienzo del amor, hora inocente y paradisiaca marcada por la creencia en la reiteración crónica, infinita, de una estación de tardes soleadas, donde “entonces, como ahora, la naturaleza se arrodillaba ante los días/ y resignada al clima de nuestras almas/ acompañó cada minuto [...]”, sometiéndose ésta ante el tiempo presente de los días de los enamorados, estado de (in)gravidez donde el paisaje interior se correspondía con el exterior, un clima salido de las almas que transformaba el mundo en una misma correspondencia con su deseo. El tiempo mítico, aquí el tiempo crónico de Torres, une el “entonces” y el “ahora” en una continuidad que alimenta el comienzo del amor, un tiempo que, sin embargo, la escritura debe glosar, vigilar, medir, para cumplir la “promesa adolescente”: “cada minuto, cada uno de nuestros húmedos besos/ cada libro, cada siesta empozada/ fiel a la promesa adolescente: *altas yerbas rozándonos las orejas*”.

Esta operación está marcada enfáticamente en una estructura cuatrimembre cohesionada por la reiteración de la palabra “cada”. Contar la historia y glosar mediante la

escritura su tiempo iniciático se vuelve aquí “contar los besos”, es decir “cada uno” de ellos. Se hace evidente la referencia en este tenso pero auroral momento de la poesía de Torres al célebre poema número “5” de Catulo³⁰⁶:

Vivamos, Lesbia mía, y amemos, y no nos importen un as todas las murmuraciones de los ancianos ceñudos. Los soles pueden ponerse y volver a salir; pero nosotros, una vez se apague nuestro breve día, tendremos que dormir una noche eterna. Dame mil besos, luego cien, luego otros mil, luego cien, y finalmente, cuando lleguemos a muchos miles, perderemos la cuenta para no saberla y para que ningún malvado pueda aojarnos al saber cuántos han sido los besos.

Al igual que para el hablante del poema latino, el saber y no saber, el confundir el tiempo que se cuenta –como sucede todavía en este inicial texto de *Orillas de tránsito*– resguarda el amor, mediante la fórmula del conjuro sobre el tiempo y su reiteración posible en el poema, de su propio tiempo y condición perecible, además de la amenaza ajena, cumpliendo de ese modo “la promesa adolescente”: la fundación en la voluntad de construir un paraíso amoroso para la pareja.

Creemos que resulta paradójico tanto en el poema de Catulo como en el de Torres esta vigilia del recuento y glosa que realiza la escritura. Si en Catulo el recuento se debe alargar hasta perderse, con el fin de que los amantes no sean envidiados por el número de sus besos, determinando así un (no) saber propio y un no saber de los otros con el objetivo de evitar el daño de “algún maldito” o, dicho sin decirlo, tácitamente, un daño propio, un ponerle término por medio del fin del recuento. En el poema de Torres este fin hace referencia a otro, una *finalidad* codificada en “la promesa adolescente”, a la que el amor debe seguir siendo fiel –implícitamente– hasta el fin del tiempo; el contar inconciente de los besos por parte de la escritura establece una vigilia sobre un posible daño: que el Tiempo, la Naturaleza, el Mito, es decir, la Correspondencia, deje de contar, que la “promesa adolescente” no dure para siempre, al mismo tiempo y ambiguamente fuera del tiempo, más allá de él, y sometida a éste, en el cual debe ser vivida. Así, la conciencia de la escritura

³⁰⁶ Catulo, Cayo Valerio. “Poema 5”, en: *Poesías*. Traducción y notas de Juan Petit. Introducción de Javier Roca. 2ª ed., Barcelona: Editorial Lumen, 1975, p. 38.

debe vigilar no sólo el transcurso de los hechos, la historia externa, sino también su propio registro.

La promesa adolescente, ese tiempo eterno en ese paraíso pleno de la luz del verano, encuentra expresión cerrada en el verso de Torres que evoca un poema de Antonio Cisneros³⁰⁷: “altas yerbas rozándonos las orejas”. La sensualidad del roce, las orejas como metonimia de un cuerpo sexuado, el eros aurífero en la paronomasia gongorina, presentan este tiempo de los tiempos como una Edad Dorada. La construcción verbal “entonces, como ahora” declara la encarnación del tiempo mítico en el momento del relato. De esta manera, en estos versos el mundo está inscrito en la escritura para revelarse en la práctica de la lectura. El sol permite descifrar los signos bajo el cerezo. La sombra del otro amoroso “prepara el verano y la casa que vienen”, los futuros de la pareja mesiánica. La lectura se transforma luego en escritura. El tiempo de la espera se mide, como antes en besos, en una lluvia de pétalos que cae sobre el cuaderno de la hablante. Es necesario observar que en estos versos la escritura no necesita aún ser reafirmada, apareciendo todavía tan sólo como una mención en medio de la gran analogía de la conciencia con el mundo centrado en la expectativa solar, la apertura erótica de los girasoles, el “germinar [de] la maravilla” en todo su despliegue de sentidos, acusando la preñez del futuro.

Otro gozne de la sintaxis del poema, la forma verbal “ahora quizás”, tiende un puente por medio de la paráfrasis hacia un texto de Enrique Lihn, poeta cardinal entre los antecedentes literarios de Antonia Torres y de la promoción de poetas que representa. Sin embargo, la autora transgrede la partitura lihneana:

[...]

³⁰⁷ “Y me alejaré unos treinta kilómetros hacia la costa”, en: Cisneros, Antonio. *Por la noche los gatos. Poesía 1961-1986*. Prólogo de David Huerta y epílogo de Julio Ortega. México: Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 88. El poema dice: “Y me alejaré unos treinta kilómetros hacia la costa,/ donde un día vi cómo las yerbas altas y oscuras/ llegaban hasta el mar, y sólo/ esos pastos tocándome las orejas serán mi alegría,/ y esas aguas que no exigen rigores/ serán mi bien:/ tenderse apenas en la arena mojada, sin zapatos,/ y cerrar el corazón, cerrar los ojos,/ como los caracoles marinos, los duros,/ los más enrojecidos”. El poema pertenece al libro de 1968 *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*. Cisneros también fue citado en *Las estaciones aéreas* en el título del poema “Cisneros habla a su hermano ambulante”. Torres, *op.cit.*, 1999, p. 22.

Ahora que quizás, en un año de calma,
 piense: la poesía me sirvió para esto:
 no pude ser feliz, ello me fue negado, pero escribí.
 [...] ³⁰⁸

La escritura, en tanto constitución del mundo, es todavía en los versos de Torres, al revés de lo que sucede en el poema de Lihn, una práctica coincidente con la felicidad: “ahora quizás/ en estos meses de calma/ pueda decir: fui feliz”.

Sin embargo, la voz narrativa establece ya en el tercer verso del poema la distancia y sospecha sobre lo representado: el “parecíamos creer” da cuenta de una memoria olvidada desde el punto de la narración. Si lo narrado se encuentra fundamentalmente en pasado, en este punto aquello parece por primera vez no coincidir con lo que desconocemos acontece en el momento de la narración, perdiéndose la relación de coincidencia establecida por el “entonces, como ahora”: ¿qué piensa la hablante que “parecen creer” ahora los amantes?

En el segundo poema del libro titulado “(líneas de un destino unívoco)”, la forma verbal “dijiste” tiene ya un matiz de reproche y extiende un velo de incredulidad sobre el otro amoroso, que se activarán en los siguientes poemas a medida que la relación vaya incubando la cercanía de los cónyuges como una enfermedad o un pesado malestar:

dijiste
 que podría leerte como en un libro

 los versos de tus manos y tu cuerpo

 emplear métodos adivinatorios para descifrarte
 y obtener letras o números cazados en el aire
 [...]

Si el otro amoroso es un libro, el cuerpo del otro como un poema, esta relación exagera la isotopía mayor presente en la poesía de Torres de la lectura/escritura del mundo. La lectura supera en este texto la acepción de simple proceso exegético hasta

³⁰⁸ “Porque escribí”, en: Lihn, Enrique. *La musiquilla de las pobres esferas* [1969]. 2ª ed., Santiago: Editorial Universitaria, 2008, pp. 66-8.

alcanzar la condición de adivinación y desciframiento de lo desconocido, lo oculto y misterioso: el cuerpo del otro resulta una cifra dificultosamente legible, encriptada, inefable, cuya cercanía permite obtener letras y números que son “cazados” en la persecución de la palabra (“Todo libro es un cazador oculto”).

Letras y palabras son fragmentos de un código perdido, restos de un cuerpo que sirven para formular otra cosa, un mapa, un portulano donde la hablante puede trazar las coordenadas de un viaje, donde ese mismo cuerpo será el alimento de la sujeto, su más concreta apropiación del otro:

[...]
dibujaría un mapa con los trozos que te recorren:

vellos, arrugas,
huesos, cabellos

comí de tu carne durante el viaje
[...]

El mapa es la representación de ese cuerpo que finalmente resulta identificado con el territorio:

[...]
atravesé húmedas selvas
planicies amarillas
me especialicé en resolver puzzles existenciales
reuní datos para darles sentido
(te describo)
[...]

Después del recorrido de las selvas y las planicies del cuerpo, el cuerpo mismo permite reunir los datos del mundo en sus confines, otorgar sentido por medio de la descripción corroborativa. Pero la coincidencia entre mapa y territorio, entre representación y cuerpo, Libro y Mundo, no resulta permanente, en los seis últimos versos de este poema se produce su primer desencuentro.

Si los cuerpos y sus deseos reproducen el mundo, las constelaciones y sus fuerzas, tal como creía Charles Fourier³⁰⁹, nos encontramos ante la fe en las correspondencias y la visión del mundo como una analogía a la que el sujeto tiene acceso por medio de la escritura y lectura del poema: la contemplación del universo como un libro infinito. Pero Antonia Torres agrega a esto un matiz, un viso destructor que resulta un adelanto al resto de los poemas: el cuerpo del otro es documentado como una constelación de estrellas fugaces, por lo tanto, su doble, el universo, es un sistema sometido a caducidad que anuncia el destino del deshacimiento del amor, ese “destino unívoco” que conducirá a los amantes a la oscuridad y al encierro, y por lo tanto también da cuenta de la inexactitud del mapa que lo representa. Las líneas del destino “unívoco” de una escritura que le otorga sentido y destino al viaje de la amante por el cuerpo del otro, al viaje de ambos, resulta fugaz:

[...]
 pero la constelación de tu cuerpo
 está atravesada por estrellas fugaces
 líneas de un destino unívoco
 [...]

Por lo tanto el centro interpretativo de esta poética se declara inestable; los amantes, exégetas de sí mismos y de su lugar en el mundo, son, según otros versos citados de Enrique Lihn³¹⁰ con los que concluye el poema:

[...] *las víctimas de una falsa ciencia*
los practicantes de una superstición:
la palabra [...].

También en el poema “Las secretas costumbres” -precedido de dos versos de Cesare Pavese: “estoy convencido de que hay más rutina en las aventuras que en un buen matrimonio”³¹¹ - se realiza un recorrido del cuerpo y una vez más ese recorrido es la

³⁰⁹ Fourier, *op.cit.* Tratamos estos conceptos en el Capítulo I de este trabajo.

³¹⁰ El poema se titula “La realidad no es verbal”, en: Lihn, Enrique. *Al bello aparecer de este lucero* [1983]. Santiago: Lom Ediciones, 1997, p. 20.

³¹¹ “Estoy convencido que hay más hábito en las aventuras que en un buen matrimonio. Porque lo propio de la aventura es conservar una reserva mental de defensa; por la cual no existen buenas aventuras. Es buena la

narración de la historia común de los amantes, que es representado mediante el ejercicio de la escritura y la conformación de una Escritura propia:

todas las noches recorre mi espalda
escribiendo un poema que habla de nuestra historia:

el eterno regreso al matrimonio.
[...]

La poesía de Torres insiste en la construcción de un tiempo recurrente y crónico: “todas las noches” es el “eterno regreso al matrimonio”, como una pauta de estabilidad de la representación y la escritura. El matrimonio no es representado entonces como una convención estable sino como un viaje cuyo punto fijo es el constante regreso a (re)conocer aquello que se (re)conoce. El estatus que alcanza aquí el matrimonio en tanto Ley escrita y reescrita es religioso. El mito es reiterado constante y crónicamente en sus palabras y temporalmente rehabilitado de la misma manera en el ritual que representan las acciones diarias de la pareja:

[...]
se comen frías lentejas mirándose a los ojos,
encaramados
uno al otro como arañas a la pared,
se interroga, se interpela, se grita
se mira el techo en la oscuridad y se adivinan los sueños
no estoy seguro de tu amor y otros boleros sisean en el aire

-prende la luz. -apágala.

*-cuéntame algo.
si no conversamos la vida acabará pronto.
cuéntame alguna historia, aunque sea la nuestra.
la vida está hecha de historias,
miles de ellas como telas de araña.
tégeme cualquier cosa.*

[...]

aventura a la cual uno se abandona: el matrimonio, en suma, incluso los hechos en el cielo”, escribe Cesare Pavese en el apartado de su diario titulado “23 de noviembre de 1937”, *El oficio de vivir/ El oficio de poeta*, traducción de Esther Benítez, Barcelona: Editorial Bruguera, 1980, p. 98.

En estas dos estrofas, diferenciadas incluso por la grafía, se separan los gestos rituales y las palabras del mito, a excepción de las cursivas que representan el título o verso de un supuesto bolero, que interrumpe el final de la primera: “*no estoy seguro de tu amor*”, el que detona, sin embargo, la necesidad de la reafirmación posterior. La ritualidad de la luz que se enciende y apaga es relatada desde el ámbito de las palabras y nunca corroborada en las acciones de los personajes. Son las incoincidencias, las demostradas por el discurso y las que a su vez se manifiestan entre el discurso y las acciones de la pareja, las que otorgan el contexto más productivo para la interpretación del poema.

El “eterno regreso al matrimonio”, su materia temporal contable, consiste en una ritualidad degradada y una verdadera batalla campal, donde “se interroga, se interpela, se grita”, uso de la palabra que contrasta con el sentido religioso, ritual, reafirmador y unificador que se le intenta otorgar al habla de los cónyuges y a la narración de la propia biografía. También la ritualidad religiosa es acompañada de un viso profético y adivinatorio: “se mira el techo en la oscuridad y se adivinan los sueños”, que contrasta con el orden religioso reglamentario del conjunto, pero afirma la capacidad de compenetración de los cónyuges y el dominio del uno sobre el otro en su pertenencia al mismo “discurso”. Ni las palabras que necesitan reafirmar la biografía personal con el fin de perpetuar la vida ni los rituales degradados del matrimonio, en tanto cumplimiento de un mandamiento religioso, coinciden con la historia narrada en la última estrofa del poema, donde se da cuenta del mandamiento fundamental que debe dar sentido a la existencia de los cónyuges:

[...]

Entonces comenzaba:

“existimos para acompañarnos

alimentados de la ilusión

el pan del amor conyugal.

Retozar abrazados en el mismo jergón

cuando en verdad estamos separados por siglos de biografía,

siglos de identidad, siglos de soledad

en que cada uno duerme solo en la cuenca de sus ojos,

para reunirse en un sueño común

soñado al mismo tiempo

en el que comparten casa, comida y lecho.”

La interminable llegada de los viajeros al matrimonio –propuesta por Torres paródicamente desde la cita de Pavese– quiere representar a éste como una aventura constante de lo conocido, versus la rutina de lo permanentemente nuevo. En el poema de Torres lo “nuevo” *debe* ser contenido por la “rutina”, el tiempo recurrente, crónico, sólo debe reproducir tanto las palabras como los gestos rituales que certifican la existencia del mito; lo sorprendente no parece existir en este contexto, asimilándose como desastroso aquello que no coincide con lo que debe suceder, con lo que se espera también que suceda.

La paradoja parodiada desde la cita de Pavese no resulta funcional con el texto de manera directa y la distancia que establece con respecto a éste revela la fisura fundamental que la sujeto intenta zurcir desde la autoría a lo largo de *Orillas de tránsito*. Los poemas del libro se hacen cargo de un discurso de la voluntad –no voluntad de poder, sino de sobrevivencia, simple permanencia en el tiempo– y de lo que se sabe o se debe saber, que es contestado en los momentos más reveladores y complejos del libro por otro discurso, que niega la necesidad o la verdad del discurso anterior, demostrando su falsía o abriendo un espacio donde es ajeno, donde no puede ser pensado, un lugar habitado por la sombra de “lo que no piensa” en tanto no debe ser pensado, otorgando así espesor a estos poemas, a esta palabra en apariencia arquetípica, narrativa, conversacional, transparente.

El matrimonio es el lugar voluntario, más tarde obligatorio, del que da cuenta el discurso dentro del discurso, en boca del otro consorte: ““existimos para acompañarnos/ alimentados de la ilusión/ el pan del amor conyugal””. Por medio de estas palabras donde el sujeto sí parece saber lo que dice, una de las partes debe recordar al otro-olvidado –ambos pueden ser ese otro– el sentido de la unión, revelando así la conciencia sobre lo ilusorio de ésta misma. La comunión del pan –la ilusión es el pan del matrimonio–, el lecho en la casa conyugal –lugar protector y al mismo tiempo encierro viciado–, y la desaparición paulatina de la unión paradisíaca originaria convierten el lazo matrimonial en una alianza obligada por la voluntad de ese mismo discurso ante el vaciado del amor y la amenaza del exterior. Podemos observar aquí cómo poco a poco la institución del matrimonio va ingresando a la categoría de lo que Charles Fourier denominaba *étour derie*, el dominio de la sinrazón y la

falsedad sistematizada³¹², o lo que Roland Barthes denominaba pura *doxa*³¹³, en tanto esta entidad que compromete la vida en un sentido existencial y sostiene al universo en un sentido religioso, y que es capaz de integrar los cuerpos y los signos, se transfigura, por medio de la violencia impositiva de la reiteración, en un lugar común, en convencionalismo vacío, en política del discurso del deber, perdiendo así toda realidad, corporalidad y verdad.

La construcción que la sujeto realiza del otro obedece en esta alianza a la función positiva de la dualidad fundamental del instinto humano “agarrarse a/ desagarrarse de”³¹⁴, pero el mutuo “agarrarse” no se corresponde con una necesidad del deseo de alcanzar una unión dual que trascienda el individuo sino con el terror de perder con esa fusión el mundo construido por la sujeto. El desarrollo de las imágenes de unión que de maneras cada vez más bizarras denota el aislamiento de la pareja respecto al mundo, incluso el extrañamiento con respecto a su mundo privado, dominará el sentido primario de este motivo a lo largo del libro.

Agarrados, aferrados uno a otro como leños de naufragio: “encaramados/ uno al otro como arañas a la pared”, los amantes encarnan el continuo enrarecimiento del espacio interior en la crisis matrimonial y la sujeción al vínculo totémico necesario/obligatorio por medio de la construcción discursiva. Sustitutos cada uno del árbol materno del primate, la necesidad de contar adquiere así un sentido nuevo: si el mundo está hecho de lenguaje y las palabras cargadas de la voluntad o el propósito del que las usa, la intervención por la palabra, la conversación, el contar la historia no como es sino como debió o debe ser, organizará el mundo según esa premisa, deseo y fe del pensamiento profético -no sólo el deber ser de la voluntad.

³¹² Fourier, *op.cit.*

³¹³ La *doxa* resulta fundamental para comprender la reiteración de la imposición del “proyecto matrimonial” en estos poemas de Torres, como contraposición evidente al discurso amoroso que observábamos -aún bajo sospecha- en los dos primeros textos del poemario. Barthes, *op.cit.*, 1978, p.78, la define, tal como propusimos en el Capítulo I de este trabajo, como la reiteración discursiva de la convención social, destructora de la vitalidad relacionada con el placer y el cuerpo. Posteriormente, p. 133, atribuye a la *doxa* la condición medusaria petrificante de lo que no se ve, pero permanece engeguenciando a los sujetos ante la violenta imposición de lo convencional.

³¹⁴ Marchant, *op.cit.*, 2000, pp. 111-26.

La palabra se transforma en hechizo, conjuro, adivinación del sueño, trabajo de arañas: si la vida es un tejido de historias, tejer una podrá cambiar el destino. El discurso que les recuerda a los cónyuges el sentido de su unión puede aplazar el fin de la vida permitida, la única posible bajo el signo del matrimonio. Sin embargo, es la ilusión del sueño común la que permite mantener relacionados a estos dos personajes, presentados a su vez como sujetos separados por el tiempo de “siglos de biografía,/ siglos de identidad, siglos de soledad”, que sólo pueden elaborar el sueño común de sus vidas, también soñadas, mediante el apremio de lo obligatorio, su “deber ser” para que la existencia continúe y así vislumbrar el futuro. El discurso profético adivinatorio es negado a su vez por el afán corroborativo de estos versos. Esta palabra que se explicita, que se manifiesta desde lo sabido de la Ley o lo corroborado en la experiencia, cumple aquí contradictoriamente con las funciones de reafirmar lo ya sabido, adelantar el futuro y corroborar lo presente, dejando en esa contradicción el espacio opaco de un pensamiento que no se dice, una zona muda en la sombra del discurso, pero que sin embargo es el fundamento de la articulación del sentido primario de los poemas de Torres, que valoran y juzgan al mismo tiempo que elaboran el “proceso”, en este caso del matrimonio, su escritura y su ley, con el mismo énfasis que observábamos en el poema “Advertencia”, que abre la gran reflexión metapoética de *Las estaciones aéreas* desde la perspectiva del “juicio” a la palabra poética.

La conversación ahogada en la oscuridad de la habitación se transforma, en el poema “Pláticas”, en el bostezo de la sala de cine que se vacía, la boca abierta del tedio que expulsa a los amantes y su diálogo:

Nuestra conversación se vuelve
 una sala de cine vaciándose lentamente
 al terminar la película que nos deja inmóviles
 mientras el acomodador nos mira ansioso
 apurando la cháchara y el pasillo.
 [...]

La metáfora del espacio en blanco, característica de la escritura en la página, ocupa la zona que media entre ambos, el mismo que ellos ocupan:

[...]

El espacio en blanco que media entre tu taza y la mía
 (o entre un extremo y otro de la cama)
 es un vacío, un silencio, un no-lugar
 de esos que en las ciudades acumulan
 hiedra
 basura
 o crímenes.

El vacío en la conciencia amorosa de la escritura de la relación conyugal se transforma en un baldío, sitio eriazado del matrimonio que acumula desperdicios, crecimientos insospechados, sucesos que violan la Ley. La narración, la historia del mundo concentrada en la historia conyugal, el código universal constreñido y quebrado, el cuerpo de dos así como el cuerpo de la ciudad, acumula elementos indeseables a los que el espacio intermedio da cabida, sitios que la obsesión escriturante, el delirio interpretativo o la histeria, no alcanzan a revestir; pese al control compulsivo de la palabra conciente, las presencias que habitan fuera del marco, del encuadre, cruzan los tabiques e invaden el contorno de la focalización poética.

De esta manera, las conversaciones se esconden, se reprimen, son desplazadas al trasfondo, pero estarán ahí, latentes, detectables en su espacio de invisibilidad. El poema centra la representación ya no en el discurso del deber ser, sino en el de su derrota: aquellas palabras que no se desean oír habitarán cajas, el espacio inferior de las camas, los desvanes, metáforas todas de lo reprimido en el inconciente, en el registro espacial que esta poética presenta, adquiriendo la forma de un ataúd y sus hábitos, los ritos del enterramiento. Ocultar lo desplazado consiste en enterrar lo que se supone muerto, pero que puede reaparecer en cualquier momento, amenazando desconfigurar el “ahora” por medio de la aparición del tiempo del “entonces”, un “entonces” que no conocemos, momentos cuyo carácter no coincidente, a diferencia de lo que sucede en el poema inicial del conjunto, parece haberse extremado hasta lo absoluto. En la segunda parte del poema son las “conversaciones” negadas las que ocupan ese “entonces”, la palabra se transforma en sí misma en parte de un evento traumático, pérdida ya su pertenencia a la ritualidad religiosa:

Guardamos conversaciones

en cajas de cartón
selladas y empolvadas bajo las camas
entre nuestras ropas y en el desván.

Como el amante que guarda los recuerdos de la amada
pinches caracoles marinos piedras cartas semillas
fotografías tristes testimonios
en una caja de zapatos como ataúd:
el rito del entierro es el mismo.

El rito religioso de la celebración del matrimonio, el amor y la vida, se transforma aquí en un rito funerario, “tristes testimonios” de la propia biografía.

La imagen del hueso, que en el simbólico representa lo unitario, profundo y verdadero, no puede ser roído por el “perro”, conciencia, culpa de la sujeto. El hueso del amor es sustituido por el poema: “para roer el hueso de nuestro amor/ he practicado meses con el poema/ sin resultado”, poniendo así una vez más las palabras y la escritura de por medio, en primera instancia. El matrimonio, “hueso duro de roer”, parece representar una catástrofe insostenible para la sujeto. La obsesión, la compulsión ante la crisis de la unidad de los cónyuges, debe ser sepultada para que el inconciente –la tierra, el tiempo de la muerte, el proceso inconciente- haga su “trabajo” con lo que está vivo y a la vez muerto, lo que necesita cambiar, pudrirse, variar, transformarse. El entierro –prefigurado en el poema anterior- representa aquí una necesidad relacionada con el “trabajo”, con la necesidad de procesar aquello que se encuentra estancado.

A lo largo de ambos libros de Torres puede observarse que ciertos animales parecen adquirir un valor particular relacionado con esta función del trabajo de elaboración y de asimilación, en plena identificación, como vimos, con la sujeto. Desde la figura del perro³¹⁵ que abre *Las estaciones aéreas*, fiel, constante, como el tiempo periódico de las estaciones,

³¹⁵ “**Perro**. Es un emblema universal de la fidelidad, por ser ésta la cualidad más característica del perro. Contrariamente aparece en ocasiones con una significación negativa o perversa. En la simbología cristiana el perro tiene -además- otra atribución, derivada de su utilización por los pastores: la de guardián y guía del rebaño. Los de Tobías y San Roque pueden citarse como prototipos de perros fieles. [...] // Dentro de la interpretación onírica de los psicoanalistas, el perro es, en los mismos sueños, "el hermano-animal" en el cual se simboliza lo zoológico como amistad o fidelidad.” Pérez-Rioja, José Antonio. *Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*. 3ª ed., Madrid: Editorial Tecnos, 1988, p. 346.

a lo largo del año, sosteniendo la memoria, y su derivación en el intento obsesivo y la imposibilidad frustrante de roer el hueso/poema; las arañas³¹⁶, que tejen la tela matrimonial; y, por omisión, el roedor³¹⁷. Las tres son figuras laboriosas, vinculadas con lo bajo, oscuro y pequeño las dos últimas, las tres vinculadas al ámbito de la casa, lateral y central a su vez

³¹⁶ “**Araña.** En la araña coinciden tres sentidos simbólicos distintos, que se superponen, confunden o disciernen según los casos, dominando uno de ellos. Son el de la capacidad creadora de la araña, al tejer su tela; el de su agresividad; y el de la propia tela, como red espiral dotada de un centro. La araña en su tela es un símbolo del centro del mundo y en este sentido es considerada en la India como Maya, la eterna tejedora del velo de las ilusiones; la destructividad del insecto no hace sino ratificar ese simbolismo de lo fenoménico. Por esta causa puede decir Schneider que las arañas, destruyendo y construyendo sin cesar, simbolizan la inversión continua a través de la que se mantiene en equilibrio la vida del cosmos; así, pues, el simbolismo de la araña penetra profundamente en la vida humana para significar aquel "sacrificio continuo", mediante el cual el hombre se transforma sin cesar durante su existencia [...]”, Cirlot, Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 6ª ed., Barcelona: Editorial Labor, 1985, p. 77. Agrega Pérez-Rioja, *op.cit.*, p. 73: “[...] Expresión de la fragilidad humana, en el simbolismo cristiano, la araña representa la avaricia, lo demoníaco y la maldad: simboliza, primero, al avaro, porque desangra a la mosca, como el avaro al pobre; después, al diablo, porque éste prepara sus trampas de la manera que la araña teje su tela; y, por último, a la ruindad de los malvados, cuyas redes perecerán como las de la araña.”

³¹⁷ Sobre la rata, anota Pérez-Rioja, *op.cit.*, p. 365, lo siguiente: “En la simbología cristiana, la rata representa el mal.” Con respecto al ratón, agrega, *Ídem.*: “Son numerosas las supercherías acerca del ratón, el cual es tabú en muchos pueblos de Europa. [...] En el simbolismo cristiano medieval el ratón se identificó con el demonio, teniendo, además, una repugnante significación fálica.// En general, el ratón produce asco y horror. De aquí que, en sueños, según los psicoanalistas, sea un símbolo de lo desfavorable, como si nuestras fuerzas vitales se sintieran carcomidas.” Resulta evidente el sentido de “carcomer la vitalidad” que puede asociarse a la acción de roer en la poesía de Torres. Cirlot, *op.cit.*, también desarrolla las visiones negativas del roedor: “**Ratas.** Se hallan en relación con la enfermedad y la muerte. La rata fue una deidad maléfica en la peste de Egipto y China. El ratón, en simbolismo medieval, es asimilado al demonio. Se le superpone significado fálico, pero en su aspecto peligroso y repugnante.” Sin embargo, el mismo Pérez-Rioja, *Ídem.*, afirma que “Algunos pueblos primitivos, así como los antiguos griegos, divinizaron al ratón. Parece ser que lo asociaron al culto de Apolo, aunque lo más probable es que Apolo -como dios del día- era invocado contra la plaga de los ratones que sale, principalmente, de noche. [...] Los antiguos bohemios -agrega el autor con posterioridad- creían que la fortuna de la familia dependía de que hubiera ratones en la casa, por cuanto prohibían matarlos.[...]” A partir de lo expresado por Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, autores del *Diccionario de los símbolos*. Traducción de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. 7ª ed., Barcelona: Editorial Herder, 2003, pp. 869-70, podemos afirmar que la ambivalencia que observa Pérez-Rioja con respecto a la figura de Apolo en relación al ratón, radica en la doble capacidad de la divinidad griega de, bajo la forma de Sminteo, producir, por venganza, la plaga de las ratas y acabar, por bondad, con dicha invasión. Agregan Chevalier y Gheerbrant: “La rata goza en Europa de un prejuicio netamente desfavorable. Se la asocia a las nociones de avaricia, de parasitismo, de miseria. Ciertamente el propio *Yi-king* ve en ella la imagen de la avidez, del temor, de la actividad nocturna y clandestina; pero, de manera general, la rata es en Asia un animal de buen augurio. En el Japón acompaña al dios de la riqueza, Daikoku; allí es signo de prosperidad, exactamente igual que en la China y Siberia; es la ausencia de las ratas la que aparece como un signo inquietante. Chuang-tsé considera la rata que cava un agujero profundo como símbolo de la prudencia y de la rectitud. La rata, o más bien el ratón (*mūshaka*), es la montura de Ganesha. Está asociada a la noción del robo, de apropiación fraudulenta de las riquezas. Pero este ladrón es el *Atmā* en el interior del corazón. Bajo el velo de la ilusión, es el único en sacar beneficio de los goces aparentes del ser, e incluso saca provecho de la ascesis. [...]” Tanto la noción positiva como la negativa del roedor y el trabajo del roer, se encuentran en la poesía de Torres asociadas a la relación conyugal, intento conciente del trabajo que busca la prosperidad de la familia -como en el “sacrificio continuo” de la araña en Cirlot, *op.cit.*, p. 77-, pero al mismo tiempo, inseguridad que roe, desde el inconciente, los fundamentos vitales de la relación sometida al tedio y el desgaste impuestos por la fuerza, la obligación de la *doxa*, del pacto, de lo consuetudinario, el intento de aprisionar en la unidad consensual y la identificación que ésta presupone, las diferencias de los cónyuges.

en ella el perro, emblema universal de la fidelidad, secundarias e indeseables las otras, aunque en algunas simbologías estos dos animales revisten connotaciones positivas: el roedor es el animal predilecto del zodiaco chino, protector del hogar y de las cosechas, y la araña representa en el imaginario germano la laboriosidad, la fuerza del trabajo, no una amenaza. Todas estas significaciones contrapuestas encuentran en los poemas de Torres derivaciones particulares y encarnaciones ambiguas de gran importancia dentro de su obra: la imagen de la red, similar a la tela de araña, las acciones de roer, enterrarse, sumergirse, excavar, hurgar, husmear, olfatear -como en el poema que revisaremos a continuación- y la derivación de la casa matrimonial en madriguera, refugio, escondrijo.

En el poema “Año cero”, la cuenta regresiva del tiempo es representada mediante la metáfora del recuento final en la escena de año nuevo, en este caso un año nuevo en particular: el fin del siglo y el cambio de milenio. El plural del “nosotros” destila, se deshace en lluvia, gotas, alcohol, mientras los mismos personajes se descomponen en ello, junto con su imposibilidad y su fracaso: “destilamos/ la última gota de un año seco que fue a parar a la fogata/ junto con los desaciertos de la biografía personal”. Todo el paralelismo sostenido estrofa tras estrofa va marcando la necesidad del sujeto plural de escapar del peso, del paso del tiempo en la búsqueda, oscura, subterránea, de un destino diferente; destilar, gotear se continúan en un constante seguir hacia abajo: husmear, hurgar, excavar para hallar un refugio, una madriguera, diseñar un viaje persecutorio que configura un descenso donde los personajes pretenden abrir la oscuridad, complementado con la tendencia contraria, pero secundaria, marcada por el “ascendimos”: “ascendimos/ destilando en las camisetas el rencor acumulado/ vimos caer el último sol en mil años y bajamos con linternas para hallar el destino”. La ascensión parece representar aquí no sólo el paralelo, sino la causa de la Caída en que el poema se centra.

El sudor de las camisetas como manifestación del rencor acumulado por la biografía personal se traduce en obstáculos en el paisaje: piedras, polvo, suelo irregular, en fin: tropiezo y caída, y el recorrido en una especie de laberinto. La celebración imita un episodio alquímico, transformador, y mediante la fogata los conjurados intentan hacer desaparecer el pasado, construir un sendero para por fin enfrentarse a una acumulación de

tiempo: el día purificado. La purificación por fuego va acompañada en este poema por una profanación: levantar la mortaja al enterramiento, a la momia, abrir la escritura y su debajo, su envés, de nuevo tensa en la imagen del tejido:

[...]
 oler el polvo, el suelo, besar sus piedras
 hurgando, husmeando levantarle el tejido al día
 recorrer sus cisuras, soplar entre sus rendijas
 quietito allí
 como dormido
 para alzar de pronto la vista del libro
 y asegurarse que ya no moriremos esa noche
 [...]

El acto de la quema en la fogata devuelve a lo sagrado “la última gota” y “los desaciertos de la biografía personal”, retornándolos a un lugar ajeno a la circunstancia, como resto ritual degradado y luego redimido la primera, como elementos antes impuros, ahora purificados los segundos, sacralizando así lo profano. Junto a lo anterior, asistimos a un acto de profanación con respecto al Día/Libro concentrado en los gestos de “levantarle el tejido” al Día, como si fuera la recubierta de una momia, o paródicamente: levantar el vestido, y “alzar la vista del libro”, interrumpir la lectura, ambas relacionadas con esta búsqueda casi animal pegada a lo bajo, a la tierra, -“oler, besar, hurgar, husmear”- y con el recorrido sensual por las cisuras y rendijas del día, que recuerdan las “quebradas” femeninas, misteriosas del poema “Terco otoñal”; de la misma manera, lo anterior actualiza la imagen de la red, que revisamos en “Segunda inmersión”, por medio de este tejido de cisuras y rendijas. Este doble proceso de (des)sacralización puede considerarse un paralelo de la contradicción “hacia abajo/hacia arriba” que pone en el tapete el paralelismo organizado a partir de la forma verbal mayoritaria “destilamos” y la minoritaria “ascendimos”.

La figura seria del día momificado -“quietito allí/ como dormido”- que advierte sobre el peligro que éste mismo esconde -*latet anguis in herba*-, oculta subrepticamente, casi sin ser notado, su doble paródico en la referencia al juego infantil del “momia es”, donde todos los participantes deben quedarse quietos cuando alguien dice en voz alta esas

palabras. El nuevo año, el nuevo siglo, el milenio que empieza, se vuelve amenaza, se hace el dormido –momia es- indicando el peligro de muerte que encierra el terminar la Lectura del libro, el terminar la Escritura, lo que está escrito como el tiempo y el destino: “[...] alzar de pronto la vista del libro/ y asegurarse que ya no moriremos esa noche”. La vida sólo es posible según lo permite o no la Escritura, quizá la sujeto pueda vivir un tiempo más según lo que está escrito, según lo que pueda leerse (o continuarse escribiendo).

Los personajes del poema destilan miedo mientras bajan el túnel, el laberinto, a espaldas de la ciudad:

[...]
atrás
la ciudad azul
destilaba gota a gota el atardecer que escurría junto al miedo
de bajar más tarde por el túnel:
furtivos saltos, carrera de asesinos perseguidos por linternas y perros
el frenético sonido de la hierba rozándonos las piernas
[...]

¿Miedo de quién, de quiénes, sienten los personajes del poema? El nosotros se transforma en asesinos que huyen perseguidos por linternas y perros hacia un refugio. La persecución del tiempo que mata a los hombres, la cuenta regresiva constante, se invierte representando a éstos como persecutores, asesinos del tiempo. ¿Son perseguidos porque asesinaron sólo el tiempo, el día, el año?, ¿también a ellos mismos?, ¿a los otros?

Las hierbas ya no rozan las orejas de los amantes recién nacidos en el paraíso fundacional que revisamos en el poema que abre *Orillas de tránsito*, sino las piernas de estas figuras de terror, viejas como el año viejo, persiguiéndose a sí mismas. Si esta memoria da cuenta también del recuerdo de los años de asechanza política bajo la Dictadura, es la memoria la que persigue a los celebrantes dentro de su propia conciencia, por más que intenten “espantar los muertos del siglo”. Apurar el paso es apurar el tiempo y su relato en el poema: “apurar el relato apurar el paso para espantar los muertos del siglo que/ ahora/ agónico/ goteaba”, para ingresar a la guarida, la madriguera, que es “al fin/ el

nicho perfecto/ el nido horizontal donde deslizar el sueño”, donde se morirá y se incubará la posible gestación del futuro (re)nacimiento.

Se puede observar la importancia de la referencia serio/cómica del juego “momias” y la ambigüedad que trae consigo, paralela a la ambigüedad de la persecución: se indetermina así quiénes son los persecutores y quiénes las víctimas, además de su posible duplicidad, se indefine qué persiguen los personajes de la narración y qué los persigue a ellos. Resulta interesante cuestionarse en qué medida la persecución de la que participa el sujeto hablante de este poema es un reflejo de la culpa generada en determinados sujetos en el contexto postdictatorial, de biografía militante en la resistencia a la Dictadura o cercana a la izquierda, con respecto a que sean otros, no ellos mismos, los muertos, las víctimas. En el poema de Torres, son otras las víctimas, mientras el sujeto y sus concelebrantes están haciendo, vivos, la cuenta regresiva del año nuevo, del nuevo siglo, de una (im)posible “nueva historia”, incluso preparando el futuro determinado por estas mismas condiciones.

La transfiguración política de la Postdictadura, la pérdida de los centros simbólicos espaciales y la conflictividad de los discursos que cede en pos de la multiplicidad de las posibilidades (no) significantes de la cultura del mercado, encuentra expresión en esta escena pesadillesca del poema de Torres, que se transforma en un ejercicio constante de multifocalización: cada uno de los elementos del poema puede recurrir e incluso transformarse en su doble y hasta en su opuesto; tras la fuga, los personajes se convierten en esta especie de momias vivas -lo muerto ha vuelto a la vida- como la simulación final del tiempo momificado, quizá la única imagen a la que pueda arrogársele el lugar central que reclama. Si el tiempo de la Postdictadura, de la Transición, es metaforizado aquí como un tiempo momificado, estancado, las figuras humanas lo acompañan en su encierro en el nicho -escondrijo y también madriguera- sustentando la ansiedad de la ilusión de despertar con la cuenta de la historia saldada en cero, pero también con la patente posibilidad de despertar con la ilusión en cero:

[...]
al fin,
el nicho perfecto,
el nido horizontal donde deslizar el sueño

y el amargo *champagne* copando el aliento
la ilusión de despertar en cero, cero y

cero.

Creemos que resulta altamente significativa la utilización del verbo “copar” en la estrofa final del poema de Torres. Según la Real Academia Española³¹⁸ copar, proveniente del francés *couper*, tiene tres acepciones: **1.** tr. En los juegos de azar, hacer una puesta equivalente a todo el dinero con que responde la banca. **2.** tr. Conseguir en una elección todos los puestos. **3.** tr. *Mil.* Sorprender o cortar la retirada a una fuerza militar, haciéndola prisionera. U. t. en sent. fig.

Las dos primeras acepciones tienen que ver con las ideas de igualar, llenar y ocupar, la tercera con raptar, poseer, hacer propio lo ajeno y enemigo. La utilización de este verbo al final del poema, la amargura del *champán* copando el aliento, la amargura de la historia copando el hálito vital, tiene que ver con la idea de lleno, de completud y también, en este caso, de finalidad, en tanto el poema elabora la figura de un tiempo colmado, viciado de persecución y muerte –el tiempo de la Dictadura- que es transformado en un tiempo detenido, momificado, que llena de culpa a la sujeto, y por otro lado un tiempo que debería acabar, pero cuya sustancia se sospecha continuará. En el mismo poema combaten, por un lado, la idea del rapto, del estupro colectivo, las vidas, las biografías desaparecidas o poseídas por la voluntad ajena, y, por otro, el hacer propio desde la perspectiva de la sujeto: el trabajo digestivo, de asimilación y final destilación –se vuelve a actualizar el sema del alcohol que se agrega a último momento al poema- que lleva a cabo la sujeto hablante y sus acompañantes. La sujeto y sus acompañantes, por medio de la multiplicidad ante la que ceden los discursos del enfrentamiento propios de la Dictadura, pueden desdoblarse, ocupar “todos los puestos” de la escena en la que conviven.

El título del poema siguiente, “Amparo”, parece vincularse directamente con la búsqueda del refugio y en especial de la madriguera que observábamos en el poema anterior. “Amparo”, en tanto nombre otorgado al poema del nacimiento del hijo/hija y la

³¹⁸ Real Academia Española de la Lengua, *op.cit.*, Tomo I, p. 565.

maternidad, representa el nombre del refugio nacido de la búsqueda del refugio en el poema anterior. Se trata de un espacio de gestación que simboliza un vínculo amoroso capaz de reemplazar la atadura del pacto del amor conyugal por el cordón umbilical que amarra a la madre y su tiempo de espera al centro de la tierra, al centro del mundo. Citamos el fragmento I del poema:

atado a la umbilical certeza
de la gravedad a la que burla
flotando
un Midas
cuarenta días y cuarenta noches
pero en semanas

esa misma que lo amarra al tiempo
como al centro de la tierra
obligado a mirarse el ombligo

detenido,
se escarba el cuerpo
para encontrar vetas, minerales

tesoros

Igual que en la leyenda del rey Midas, el feto atado a la gravedad parece violar la ley natural, flotando en la madre. La ley de la gravedad y el estado de gravidez de la madre parecen oponerse aquí a la ingravidez del feto y el gravitar del planeta. Sin embargo, la figura de Midas encarna una oposición aún mayor: la de cambiar el mundo natural y sus leyes de tal manera que se adapten al propio deseo. Midas, al cumplir su deseo de riqueza, transformar todo lo que tocaba en oro —alquimia que cambiaba lo vivo por metal— violaba los principios naturales de la realidad. El deseo de mutar una sustancia en otra recae aquí sobre el tiempo al que madre y criatura están indefectiblemente unidas, un tiempo que parece detenido, como el propio cuerpo. En referencia al poema anterior, el deseo de trasmutación de la madre, convertir el amor en mineral y fijarlo fuera del tiempo, parece ser un paralelo del deseo de profanar el “día” e invertir el signo de la sustancia violenta y ominosa del tiempo pasado, el de la Dictadura, en el nuevo siglo y milenio. La gravidez de la madre, la gravitación de la tierra, la levitación del feto, convierte el vientre y el ombligo, la marca externa del cordón que une a la madre y la criatura, en la sede de la nueva unión,

el lugar donde parece residir la identidad y el ser del sujeto femenino, habiendo sido desplazada allí su fijación en la unión conyugal. La madre, deseando igual que Midas, siendo “un Midas”, observa la alquimia del nuevo estado que quizá podrá convertir el amor en mineral y fijarlo. La alquimia se traduce en la excavación del propio cuerpo, mediante la que descubre “vetas, minerales// tesoros”, un centro duro, inmóvil, que parece oponerse a los restos, desechos y desperdicios que observábamos en otros poemas como resultado de sus recorridos y búsquedas.

En el segundo fragmento del poema, sin embargo, la fijación del tiempo y el amor que desea la hablante, se ve interrumpida. En términos invertidos, el recuento del tiempo reaparece, posible gracias al transcurrir del alimento a través del cordón: “así como absorbe el tiempo por una pajita/ alimenta la memoria de acuosos días”. Así, como la criatura absorbe a través de la madre la condición temporal humana, le devuelve la memoria del pasado. La criatura que se espera se transforma en

[...]
 reserva ilimitada de mineral
 con que encenderá la caldera subterránea
 a donde van a parar
 los residuos de la propia biografía
 cabellos, uñas, células
 restos para avivar el fuego de la existencia

Reaparecen varias ideas en estos últimos versos: los “residuos de la propia biografía”, que antes vimos estaban ligados a la relación con el cónyuge y que ahora lo siguen estando de manera latente -restos de la pareja que son depositados, quizá como última esperanza, en el espacio de la maternidad-, son ahora orgánicos, restos del propio cuerpo o del cuerpo común que habíamos visto aparecer en poemas anteriores: “cabellos, uñas, células”. Los residuos o restos que “van a parar al resumidero del día” del poema “Terco otoñal”, son, después de la disrupción de la violencia del pasado que revisamos en “Año cero”, orgánicos, emulación de los restos de los desaparecidos que sirven de pistas, quizá también de ofrendas, para el descubrimiento de un cuerpo nuevo; en estos versos no sólo existe el intento de volver a dar vida a lo pasado -en lo subterráneo fueron reprimidos, fueron guardados, tanto la relación de pareja que fue reemplazada por el “roer” el poema,

ahora por la maternidad, como la violencia política de la Dictadura, que vuelven a emerger aquí- sino también la promesa de la nueva incertidumbre de un futuro.

Luego del pasajero sustituto del cordón umbilical, en el tercer fragmento del poema, el beso en el pecho del amor nutricio reemplaza al amor conyugal. Madre e hija, en el tiempo del *yo piel* y el *yo espejo*, “como los enamorados”, se dan amparo en la lactancia, “el beso más buscado”: cada una dibuja el rostro de la otra. Su unión dual, arcaica y primaria, construye una identidad femenina sin la necesidad de la triangulación paterna, transformado así el núcleo familiar constituido previamente por los cónyuges:

[...]
 con el más hermoso beso
 alimento tu labio al besar mi pecho
 con el beso más buscado
 dibujas mi cara
 yo la tuya
 como los enamorados.

Los “Patios” son representados en el poema al que dan nombres como espacios semicerrados/ semiabiertos que protegen el recuerdo del juego ya perdido entre hermana y hermano, una protección de la memoria en la oscuridad, donde el Sol, la entidad paterna y masculina mayor en la poesía de Torres –aquí oblicua, indirecta, pero presente-, casi no tiene cabida:

Patios oscuros
 breves tragaluces en que el sol apenas
 alcanza en su oblicuidad
 a entibiar la hiera que sepulta
 la fugaz niñez, recuerdo
 [...]

El crecimiento vegetal de lo oscuro y su condición de lápida sepulta la fugacidad de la niñez, anuncio de las “sucesivas muertes” que los hermanos enfrentarán en el afuera. De este modo, el crecimiento interno es una resistencia ante la amenaza exterior: el espacio luego será tumba, pero mientras tanto refugio. El patio de la casa, la propia o la del vecino,

logra transformarse en la casa del Padre, la casa de Dios, que implica una medida, la medida del tedio aprendido:

[...]
 Patios breves
 sombríos aleros de la casa de Dios,
 la nuestra o la del vecino
 tres cuartos de cemento y uno de prado
 la mágica proporción del tedio.
 [...]

También hay terror en los patios, terror de la oscuridad –la ausencia solar-, de la presencia de los adultos y de la fuga que representan los patios hacia afuera, un exterior que es transgredido por la presencia del sueño: no se escapa del juego a la realidad, sino a su paralelo irrealizador:

[...]
 Algo de terror habita en los patios
 la noche que sube en sus cañones, sube al sueño
 las preguntas que cuelgan de sus jardines
 tal vez el día entero pende de la verja
 de pronto, el ladrido de los perros que nos ata al presente.
 [...]

Indefinida, ambigua como la memoria, la escritura recuerda sólo a destellos, igual al tamiz de la luz en el patio, intentando tomar forma entre los muros que alejan a los intrusos:

[...]
 Sorprende el tránsito por esta zona oscura
 en la que el sol ilumina a destellos
 (igual que mi memoria)
 [...]

Juego de la rayuela: hacer propio el espacio, lanzar pesos en cancha rayada. El juego del luche³¹⁹, corporeidad encifrada, se transforma en “la cuenta regresiva/ para entrar

³¹⁹ “Luche: m. *Chile*. Juego de la raya semejante al infernáculo o calderón.” Real Academia Española, *op.cit.*, Tomo II, p. 1274. Oreste Plath, en *Folklore chileno*, Santiago: Editorial Nascimento, 1979, p. 202, establece que: “[...] el juego consiste en sacar de varias divisiones trazadas en el suelo, un tejo, al que se da con un pie,

al cielo”, un juego para aplazar la muerte, para aplazar la subida al cielo que desemboca en los patios, sus “resumideros”:

[...]

Un muro lavado por la lluvia
ahuyenta a los intrusos.

El surco anaranjado que dibuja el zinc en el suelo
juego de saltos y números
lo mismo que afuera
luche o rayuela
seis, cinco
descanso
cuatro, tres
descanso
dos y uno:
la cuenta regresiva
para entrar al cielo.

La muerte resulta ser el nudo de sentido que organiza el texto, que en nuestra opinión es el ejercicio mayor de *Orillas de tránsito*, titulado con su primer verso: “La provincia europea evapora su jornada”, texto dedicado a Jorge Torres, poeta y padre de la autora³²⁰. El mar Atlántico separa los hemisferios donde transcurren las dos escenas

llevando el otro en el aire y cuidando de no pisar las rayas y de que el tejo no se detenga en ellas.

En Chile, a este juego se le llama *Mariola*, *Reina Mora*, *Coxcojilla* (con estos tres nombres es conocido en Chiloé), *Luche* e *Inférnáculo*. [...] el *luche*, que siempre se encuentra dibujado en las aceras con carbón o yeso, es el de tres casilleros, numerados del 1 al 3, más otro igual, con la letra D del descanso. En seguida, ostenta cuatro triángulos, también numerados, llamados *las campanas*. Y luego el infierno, para concluir en una forma que representa el *cielo*.

La simbología de este juego, en relación con la vida del hombre, sería ésta: las tres divisiones por donde se comienza el juego, arrojando el tejo en la primera y sacándolo con el pie, saltando *a la pata-coja*, representa la infancia, la juventud y la madurez del hombre; las tres etapas primeras de su vida. Luego, cumplidas estas etapas, viene el *descanso*; es decir, la vejez inactiva. Finalmente, aparecen los triángulos llamados campanas; siempre el que se va al *cielo* encuentra campanas. Dentro del concepto cristiano de la llegada al cielo, es la salvación del alma.”

³²⁰ Jorge Torres (Valdivia, Chile, 1948-2001) publicó desde 1975 hasta la fecha de su muerte seis libros de poesía: *Recurso de Amparo*, Valdivia: edición particular, 1975; *Palabras en Desuso*, Valdivia: edición particular, 1978; *Graves, Leves y Fuera de Peligro*, Concepción: Ediciones Lar, 1987; *Poemas Encontrados y Otros Pre-textos*, Valdivia: Editorial Paginadura, Valdivia, 1991; *Poemas Renales*, Valdivia: Ediciones Kultrún/ Barba de Palo, 1993; y *La dicha vacante*, Valdivia: Barba de Palo, 2000. A lo anterior se deben agregar los ensayos *La Escritura y sus Tatuajes*, Valdivia: Barba de Palo, 1996, un estudio compilatorio acerca del pensamiento estético literario de grandes escritores universales, y en coautoría con Óscar Galindo, la recopilación titulada *Descubrimientos y Naufragios. Textos hispanoamericanos hasta el siglo XVII*, Valdivia: Ediciones "Carlos Anwandter", Valdivia, 1990, selección de textos coloniales hispanoamericanos hasta el siglo XVII. Publicó, además, parte importante de la obra de poetas jóvenes del sur de Chile, bajo el sello editorial que dirigió, Barba de Palo. Fue invitado por universidades norteamericanas a dictar

primordiales que ocupan la trama del poema. De un lado la muerte del padre y del otro la unión conyugal –recuperada en el libro a partir de estos versos- de los deudos, ambas centradas en la contemplación del tiempo que se escapa, para acabarse, bajo la forma de la tarde. Si la presencia del Padre es un paralelo de la permanencia de la luz solar, la muerte prematura del día es el adelanto de su tiempo:

La provincia europea evapora su jornada
 en gruesos telares de bruma,
 telón de fondo para la prematura muerte del día.
 [...]

En la escena de los deudos, la percepción se oscurece bajo “gruesos telares de bruma”, como “telón de fondo” para no ver la otra escena; obscena, insoportable, la muerte del Padre, la desaparición del tótem de las familias, debe permanecer en primera instancia “velada” ante los ojos de los deudos y su escenificación. La pareja dolorosa, anciana ante la pérdida de la luz, de la vida, en el recuento sangrante de un tiempo que se acaba -convertida ahora en tiempo apocalíptico la reiteración crónica del ocaso- asume la forma de “unos viejos campesinos alemanes” al otro lado del Atlántico, que cierran las persianas al mundo frío, abandonado de Padre, para vivir un luto donde las lámparas reemplazan la luz que muere y donde las ofrendas son poemas humeantes, leños al fuego, alfabetos que arden, lenguaje del dolor de los hijos, poemas precoces como prematura siempre es la muerte del Padre:

[...]
 Somos unos viejos campesinos alemanes
 bajando las persianas al frío y al mundo
 que encienden sus lámparas de combustible
 abrigan sus soledades
 los poemas humean precoces a la noche.

conferencias sobre literatura chilena de los últimos veinticinco años (1995), al igual que a Alemania y España (1997). Su obra mereció reconocimiento en eventos literarios nacionales e internacionales: su libro *Poemas Renales* fue publicado en edición bilingüe español-alemán por la *Deutscher Spanischlehrerverband* (Asociación Alemana de Profesores de Español) con el auspicio de la Universidad de Bremen, en 1997. En 1993 recibió el Premio Municipal de Literatura de la Municipalidad de Santiago por *Poemas renales*.

¿Hacia dónde escapa la tarde de este hemisferio?
[...]

La angustia de las preguntas se hace sentir entre estrofa y estrofa: ¿hacia dónde va la luz, el tiempo que se escapa?, ¿recibirá el Padre el humo, la ofrenda de las palabras quemadas?, ¿esta luz que muere se corresponde con el destello que expira en el otro hemisferio?, ¿el Padre en su agonía contempla el mundo bajo la misma luz que la contemplamos nosotros?, ¿serán efectivamente escuchadas las plegarias que nadie contesta?, ¿serán recibidas nuestras ofrendas?

Si el Padre es luz, su realidad corpórea sólo puede ser transformada en imagen, metaforizada por medio de la figura del Hijo, “manos y pies taladrados”. “La heredad no es sólo materia”, sino también dolor y odio, dolor y odio del Padre depositados en los hijos, redimidos por el sacrificio de la Cruz:

[...]
Lejos, al otro lado del mar, manos y pies taladrados
puedes contar todos tus huesos,
mientras nosotros, nos sorteamos tu túnica.
La heredad no es sólo materia, la casa de mi niñez y tus talismanes:
a cada uno toca también su porción de dolor,
su cuota de odio.
[...]

El Padre agónico puede contar sus huesos, narrar su tiempo de dolor, ese tiempo inamovible como Hijo en la Cruz, mientras los hijos, enceguecidos centuriones, se sortean la túnica. La pareja conyugal es reemplazada nuevamente, como en el poema sobre los patios de la infancia, por la pareja de hermanos, vástagos del tronco del padre que se ha cubierto de hiedra, de la Cruz que se ha transformado en Árbol:

[...]
Me reservo, junto al hermano menor que ya no duerme
el beso de plata que sella tu muerte
los dos vástagos de tu maltratado tronco
únicos testigos y concelebrantes en esta temprana cena
el beso final, el adiós, la imagen religiosa bajo tu pecho
soplo los últimos secretos en tu oído hueco
el hijo desenreda la hiedra de tus dedos

que se graban en los míos
[...]

Así, nos encontramos a la vez y superpuestas las escenas fundamentales del mito cristiano: la Crucifixión, la Piedad y la Última Cena, tergiversadas y recompuestas. El Padre se transforma aquí en el Leño de la Cruz que da de comer a los hijos malhechores y que los redime, el árbol que alimenta con el dolor de Cristo, Cristo Madre según la proposición de Patricio Marchant³²¹, donde el nombre del Padre es a veces tan sólo el nombre de la Madre encubierto, asociación que también se encuentra en siguiente poema de *Orillas de tránsito*, titulado según su primer verso: “Un rostro es un rostro en París”:

[...]
rostro que añoras
rostro de culpa y madre
rostros de gente en el metro
silentes y abstraídos
el rostro que enfrentan y niegan
rostro del padre muerto
[...]

En el poema dedicado a Jorge Torres, la constatación del tiempo es permanente, la distancia espacial es medida intensamente por el escapar, escurrir y ascender de la “tarde” y los “sueños” en los versos solitarios que como variable estribillo se repiten en los espacios interestróficos. Sin embargo, las distancias de los mundos –Alemania, Sur de Chile; ciudad, campo- se acortan. La pareja se disfraza de “campesinos alemanes” no en el Sur de Chile, sino en Europa, en un gesto que parece devolver la colonización del Sur al país de origen. En el “viaje inverso” portan consigo los elementos necesarios para remedar el refugio familiar, así como los inmigrantes alemanes llevaban las herramientas necesarias para reproducir el pueblo natal. La copia exacta del lugar de origen llevada a cabo por los inmigrantes es el paralelo del simulacro fotográfico de la familia y la vida pasada que la sujeto realiza lejos de su país:

[...]
Los antiguos inmigrantes

³²¹ Marchant, *op.cit.*, 2000.

traían consigo las herramientas para reproducir el pueblo natal.
 En el viaje inverso me acompañan
 los elementos del álbum familiar: el equeco de la historia.
 La boda de los padres cuando caía el verano
 para así no olvidar el origen
 la ciudad azul, magnífica,
 el día que enterramos el siglo
 el nacimiento de nuestra hija
 los amigos, las madres infinitas en su espera
 la muerte presentida y tu expirar profundo
 que me despierta a sobresaltos
 a medio camino entre tu cama y un aeropuerto europeo.
 [...]

Las herramientas de la hablante, una galería de retratos, no son capaces de reproducir nada; sólo pueden dibujar un simulacro de la comunidad que ofrece amparo, de los rostros que otorgan y resguardan la identidad, de la pareja y “nuestra hija”. El retrato, motivo reiterado en este libro de errancias de Antonia Torres, es una instantánea que intenta fijar el tiempo de los rostros de los familiares lejanos o desaparecidos. Otra forma de contar, pero estática y por momentos extática. Contar siempre lo mismo y reiterar la cuenta hasta el infinito. Hacer presente lo ausente por medio de la insistencia. La compulsión de la guarda ante el paso del tiempo se resuelve en la imagen fotográfica de un “equeco de la historia”, una simulación, una copia de original perdido. Así también deviene la muerte del Padre, en una imagen de la escena a la que la hija no alcanzó a asistir “a tiempo”; así también la devolución de la colonización lejos del territorio (des)colonizado. Las dicotomías tarde/temprano y presente/ausente se articulan de tal modo que las brechas de sus desajustes son cubiertas por el intento de sustitución fotográfica de la percepción ausente.

La identificación del retrato con el rostro mismo, como se observa en el poema que sigue,

[...]

Un rostro es el rostro
 del hambre y el miedo
 el retrato de la niña que está por nacer

su estampa futura en el lápiz de un artista callejero
[...]

predestina el fruto del nacimiento como desolado simulacro del dolor, que subsiste tras la guerra del matrimonio y los fragmentos de la familia. El reemplazo de lo perdido, parece no redimir el futuro:

[...]
El rostro es la foto que sacas en medio del tumulto,
entre tus cosas,
escarbas
el tesoro como botín de guerra

y lloras.

La escena que cierra el poema dedicado a Jorge Torres, comparece desde una fotografía:

[...]
La foto reproduce una tarde feliz:
el río entre niños y perros.
Una pobre orilla de playa a la que nos obligaba
el verano en la ciudad y su desierto.
[...]

El buceo de la infancia en el agua fluvial de la memoria de una Valdivia oxidada, reproduce el movimiento de inmersión de la figura mítica del padre “en aguas de lo antiguo”, las aguas del final y del origen. La memoria confunde los tiempos del presente y de la imagen fotográfica y, por medio de una final unción, devuelve al padre al vientre del tiempo. El río, símbolo del transcurso de la vida, “oculta, aún hoy, el sonido de la muerte”.

De alguna manera, el poema que cierra el conjunto parece hacerse cargo, en tanto discurso conciente, de la aparición de lo reprimido. La pareja que despierta en medio de la noche por la pulsión premonitoria se incorpora a los ritos de la comunidad a observar el caserón que arde, el desastre, aquello que se alza bajo la forma destructiva del fuego. Junto al retrato de grupo, siempre en el mismo lugar, el río que se asemeja al tiempo:

[...]

La noche atrocemente iluminada por la belleza de una hoguera
al lado, el río comunitario que nos ata al siglo y sus luces,
pasa como un ahogado pensativo, flotando,
asido al lomo de la historia.

[...]

Este fluir constante, dormido-despierto, muerto-vivo, cadáver y pensamiento a la vez, intenta reconciliar, al cierre, la fisura que aqueja a esta escritura en su inquietud contenida y su condensación persistente. La imagen fluye y es contemplada, y ante la aparición de lo inesperado, la conciencia para de contar. El tiempo, entonces, convertido en instante, salta de su condición cotidiana, lineal, mensurable, sin abandonar su movimiento y su ligazón con la historia:

[...]

La escena es atemporal
como pudo ser cien años atrás

[...]

La pareja mesiánica es parte de los celebrantes del misterio e intenta, junto a ellos, recoger los signos, “para interpretar así, entre todos, el vaticinio”. ¿A qué vaticinio se refiere el poema? Después del incendio, parece producirse una purificación de la relación conyugal en tanto figura arquetípica, imagen participada en la conciencia individual y la del grupo, pudiendo así comenzar a reestablecerse una relación con la Historia que instale en tiempo presente la figuración de lo muerto en continuidad con lo vivo, y no sólo como elementos disruptivos que desde el pasado hacen colapsar el presente, inasimilables, o como “imágenes prestadas” que separadas de su tiempo y de su contexto, intenten repoblar los espacios vacíos de la memoria y las incongruencias de la percepción.

**CAPÍTULO III. LA POESÍA DE ANDRÉS
ANWANDTER: EL ROSTRO DE LA ESCRITURA Y
LA RENDICIÓN DEL MUNDO.**

En un rostro –dibujado a ciegas con su propia firma, o con una frase que se ordena en caligrama- Borges ve todos los rostros, ya que la combinatoria universal es limitada y sus configuraciones se repiten en un tiempo sin telos; en el Libro –inmemorial e irrecuperable, sello de antes del origen que en vano repiten todos los libros- Jabès ve la conclusión y la fuente de toda posible escritura; en el retrato –o en esa jerigonza de signos faciales que terminan pareciéndose nos- Saura ve una “firma” del hombre, su inscripción parietal o mimética, reducida a los rasgos reconocibles: un ideograma de su figura o de su furia. El grado cero de la cara.

Severo Sarduy, *La simulación*

La poesía de Andrés Anwandter, en el primero de los tres títulos que a esta investigación atañen³²², *El árbol del lenguaje en otoño* (1996), centra su atención en la figura que ordena el mundo representado, el Libro-Árbol, ya no insistiendo de manera primordial en el trasfondo mítico-(preter)natural de ésta, como sucede en la poesía de Antonia Torres, sino de mayor manera en el sentido intelectual y las posibilidades matapoéticas de la escritura, bajo la perspectiva de una trasgresión constante de la preceptiva de la lectura, la (auto)referencialidad del texto literario, el pacto de credibilidad autor/lector, y las costumbres de la percepción, insistiendo en la revisión, y a poco andar en la intervención, de las experiencias contemplativas -trasfondo de la fenomenología posmoderna de la percepción que desarrolla en *Especies intencionales* (2001), su segundo poemario- hasta la factura radicalmente experimental, concreta y visual de esta tendencia en *Square poems* (2002).

Si en la poesía de Antonia Torres la lateralidad y marginalidad de las imágenes – provincianas, rurales, fluviales, boscosas, en una clara construcción de un particular espacio poético del Sur- establecen una comparación tácita con un centro urbano y nacional que no se hace presente en la textualidad, la poesía de Anwandter describe, a partir del segundo libro del autor, su transcurso por los márgenes entre los vericuetos de lo urbano, su espacialización insiste en dar forma a lo secundario e insignificante, opuesto dramáticamente a las figuraciones de lo central, que en *Especies intencionales* cobra una

³²² Anwandter, *op.cit.*, 1996, 2001 y 2002.

significación política, haciendo aparecer desde los bordes imágenes y voces dolorosas, críticas, disruptivas, que cuestionan e incomodan la instalación cultural de la Postdictadura.

Sin embargo, en *El árbol del lenguaje en otoño* la representación de lo urbano todavía es inexistente. El primer libro de Anwandter, aparecido en Santiago en 1996, fue uno de los primeros que marcaron la tendencia de toda la promoción del 90 de publicar autoediciones bajo sellos editoriales personales –Dossier en este caso– y en cortas tiradas. Aunque este libro en particular contó con el apoyo de la Universidad Católica, es notorio, tanto en la factura objetual que el libro comporta como en la elección de la portada y el nombre de la editorial, que se trata de un libro hecho a medida y sin aspiraciones comerciales. Tanto la elección del dibujo, “El número y las aguas”³²³ de Pablo Palazuelo, como la palabra “dossier” son significantes en términos poéticos.

De alguna manera, este primer libro de Anwandter es un “dossier”, una especie de expediente de hojas sueltas no numeradas, que vienen dentro de una pequeña caja/carpeta de cartón, en la que se incorporó una hoja de papel artesanal hecho por la poeta Alejandra del Río con hojas otoñales del Parque Forestal de Santiago, uno de los lugares legendarios

³²³ Palazuelo, Pablo. “Le nombre et les eaux”, 1978, <http://complexitys.com/uncategorized/la-confusion-de-la-repetition-nuages-robotique/> (26/09/10).



de la historia de la literatura chilena. ¿Este otoño del parque representa sólo la mención a la recurrencia de la estación como momento declinante del orden temporal o el anuncio del fin de una tradición poética? El dibujo de Palazuelo, por su parte, establece la grafía, la letra de una especie de escritura fragmentaria e (in)traducible que al mismo tiempo contiene la imagen, la sensación de una clave, la tensión de un proceso algebraico misterioso pero recurrente que guía el despliegue de los signos en la superficie.

Precisamente, *El árbol del lenguaje en otoño* no presenta un orden capaz de dirigir la lectura. Es la lectura, mejor, son *las* lecturas las que deben otorgar el provisorio sentido de un recorrido -no de un orden- a la Escritura, postulándose así una posible competencia o al menos una interacción entre lector y autor por el dominio de ésta, cuestión indirimible en la poesía de Anwandter -paralela al concepto de “la muerte del Autor”³²⁴- que de este modo permanece como una contradicción que acompaña recurrentemente la escritura del poeta.

Si el tema central de estos poemas es la constitución del propio Libro como soporte simbólico de la Escritura también lo es su reverso, el Libro como Árbol otoñal, su deshacerse y, junto con él, el desmantelarse de imágenes y conceptos que resultan centrales en el imaginario de las religiones del Libro, la cultura occidental desde la invención de la imprenta y la instalación de la modernidad como proyecto letrado, pero que, sin embargo, son abordados bajo una perspectiva minimalista y por medio de una aproximación lateral, que desde los márgenes apenas deja ver el centro al que alude, extrayendo, en un roer constante de las palabras, los materiales de las retóricas que tradicionalmente los han organizado, para disponer de ellos de manera desjerarquizada y reductiva.

El ejercicio lingüístico del libro, sin embargo, no sólo da cuenta de la caída de las hojas del Árbol Otoñal del lenguaje, sino que también presenciamos el movimiento inverso, la necesidad de incluir, incorporar los signos, incluso el afuera, a la respiración del texto, de la Escritura en tanto fundamento y orden de lo vivo; quizá la imagen de sembrar en la página escrita por medio de la Lectura sea característica de esta isotopía, seguramente la más material y natural en la poesía de Anwandter junto con la figuración del paisaje de mar

³²⁴ Revisamos el concepto de “la muerte del autor” en el primer capítulo de este trabajo.

y campo que veremos aparecer en *Especies intencionales*, oponiéndose allí a la “prosa dispersa/ y fuera de foco” de la ciudad:

Cada línea de este texto es un surco,
la página entera una heredad
donde por fin sembrar los ojos.
Aquí se recoge la imagen del otro
al término de una estación, su raíz
se desdobra hacia dentro del libro.

Este hermoso poema dedicado a la memoria del poeta argentino Roberto Juarroz representa uno de los pocos momentos de la poesía de Anwandter en que Escritura y Lectura coinciden como un proceso -aunque cerrado- simbólicamente productivo, en el sentido de la inseminación por medio de la percepción, la capacidad de la Escritura de acogerla, al igual que al Otro; aunque el poema da cuenta de una finalidad –el sembrar- y de un fin –el término de una estación-, la Otredad, el Doble –la percepción como un constante otro- logran enraizarse en el Libro.

El nombre de Constanza, en medio del panorama desolador que el Otoño representa en el “libro”, es entre estas páginas, “en estas hojas”, el nombre de lo que consta y permanece, la constancia sobre lo que queda y la constancia de lo que (no) está, reproduciendo en el poema, por medio de los motivos del aferrarse y la salvación, la figura del Libro-Árbol, configurando además una escena amorosa: el otoño respeta, y de alguna manera protege mediante su soplo tibio -“entre nosotros”- las hojas y ramas a las que se mezclan y confunden -“trenzan”- los amantes, transformados en “[...] manos que aferraran la evidencia”; se deja así constancia de la evidencia de lo que no puede ser, lo imposible: no la realidad material, sino la contemplación de un árbol que en el parque otoñal “se distingue verdemente”:

Consta tu nombre, Constanza, en estas hojas
que el heraldo del otoño ahora respeta
soplado tibiamente entre nosotros,
trenzados con las ramas, como manos
que aferran la evidencia: un árbol
se distingue verdemente en el parque.

Esta confianza en la percepción resguarda la ilusión de la imagen del Libro-Árbol en medio de una escena similar a la que elabora Patricio Marchant para la poesía de Gabriela Mistral³²⁵ respecto de la memoria arcaica y las huellas del mito en el imaginario poético, de manera incompleta: en este poema, ausente la figura de la Cruz, el “trenzarse” y “aferrarse” de los amantes a lo irreal obedece a la ausencia de la figura de la Madre en su representación arbórea; así, agarrados el uno al otro como los primates al árbol, sujetos los dos a ellos mismos y trezados a las ramas del árbol como el hijo al abrazo materno, (con)fundidos en una sola unidad de tres amantes, dual e indivisible en el amor y la resistencia: así, las categorías establecidas de las dualidades hijo/madre, primate/árbol, amante/amante, sujeto/objeto quedan redimidas en esta unidad arcaica y perdida.

Aunque en este libro de Anwandter la Escritura y la Lectura se presentan mayoritariamente como procesos en descomposición, incompletos, interrumpidos y autorreferentes, la contradicción y revisión constante de ambos polos –aquellos procesos que logran su finalidad y los que no la logran- resulta un instrumento productivo a la hora de intentar definir la tensión que habita en estos poemas, pues el rasgo mayoritario no impide que el minoritario aparezca como posibilidad; aunque ésta sea negada, el imaginario la preserva como reverso.

El ejercicio de la revisión constante de la escritura, en los términos anteriormente expuestos, supone la cerrazón y el repliegue del texto sobre sí mismo o la posibilidad de desplegarse hacia dentro, incorporando simbólicamente la representación, como vimos en el poema dedicado a Juarroz. Otros poemas del conjunto, como el titulado “El templo”, incorporan la necesidad de la apropiación del “afuera”, pero al mismo tiempo declaran la imposibilidad parcial o temporal de este proceso:

Tu aliento es la humedad que necesito
para hacer crecer el nombre de una planta
entre la ruinas de este templo: el poema
de tus ojos, un ensayo aún tembloroso
de comparar esas pestañas con helechos.

³²⁵Marchant, *op.cit.*, 1984 y 2000.

La condición cerrada o semicerrada de la heterotopía del Poema-Templo, con sus ritos de entrada y salida, eventualmente su necesidad de purificación como rito obligatorio (incluso central y único) -como establece Foucault en uno de los puntos descriptivos de las características heterotópicas³²⁶- dan cuenta de la necesidad de la incorporación del “aliento” de vida para hacer crecer “el nombre de una planta”: la sacralización de lo profano en su entrada al espacio de vigilia o de guarda, al espacio sagrado del Templo, podría reinstalar la temporalidad ordenadora del mundo del crecimiento de lo vegetal en el espacio interior de la Escritura, pero el lugar que debe recibir y custodiar la resacralización del “nombre” se encuentra en ruinas. Si en el poema dedicado a Juarroz observamos cómo los ojos son sembrados en el texto, aquí la percepción del Otro no puede ser representada cabalmente, el poema se vuelve un “ensayo aún tembloroso” donde la metáfora, la asociación de lo extraño con lo propio, lo exterior con lo interior, no puede llevarse a cabo por medio de la comparación entre ambos términos.

La unión sagrada de las representaciones de la imagen compuesta Libro-Árbol, resulta dudosa, “temblorosa”, quizá imposible. El espacio religioso de la unificación de Adentro y Afuera, que por medio de la verticalidad del crecimiento vegetal unirá también lo Bajo, lo terráqueo, a lo Alto, lo celeste, estableciendo un orden de continuidad en el mundo por medio de la Escritura, es representado aquí como un espacio de separación. En “El perro de escribir”, por ejemplo, esta simbología se encuentra totalmente ausente, la relación entre el Adentro y el Afuera del texto se establece sin ninguna perspectiva de trascendencia; el afuera hiere el poema escrito, por medio del ruido cotidiano y concreto del

³²⁶ Nos referimos al quinto principio elaborado por Foucault, *op.cit.*, 1994, p. 34, en la descripción de las *heterotopías*, tal como lo revisamos en capítulos anteriores, que dice relación con la existencia de un sistema de cerradura y abertura que las vuelve a la vez cerradas y permeables, que obligan a los visitantes a cumplir con ciertas condiciones de ingreso y/o de salida, que pueden incluir ritos de purificación. Foucault agrega en este punto que se trata del meollo de las heterotopías, en el sentido que pese a que algunas de éstas hacen creer al visitante que transita libremente por el espacio, éste incluye un sistema invisible de exclusión. Con respecto al poema de Anwandter, esta necesidad de purificación para el ingreso de lo antes excluido como profano al “templo”, colinda con la idea de Giorgio Agamben expresada en su libro *Profanaciones*, en el capítulo titulado “Elogio de la Profanación”: “El término *religio* no deriva, según una etimología tan insípida como inexacta, de *religare* (lo que liga y une lo humano y lo divino), sino de *relegere*, que indica la actitud de escrúpulo y de atención que debe imprimirse a las relaciones con los dioses, la inquieta vacilación (el “releer”) ante las formas –las fórmulas– que es preciso observar para respetar la separación entre lo sagrado y lo profano. *Religio* no es lo que une a los hombres y a los dioses, sino lo que vela para mantenerlos separados, distintos unos de otros”. Agamben, *Profanaciones*, *op.cit.*, p. 99.

perro; la palabra ya no representa ni siquiera la irrupción profana del habla, la oralidad que sostiene lo escrito, sino tan sólo el ladrido como manifestación de lo animal y su violencia:

La mordedura del afuera: un ladrido
mellando el silencio de la página.

Quizá el momento más desolador del libro de Anwandter a este respecto lo representa el poema “Costra”, donde esta poética llega a su cerrazón mayor con respecto a la comunicación y la trascendencia. La herida -suponemos del Afuera, siguiendo la pista de la “mordedura” del poema anterior- se “estampa” y se “timbra” en el papel, escrita con la fuerza del dolor. La escena de la Escritura no sólo sella el dolor, sino la voz, otra de las acepciones de la palabra “timbre”, destrozándose ésta en las “letras sobre/ el papel desierto”, transformando la “herida”, lo abierto, en “costra”, lo sellado e intransitivo. Si los poemas de *El árbol del lenguaje en otoño* descansan sobre el supuesto tácito de la transformación de la voz y el origen oral de la poesía en Escritura, éste poema representa el momento crítico negativo de esa transformación, transubstanciación misteriosa, que no sólo exhibe aquí su imposibilidad, sino el desgarramiento mismo de esta sustitución arcaica enraizada en el inconsciente de la Escritura:

La herida estampando el dolor como
un lacre es el timbre
de mi voz agrietándose en letras sobre
el papel desierto.

Cada gesto del sujeto o del mundo es absorbido por la Escritura en esta función de dar cuenta de la construcción y la caída, la putrefacción y la siembra, la cosecha y el surco, lo alto y lo bajo, el fin y el principio, representado en la verticalidad y jerarquía arbórea y libresca, su estado de plenitud, de ruina o de completa ausencia. En “Haber recorrido en espiral la enciclopedia”, el poema se instala frente a frente a la forma culta preferente de la Ilustración, el Libro de la Razón, de la Iluminación y el Progreso, la Enciclopedia, recuperándolo no en la distancia de su prestigio fundador, sino por medio de la cercanía del devenir del sujeto, de su “recorrido”:

Haber recorrido en espiral la enciclopedia
para encontrar en su centro el otoño,
esa palabra que aún no alcanzara a articular

un solo verso que por fin te describa.
Y tú retrato se deshoja en la memoria
como un tomo descuadernado y viejo.

La Enciclopedia es un “tomo descuadernado y viejo” con el que se compara el retrato que de alguien el sujeto intenta llevar a cabo por medio de los versos. El afán referencial, descriptivo, erudito, abarcador, clasificatorio, realista, de la Enciclopedia, aparece mellado, intransitivo en su comparación con la imposibilidad poética de ejercer el retrato por medio de “un solo verso que por fin te describa”. El paradigma de lo enciclopédico tiende aquí a desmoronarse junto con la capacidad comparativa y metafórica de la escritura, para dejar paso a un intento fallido, una imposibilidad: el poema sitúa la Escritura en la decadencia de su capacidad de representación. La finalidad del texto se ve frustrada y éste se reconoce en ése su sentido escatológico, su condición de fracaso y por lo tanto de resto, de devenir residual, terminal.

El poema parece cerrarse a su capacidad de retratar lo exterior y, en otros momentos, tiende a representarse como un espacio clausurado, aparentemente suficiente en sí mismo, una heterotopía, como en el breve texto citado a continuación, por el cual el sujeto escriturante realiza un recorrido que no se puede deshacer –el poema es un viaje sin regreso- , y donde la Escritura *es* ese recorrido, donde el poema *es* ese lugar. No se trata sólo de que el texto así lo enuncie, sino que en la escritura misma, o mediante ella, lo que enuncia va siendo realizado al mismo tiempo que lo leemos:

Comienzas a escribir un poema
cuyo tema es un lago profundo
en esto te alcanza la noche
ahora no sabrás cómo volver

El diálogo que establece el hablante consigo mismo como si fuera con otro desdobra imaginariamente al sujeto desde la enunciación. La instalación del final de la narración en un nuevo “ahora” también desdobra el tiempo del poema, en un final desde el que no es posible regresar al comienzo, al origen del viaje, fundando un nuevo tiempo a partir del cierre del texto. Los recorridos se pierden, se borran, la Escritura no es definitiva, cada experiencia escritural perfila un transcurso sin mapa y un sujeto distinto. Las únicas pistas que nos entregan los hablantes de estos poemas para reconstruir un posible sujeto que los

aúne apuntan hacia el nivel de la autoría, de la conciencia escriturante, una conciencia que se niega a dar forma unitaria y trazas de certidumbre a sus prácticas y experiencias. Paradojal resulta a este respecto que el Artilugio de una escritura, que se realiza “en tiempo real” con cada lectura, proponga no su triunfo en la fijación textual, eventualmente posible de ser reiterada hasta el infinito en la Lectura, sino su condición de acto irrepetible, que pierde al sujeto como al lector en un espacio sin regreso.

Como el texto recién citado, la mayor parte de los poemas de Anwandter se llevan a cabo mediante un procedimiento que es constante, una especie de revisión ciega, solipsista y paródica de la máxima teórica contemporánea, que encarnó principalmente en las formulaciones jakobsonianas sobre el texto poético, que enuncia que éste, dada su densidad expresiva, realiza formalmente lo que enuncia, entendiéndose ésta como una de las consecuencias fundamentales de su autorreferencialidad. Los poemas del autor no realizan esta revisión mediante su sola enunciación teórica, sino que reproducen la formulación anterior mediante su propio transformarse en una forma vacía: si el poema contemporáneo realiza en la forma su contenido, lo que vuelve ambos términos inseparables, los poemas de Anwandter se presentan como formas vacías a este respecto, porque lo que están realizando –y fallidamente, con insistencia en su imposibilidad- es lo que el hablante enuncia querer hacer y/o está intentando hacer en el momento a través de la propia escritura. Es decir, mediante la práctica constante de una metapoética se produce la puesta en abismo por consecuencia extrema de uno de los principios fundamentales de la autorreferencialidad literaria: en su intento de llevar a la máxima posibilidad de esta condición del poema, volcado no en la cerrazón de la imagen sino en una investigación en la metarealidad del texto, Anwandter parodia el agotamiento de este recurso de la poesía moderna, poniéndolo a prueba.

Poner a prueba quiere decir aquí conscientemente -dada la constante reflexión de la escritura sobre sí misma- intervenir en ese pliegue teórico mediante la praxis del texto y, además, otorgarle un carácter absoluto a la inmanencia de su transcurso, enfatizar la escritura como tema único -para el cual todos los otros son, en la mayoría de los casos, un pretexto- y como proceso totalizador del pensamiento, ambos en una perspectiva reductora y negativa. La forma del poema adopta la forma de su contenido, es decir, de la reflexión

sobre sí misma, transformando en una tautología el principio de su autorreferencialidad³²⁷. Si este fenómeno tiene cabida en el primer libro de Anwandter de manera casi total, se sumerge en el segundo, *Especies intencionales*, reemplazado por otro proceso que le sirve de paralelo, como veremos más adelante; en *Square poems* -la última publicación del poeta durante el periodo a tratar- el desfondamiento de la escritura se manifiesta de otro modo, aunque a la vez representa un avance dentro del camino anterior: una “reflexión material” del lenguaje en tanto código. Mientras la teoría asegura que el repliegue de la situación comunicativa en el texto poético le otorga a éste la capacidad de llevar a cabo un tipo de comunicación superior, el reduccionismo inmanentista, opuesto a la trascendentalización, basamental en la escritura de Anwandter, contempla la poesía como “una comunicación defectuosa”, como veremos más adelante.

De este modo, esta isotopía se encuentra presente en todos los poemas del libro, donde la Escritura es expuesta, evidenciada de diversas maneras; en la mayoría de ellos, sin embargo, esto se produce de forma totalizante. Además de lo que sucede en “Comienzas a escribir un poema...”, en “Proporcional el vértigo de la palabra...”, éste ha crecido proporcionalmente “a la altura de la torre de papel”, vértigo de una posible caída y al mismo tiempo del encierro en la altitud mallarmeana, parodiado por medio de la concreción de las “hojas” del Libro, al ser la “torre de papel”, no de marfil: un espacio reservado para el lenguaje que oculta/devela el arcano pero que se transforma en el cuerpo de la evidencia del código mismo.

Si en el paradigma simbolista la cohesión secreta del universo se expresa por medio de su manifestación musical –la partitura pitagórica no es sólo música sino también medida y clave-, el texto poético intenta emular y a la vez descifrar la armonía de la concordancia

³²⁷ El texto de Roman Jakobson titulado “Lingüística y poética”, en: Jakobson, Barthes et al., *op.cit.*, pp. 9-47, da cuenta del fenómeno de la *autorreferencialidad de la obra literaria*, tal como lo definimos en el Capítulo I de este trabajo. La relación entre forma y contenido, la correspondencia entre lo dicho y la forma de ese decir, expuestas por Jakobson como fundamento de la autorreferencialidad del texto, representa la estrategia escritural que Anwandter intenta poner en práctica hasta sus últimas consecuencias en *El árbol del lenguaje en otoño*, exponiéndola paródicamente, abismándola, llevándola al absurdo. El último párrafo del texto de Jakobson utiliza uno de los motivos característicos de la poesía de Anwandter -el rostro retratado que se transforma en el rostro de la escritura- para definir lo esencial de su propuesta teórica: “En África, un misionero recriminaba a su rebaño por no llevar ropa encima. “Y tú”, le decían los indígenas, señalando su rostro, “¿no estás tú también desnudo, en alguna parte de tu cuerpo?” “Seguro, pero es mi rostro”. “Entre nosotros”, le replicaron, “todo el cuerpo es rostro”. Lo mismo ocurre con la poesía: en ella todos los elementos lingüísticos se ven convertidos en el rostro del lenguaje poético.”

de la que participa por medio de su propio sistema de paralelismos. El poema de Anwandter parodia también esta relación por medio de diversos procesos fonéticos y semánticos que insisten en marcar la imposibilidad y el fracaso de su propia música: el desplazamiento metonímico torre-papel-marfil-cuernos, además de la aliteración papel/marfil, su cercanía fónica y su lejanía relativa en el desplazamiento, marca así irónicamente desde los recursos sonoros del poema el impedimento de la música que el hablante enuncia, “[...] papel: marfil/ de unos cuernos que toco y no suenan”, alargándose el efecto en la relación de *cuernos/suenan/desconsuelo*.

La imposibilidad del sonido se transforma en el desconsuelo y luego el hastío que habita al poeta; el *ennui* romántico del tedio, el *spleen* como patología existencial, encuentran un paralelo en el poema que comienza con el verso “Desde hace más de un siglo...”, donde el demonio romántico que asegura la continuidad de la poesía moderna es expulsado del poema gracias a la alquimia secreta, oculta, que suscita “en poetas actuales” el “humor satánico” de Baudelaire, indicando el triunfo final de la prosa —el humor, el prosaísmo- frente a la solemnidad de la tradición lírica romántica:

Desde hace más de un siglo
la vocación por la poesía requiere
de la cohabitación del escritor
con un demonio. Baudelaire
trató de conjurarlo orando
su humor satánico (secreto
alquímico ausente en los tratados
su posibilidad): la expulsión
de esta bestia en poetas actuales
es signo de su triunfo, y una prosa.

El cociente poético de ambos textos, pese a la referencia en común: la posesión vacía del poeta y su desposesión demoníaca, es bastante diverso. Frente a la condición explicativa y clarificadora de éste último, acorde con su conceptualización sobre el triunfo de lo prosaico, el primero presenta la derrota del sujeto poético en su intención de producir música en el Libro-Torre de Marfil y su posterior sometimiento a la noche, tópicos que lo acercan a una concepción más simbolista, mallarmeana si se quiere, del ejercicio poético como una búsqueda del conocimiento arcano en lo desconocido y lo oscuro.

El sujeto, representado a través de una sinécdoque por medio de su boca, el instrumento del canto y la oralidad poética, profiere un discurso en la sombra. La boca es “aficionada”, se desfonda tratando de decir, cae de la Torre, su (no) decir es insuficiente. La caída se produce dentro del propio texto, la boca “se desfonda por esta figura muda/vana”, la figura consiste en “una proposición”, la misma que encabeza el poema, estableciendo nuevamente una ironía sobre la (in)capacidad musical que el poema enuncia mediante la aliteración entre las palabras “*proposición*” y “*proporcional*” y, a otro nivel, mediante el regreso del final del texto sobre sí mismo: por extensión, la figura que encabeza el texto y le otorga su sentido principal es una figura “muda” y “vana”, la reflexión metapoética indica entonces la incapacidad del texto de salir de su propia reflexión -no puede producir una música- y devuelve la búsqueda poética a lo prosaico mediante el “etcétera” final, como enuncia el primer poema de la dupla revisada:

Proporcional el vértigo de la palabra
a la altura de la torre de papel: marfil
de unos cuernos que soplo y no suenan,
desconsuelo de un hastío que me habita
y me obliga a cierta noche: la boca
profiere en la sombra, aficionada
se desfonda por esta figura muda,
vana, una proposición, proporcional
el vértigo de la palabra, etcétera.

El mismo repliegue sucede en el poema titulado “Nostalgia de cosas que no he vivido” donde se enuncia la escritura del mismo poema afirmando al final que se escriben el título y los versos con que el poema comienza:

Como la vida privada de los árboles
(o de los naufragos): aferrado a estas palabras
en el océano como una mesa
cubierta de partituras, y un barco
navegando en los ojos, escribo:
una imagen absurda que se confunde
con la nostalgia de cosas que no he vivido,
como la vida privada de los árboles
o de los naufragos.

Es necesario distinguir una vez más la relación entre la exposición del acto de escritura con el concepto de Libro-Árbol, y cómo nuevamente la acompaña la idea de la

producción musical, ahora una música fijada en las partituras sobre la mesa. También es necesario anotar de qué manera se cuela entre estas dos aristas interpretativas una imagen central en la producción poética de los años 90: la idea de la experiencia poética como un naufragio perceptivo y las figuras de sus sujetos, los náufragos, como metáfora abarcadora que acompaña la reflexión espejeante del texto poético con respecto a la experiencia de los sujetos en el contexto cultural de la Postdictadura³²⁸. “Como la vida privada de los árboles/ (o de los náufragos)” son las palabras a las que el sujeto escriturante se aferra –como los árboles a la tierra, como los náufragos a los pecios- de la misma manera que la escena amorosa que revisamos en “Consta tu nombre, Constanza, en estas hojas...”.

En “Condenado a un oficio menor...” es el tedio de la misma escritura el que provoca su condición de condena: tratándose de un oficio de segundo orden, la Escritura es perfilada otra vez como un ejercicio no central, marginal, de menor cuantía; su tono menor tiene que ver con la limpieza de un edificio imaginario y con una ambigüedad que en el poema la vuelve diferente pero a la vez inseparable de la misma estructura y del trabajo del sujeto. Las palabras parecen ser esos patrones a los que maldice el sujeto hablante, al que han abandonado, dejando el edificio vacío. El acto de barrer restos, cuando las palabras no están, lleva al sujeto a maldecir “entre dientes,/ entre versos”, asimilando su labor al trabajo de las ratas que deben acabar con el edificio: son los versos los que (no) roen -no los roídos- “la estructura de este viejo edificio”, son las palabras mismas, que no estaban, las que ahora (no) se encargan, como termitas (inútiles) del cuerpo de palabras del poema, finalmente el poema que el sujeto escribe con tedio:

Condenado a un oficio menor, como barrer
 los pasillos que abandonaron las palabras
 maldigo a mis patrones entre dientes,
 entre versos que no alcanzan a roer
 la estructura de este viejo edificio: el poema
 en que trabajo hace unos meses con desgano.

³²⁸ Tal como comentamos en la Introducción de este trabajo, la imagen de “los náufragos” constituyó un elemento central en el análisis de nuestra tesis de licenciatura “Poetas chilenos de los 90. Estudio y antología”, Bello, *op.cit.*, 1996, incluso dando título a la posterior edición web permanente, corregida y aumentada, *Los náufragos. Poetas chilenos de los 90*, www.uchile.cl/cultura/poetasjovenes (23/10/2010).

Dientes, versos, sujeto, palabras, todos como una plaga, abandonan, dejan sin vida, e intentan destruir lo que parece ser la débil ruina, pero es la oblicua manifestación de una fuerte “estructura” agobiante, esclavizadora, condenatoria, que resulta en la propia Escritura del poema que la enuncia. De esta manera, parece ser que los agentes que escriben, que construyen el “edificio” son los mismos que lo borran, que lo descomponen³²⁹. Esta figura parece estar indicando que es la doble condición lingüística del poema la que, como un repliegue, se vuelve sobre sí misma, y devastadoramente se persigue dentro de sí para destruirse, *desde* dentro y *hacia* dentro, pero logrando un último momento de distanciamiento, de exhibición y espectacularización por medio del logro del Artilugio, logro del ingenio barroco que se manifiesta y se revisa en esta escritura.

En “El rostro” el movimiento de la representación también es hacia dentro, la cara retratada pierde sus rasgos, “sus cejas” le pertenecen a la muerte cuando el “tú” frunce el ceño, y le pertenecen a la Escritura, porque es ésta la que no sólo representa sino que encarna “los rasgos de la muerte”. El despliegue antes del repliegue final abre de nuevo la distancia entre el yo enunciante de la Escritura y el “tú” al que se dirige el apóstrofe lírico, que lo proyecta como un doble, indicando así la propia mortalidad al unísono con la muerte de la Escritura:

Las letras son los rasgos de la muerte
 sus cejas cuando frunces el ceño: no entiendes
 que en este poema la muerte se escribe en tu
 cara.

No resulta extraño que por medio de una escritura de esta manera replegada sobre sí misma el sujeto se presente como un desdoblamiento del autor. El autor parece deshacerse en la medida que la Escritura se hace, su propia seña de identidad, su reconocimiento en el rostro, se borra mientras se construye. La coincidencia de la Escritura del autor con el exterior, su referencialidad, se sostiene en un sentido negativo e invertido. El conocimiento

³²⁹ El poema desarrolla un proceso muy similar, pero inverso, a la imagen de las dos manos que en el conocido dibujo de Maurits Cornelis Escher se están terminando de dibujar, la una a la otra, al mismo tiempo; en el poema de Anwandter los elementos del poema parecen borrarse a sí mismos a medida que se constituyen. Esta obra del dibujante holandés, además, perfila de manera cabal la reflexión metapoiética que es la base de este primer libro del autor. Otro dibujo de Escher que puede relacionarse con los poemas de Anwandter es el titulado “Relatividad”, que representa un laberinto de escaleras que al cerrarse sobre sí mismo pliega los distintos planos del espacio.

es, a partir de este poema, un saber asimilable a la muerte en su figuración de lo cerrado: el que escribe sabe algo de la muerte que el otro, el “tú” del poema, su otro yo, no “entiende”, pero que lo hace, lo configura, al ser representado, inconsciente de sí, de su mortalidad, por el texto de su doble. Es posible establecer así que para Anwandter, al menos en este poema, tanto el “saber” como el “no saber” están siendo producidos por la muerte en la Escritura, en el Poema; los gestos de lo pasajero son fijados por la escritura en su terminación, en el momento en que desaparecen. Estos gestos son los de la Escritura misma.

Si en este poema de Anwandter se tratara de la *ekfrasis*³³⁰ de una imagen, podría afirmarse que el Rostro-Escritura a la que hace referencia, en tanto imagen anamórfica, produce una doble lectura, una distinta para cada persona del desdoblamiento. Hay algo que uno de ellos “sabe”, porque lo ve, en la imagen que devuelve el espejo de la escritura; el otro “no sabe” lo que el otro afirma, porque no lo ve; no se encuentra a la misma distancia, está más cerca, *es* el mismo rostro que se va haciendo a medida que es escrito, ya sea por él mismo o por su doble enunciante, situación que permanece en la ambigüedad. El Rostro-Escritura puede revelarse entonces como la imagen de un “no saber” y por otra superpuesta que integra –en la reproducción de uno de los tópicos barrocos- el propio rostro con la muerte. En consonancia con la idea de la “muerte del autor” la escritura se presenta aquí como portadora de un doble cuerpo, uno que se mantiene vivo mientras fija los rasgos de la muerte en el otro, en el doble; está enunciando su propia muerte mientras la letra lo

³³⁰ “Ekfrasis” o “ekphrasis”: “Además de tecnopaegñas, ideogramas y caligramas, existen también otras formas en que palabras e imágenes entran en relación. Por ejemplo, a partir de la figura de la *ekfrasis* o a partir del enfoque conceptualista. Se entiende por *ekfrasis* la descripción, en poesía o prosa, de un objeto artístico. Esta figura tiene como intención la captura de lo visual con palabras. La figura de la *ekfrasis* alcanzó su auge durante el período victoriano, en donde los poemas tenían por tema privilegiado diferentes aspectos visuales de la naturaleza como, por ejemplo, los paisajes. Tanto Charles Dickens como Thomas Hardy y Charlotte Brontë cultivaron lo que se conoce en literatura con la denominación de “word painting” (pintura de palabras) y que consistía en extensos pasajes de descripciones visualmente orientadas cuya técnica emulaba métodos pictóricos, implicando detalladas estructuras compositivas, contrastes de luz y sombra, de colores y volúmenes. También es frecuente encontrar, durante el siglo XIX, poemas basados en las descripciones de pinturas o grabados. Suelen citarse como clásicos ejemplos de *ekfrasis* *Ode on a Grecian Urn* de John Keats o *Le Musée des Beaux Arts*, de Auden, basado en la pintura *La caída de Ícaro*, de Brueghel, entre otros.” Gache, Belén, “La poética visual: en las fronteras entre leer y ver”, en: *Páginas de Guarda. Revista de lenguaje, edición y cultura escrita*, nr. 2, Buenos Aires, diciembre de 2006; citado de www.findelmundo.com.ar/belengache/pvisual.htm (7/5/2009).

mantiene vivo, el que escribe es aquí una máscara con conciencia, con “saber” de lo que esconde.

En “Poema con un candado en la boca” la revisión de este proceso escritural que se cierra sobre sí mismo se ve reforzado y objetivado en la exterioridad absoluta, la ausencia del yo de la experiencia personal de la escritura. El hablante le atribuye su propia boca al poema desde el título, el que es referido irónicamente por el primer verso, parodiando así cualquier posible autorreferencia productiva. Los giros de lenguaje se encuentran despojados de toda subjetividad y lirismo:

-el título del texto es ya un candado,
 su escritura ociosa, mejor decir
 por qué no escribir de una vez por todas
 a) un poema serio
 b) un buen soneto

Sin embargo, el tono establece una doble valoración: el desgano ante la inutilidad del propio texto –se trata de una “escritura ociosa”- y de exasperación ante ella –“por qué no escribir de una vez por todas”. Ante ella, en vez de ella, se proponen dos posibilidades y dos modelos: el “poema en serio” –¿un poema que establezca una comunicación directa con el apóstrofe lírico-lector o una referencialidad decodificable?- o un soneto –la armazón tradicional que asegura una forma prevista, cerrada, que no ofrece problemas de consecución ni de finalidad, un modelo que sin embargo es despreciado en la comparación que se realiza tácitamente con el verdadero deseo escritural de esta poesía, como sucede en “EL BOLERO, CADAVER EXQUISITO/ DE LA POESÍA ESPAÑOLA”. También en el poema de Antonia Torres, “Más allá, en el despeñadero del romanticismo...”, de *Las estaciones aéreas*, el primer libro de la autora, el soneto representa dentro del espectro mayor de las formas poéticas un “al menos”, lo mínimo esperable, sin embargo, este modelo tradicional todavía presenta en el poema de Torres una resistencia, en cuanto está representado en la nostalgia de un “esqueleto” que revele la permanencia o posibilidad de lo ausente.

En Anwandter, sin embargo, la forma particular y la tradición a la que pertenece, son ironizados de manera cabal:

EL BOLERO, CADÁVER EXQUISITO
 DE LA POESÍA ESPAÑOLA: así
 título este proyecto de soneto,
 que toma la voz de catorce vates

españoles insignes, para hacerlos
 decir el melodrama que, en el fondo,
 trasluce siempre su escritura. Ejemplo:
A los suspiros di la voz del canto

verso de Quevedo que serviría
 para dar comienzo a este texto ocioso
 y, más que probablemente, imposible.

Problemas de ritmo y rima han surgido
 ya al momento de elegir el segundo
 verso, cuyo autor todavía busco.

Tanto la “poesía española” que el soneto representa, como éste mismo, tanto tradición como estructura, son reconocidos como “cadáveres exquisitos”, formas muertas y a la vez compuestas por muchas voces, muchos autores. El poema hace coincidir los 14 versos del soneto con “[...] catorce vates/ españoles insignes”, de los que toma la voz. El “proyecto de soneto” de Anwandter quiere hacerles decir a éstos –el poema que leemos como vehículo- el melodrama que es trasfondo de su escritura, revelar su carácter sentimental, centrada en la expresión del yo, paradójicamente por medio de un lenguaje desentimentalizado e instrumentalizado, donde éste se encuentra presente ni siquiera como un escritor, un autor, sino tan sólo como un articulador de la escritura, la figura que desde la ficcionalización de la autoría pone un título y desde esa distancia intenta llevar a cabo un proyecto que al mismo tiempo declara “ocioso” e “imposible”. La dubitación de la supuesta voluntad, la falsa voluntad de la escritura, oscila entre la inutilidad de su ejecución, la imposibilidad de ésta y la incapacidad de su consecución por parte del sujeto escriturante.

A partir de lo anterior, el poema abre algunas brechas interpretativas. Por un lado el desprecio del tema, el lacrimógeno bolero latinoamericano y los “suspiros” de Quevedo, la utilización de la tradición y la ausencia del autor ante su despliegue y, por otro, la imposibilidad de la forma, donde es ésta la que falla, versus los problemas que declara el sujeto para llevarlas a cabo. Desplazada queda desde la primera y segunda estrofa hasta el

último verso la problemática de la autoría, el más insistente foco semántico del trasfondo de este poema.

La tradición y su forma predilecta, el soneto, no son discutidas por la obra de Anwandter, nos atrevemos a aventurar, en su centralidad y creo, tampoco de manera total, en su funcionalidad, como suponemos a partir de algunos de los poemas de *El árbol del lenguaje en otoño*. Sin dejar de ser central, el acervo tradicional es asumido por Anwandter desde el margen; sin dejar de ser funcionales, al menos tácitamente, los modelos poéticos son practicados disfuncionalmente para su ironización, parodiados de esa forma, porque lo que la visión de la poética de Anwandter proyecta, en este caso sobre la poesía española de los Siglos de Oro y el soneto, es su obsolescencia. Central y funcional, la tradición y sus formas no le sirven al poeta: es del *canon* y su reproductividad de los que la poética de Anwandter se aleja, disfuncional e improductiva, por el camino de la incompletud y el carácter no terminado de una investigación que insiste en los lugares fallidos, en las fisuras discursivas, en las ambigüedades, transformando cada poema en un ejemplo de univocidad y extrañeza, una excepción a la costumbre poética y una crítica práctica a su sistematización. En esta relación es posible observar la semilla fundamental del recorrido poético de Anwandter en su giro hacia la experimentación: *Square poems* representa un trabajo sobre formas precisas y que parecen cerradas, como veremos más adelante, un modelo heredado traspuesto y subvertido por un ejercicio práctico.

El mismo proceso de enunciación de la forma puesta en práctica en la escritura tiene lugar en el poema “La metáfora”, donde lo metafórico resulta el uso de otro modelo estrófico de la tradición clásica, la estrofa sáfica, para escribir un texto que hace alusión a su misma escritura bajo esta forma y anuncia, “sugiere”, la escritura de otra estrofa escrita de la misma manera, una estrofa que nunca se produce, cuya inexistencia, cuyo vacío, queda resonando después de la abertura —el no cierre— de los dos puntos finales. El modelo es, en buena parte, funcional, si se compara el intento de escritura con las exigencias formales del tipo de estrofa, pero a la vez improductivo:

Primer verso de un texto en que describo
la forma en que usaré para escribirlo,

se trata de una sola estrofa sáfica
que sugiere otra:

En *El árbol del lenguaje en otoño* los modelos están considerados dentro del panorama, por así decirlo, de referencias del libro; además, tácitamente, son funcionales, aunque esta funcionalidad sea ajena e imposible para la escritura. En el poema titulado “De “Los emisarios””, la metáfora de los versos cojos implica una comparación con una escritura funcional; el poema no alcanza a llegar de forma completa, todas las palabras al mismo tiempo, al destinatario no expresado de los versos:

Más de un verso cojea entre estas páginas,
por eso es que no todas las palabras
alcanzan a llegarte al mismo tiempo.
Este texto es un atajo, en todo caso,
o una clave

-con ella has de abrir antes que golpeen.

La comparación con otra escritura tácita, la que por contraposición sí puede llegar a tiempo, que “no cojea”, es evidente y necesaria al poema, constitutiva. El propio texto se presenta como un “atajo”, en el sentido que, desde la perspectiva de una nueva torsión de sentido, puede llegar antes, a destiempo, pero irónicamente adelantándose, en este caso, a la escritura funcional a la que hace referencia. Éste es un momento de particular relevancia en la poética de Anwandter: a partir de estos versos, es posible colegir que la diferencia entre la escritura propia y la escritura que podemos llamar central, comunicativa, funcional – incluso lo que bajo esta perspectiva se entiende como “poesía tradicional”- no estriba en la incapacidad de la escritura de llegar a su destinatario, sea éste un otro o el propio yo desdoblado, sino en su capacidad de llegar por otro camino –un atajo- o de diversa manera –a destiempo-, generando así otro recorrido y otra percepción de las palabras. (El gesto irónico, en este caso, casi triunfante, frente a la comunicación recta, es la posibilidad de llegar antes)³³¹.

³³¹ Esta “cojera” en los usos del lenguaje propuesta por la poética de Anwandter como un impedimento que diferencia su discursividad con respecto a las prácticas alternas eficaces, funcionales, comunicativas, directas, etc., pero a la vez como una estrategia que produce recorridos propios que caracterizan y particularizan la escritura, puede ser comparada –guardando las diferencias con respecto a la carga de negatividad en los poemas del poeta chileno y su revés (auto)irónico- con la condición asmática del sujeto lezamiano,

Creemos necesario, para subrayar la importancia de esta diferenciación en la obra de Anwandter, citar la “Poética” que el autor presenta en la *Antología de la poesía joven chilena*, de Francisco Véjar³³². Citamos íntegro este breve texto:

Yo no tengo ideas muy claras sobre la poesía. No me leí “La poética”. Manejo, para la tertulia literaria, un puñado de opiniones al respecto; pero no creo tomarlas en cuenta al escribir. *Pienso, por ejemplo, que los poetas son, en general, tipos con problemas de expresión; que cojean, o tropiezan con la lengua.* En ello reside, para mí, la gracia de lo que hacen; por ello el mundo, muchas veces, los deja atrás hablando solos. Eso pienso. Yo no tengo, para nada, lo que se dice “facilidad de palabra”, pero insisto en escribir. Cada poema me ha significado dificultades tan distintas, que no me atrevo a afirmar nada definitivo. Quizá cada poema es su propia poética.

Cada poema de Anwandter parece darle la razón al autor, estableciendo una poética propia. Accidentes, excepciones, no sólo a nivel de lo enunciado, estos poemas, en sus particulares disquisiciones retóricas, resultan excéntricos ante la comunicación lingüística y la costumbre lírica. La metáfora de un caminar lleno de tropiezos se corresponde con la del tartamudeo al hablar, la oralidad anti-discursiva que se aloja en la raíz de esta escritura. El poeta que no puede decir, el poema que tropieza, su insistencia en una escritura minimalista, errática e intransitiva, no es sólo la exposición de una incapacidad, la ironía corrosiva o la parodia frente a la retórica funcional de la “gran poesía”, su insistencia musical sinfónica y la idea canónica del vate, sino una poética que anuncia la exploración de otras vías de comunicación nada ostentosas, secretas, particulares, laterales, y la búsqueda de nuevas vías de inseminación simbólica, de formas de transmisión de saberes arcanos y cotidianos: los atajos, los tendidos telegráficos, las ruinas del templo, el

disfuncionalidad respiratoria que actúa como centro conceptual, método productivo y elemento generador de lo poético en la obra del autor cubano. Afirma Lezama que: “Yo no tengo método de trabajo. Escribo cuando tengo apetito para expresarme, para configurar, para penetrar en un coto desconocido. Pero generalmente trabajo en el crepúsculo, y a veces a la media noche cuando el asma no me deja dormir y entonces decido irme a una segunda noche y comenzar a verme las manos penetrando en el hálito de la palabra. Pudiéramos decir que el método cubano de trabajo intelectual es la suma de poquedades [...] Yo, en cambio vivo como los suicidas, me sumerjo en la muerte y al despertar me entrego a los placeres de la resurrección. Mi asma llega hasta mí en dos ondas: primero, desaparece por debajo del mar, y luego arriba al gran acuario donde todos los peces saborean el mundo. Yo también soy como un peje: a falta de bronquios, respiro con mis branquias. [...] Yo mismo soy el asma, porque a la disnea de la enfermedad he sumado también la disnea de la inmovilidad. Aquí estoy, en mi sillón, condenado a la quietud, ya peregrino inmóvil para siempre. Mi único carruaje es la imaginación, pero no a secas: la mía tiene ojos de lince.” Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas, *Interrogando a Lezama Lima*, Barcelona: Editorial Anagrama, 1971, pp. 47-9.

³³² Anwandter, Andrés. “Poética”, en: Véjar, *op.cit.*, pp. 17-8. Las cursivas son nuestras.

enraizamiento de la percepción, la jerarquía arbórea, la red rizomática, la espiral, los repliegues y despliegues de la forma barroca, gestada en su oblicuidad como una práctica estética alternativa al afán de transmisión recta del mensaje y la narratividad lineal de las poéticas de la comunicación.

Coincidentemente, en una entrevista que el autor concede al poeta David Bustos, explica y amplía los principios esbozados en el texto en prosa antes citado, y define la autorreferencia metapoética que caracteriza *El árbol del lenguaje en otoño* y el despliegue “en tiempo real, por así decirlo, [d]el proceso de su escritura/lectura”. El entrevistador, por su parte, apunta a la desconfianza ante lo discursivo como un proceso de asimilación de los discursos ambiguos, irresueltos, de la Posdictadura y observa las ideologías implícitas de las maneras políticas del decir público, seguro en su afán de borrar y uniformar durante la Transición, observando en ese contexto el soporte del libro editado en 1996 como una poética, la que elabora el autor en su respuesta³³³. También Julio Ortega, en el pequeño

³³³ Bustos, David. “La poesía es un tipo de comunicación defectuosa. Entrevista a Andrés Anwandter”, en: Revista electrónica Lanzallamas, www.lanzallamas.com/blog/2007/01/la-poesia-es-un-tipo-de-comunicacion-defectuosa, reproducida en *Proyecto Patrimonio*, www.letras.s5.com/db120207.htm. Citamos parte de la entrevista:

D.B.: Me llama la atención tu poética de la antología de Francisco Véjar, donde dices: "los poetas en general son tipos con problemas de expresión, que cojean, o tropiezan con la lengua". Creo que el repliegue puede tener relación con ese tartamudeo, con esa cojera; no deseo generalizar, pero tiendo a pensar que esa especie de desconfianza ante lo discursivo, sea por impericia o por desidia, está atravesada por una experiencia histórica, concretamente la vuelta a la "democracia" que trae una cantidad de situaciones ambiguas e irresueltas que afectan el lenguaje poético o más bien que el lenguaje poético absorbe a su manera. Concretamente en *El árbol del lenguaje en otoño* (1996) hay una suerte de declaración de principios en su soporte. ¿Cuál es la operación política que ves en este libro y posteriormente en *Especies Intencionales* (2001)?

A.A.: La aseveración de la antología de Véjar tiene que ver primeramente con que a mí me cuesta un mundo escribir, cualquier cosa, no solo poesía. No tengo “facilidad de palabra” ni elocuencia al hablar, y supongo que escribo justamente porque el lenguaje es para mí un problema. Es posible que haya una poesía que se escriba desde la confianza de manejar muy bien la lengua, incluso, desde la certeza de estar produciendo una comunicación de calidad “superior” dentro de una lengua dada. Para mí resulta al contrario, la poesía es un tipo de comunicación defectuosa, “inferior” a la comunicación más cotidiana, en el sentido de que la poesía más interesante para mí es la que menos se entiende. Creo que si hay algo así como un “gesto político” en la escritura de poesía, éste se da primeramente en la opción por un lenguaje que no asegura las reglas del “buen decir”, sino que más bien, al problematizarlas, evidencia su arbitrariedad, o la ideología que las genera. Todo esto es seguramente más complejo de lo que soy capaz de explicarlo aquí. Ahora bien, la desconfianza ante los discursos demasiado totalizadores, demasiado seguros de sí mismos es, sin duda, una actitud adquirida durante nuestra sempiterna transición a la democracia, que ha buscado tantas veces cerrar heridas abruptamente, borrar la historia, establecer versiones oficiales y todo eso. En un plano más personal, esta actitud es una elaboración teórica que proviene de Deleuze y, sobre todo, de las ideas de Valerio Magrelli sobre la poesía. Con respecto a *El árbol del lenguaje en otoño*, puedo contarte que lo anterior no era precisamente lo que ocupaba mis reflexiones. En ese momento estaba convencido, a partir de Lihn, de que la poesía era más o menos impotente ante la experiencia personal, que solo podía falsearla o tergiversarla. Mi

ensayo que dedica al primer poemario de Anwandter en su libro *Caja de herramientas*³³⁴, observa esta “declaración de principios”, de la que habla Bustos en la entrevista antes citada, como centro simbólico de las principales manifestaciones del despliegue y repliegue de la “espiral” de estos poemas en tanto desafíos y propuestas frente a la tradición poética y las relaciones establecidas entre escritura y mundo.

Son pocos los signos de movimiento y consecución en estos poemas de Anwandter. Uno de aquellos lo representa el “atajo”, tal y como observamos en “De “Los emisarios””; además, este poema hace mención a una “clave” que permita descifrar la Escritura en la Lectura, un artilugio que conecte la producción con la recepción, el interior con el exterior, el enciframiento con una hermenéutica posible. Otro de estos escasos momentos lo representa la comunicación que se intenta conseguir en “Caligrama”, por medio de la instalación de “*los postes de un tendido telegráfico*” que, pese a su horizontalidad, atraviese el texto “en vertical”, verticalidad metafórica, representada por las cursivas del verso, que sustituye la forma erguida central del Libro-Árbol, ahora ausente:

Es preciso abrir una ruta en esta prosa,
 espaciar ciertas palabras para instalar
los postes de un tendido telegráfico.
 Cruzando este verso en vertical el texto
 se asegura que el sentido del párrafo
 llegue al final en forma de poema.

idea al escribir en ese momento era ver qué pasaba si el poema intentaba articular no una experiencia cualquiera sino la de su propia escritura. De eso resultaron algunos textos que giran sobre sí mismos, y a la vez están claramente situados en la página, desplegando ante el lector en tiempo real, por así decirlo, el proceso de su escritura/lectura. Eso es lo más interesante del libro para mi gusto (porque también hay ripio y relleno), unos textos que escabullen el contenido en el sentido tradicional del término, para ofrecerse casi como pura materia verbal, digo casi, porque más tarde conocí otras maneras de acercarse a la materialidad de la escritura, y también porque no dejan de ser textos con imágenes, metáforas, incluso cierto tono lírico. Una cosa que llamó la atención del libro es que su formato -páginas sueltas en una carpeta, entre ellas una página fabricada por Alejandra Del Río con hojas de árbol “de verdad” - parece jugar conceptualmente con su título. Sin embargo esa decisión tuvo más que ver con mi inexperiencia editorial, se trataba de una autoedición y pensé que sería más sencillo hacer una suerte de plaquette, como unas que editaba por esa época Sergio Parra con traducciones de poetas extranjeros. En fin, creo que lo más político que tiene este libro es el hecho de que es capaz de irritar algo al lector que busca que los libros le hablen, le digan algo, porque este en general no dice nada, nada más que sí mismo.

³³⁴ “Andrés Anwandter”, en: Ortega, *op.cit.*, pp. 121-4. Citamos de la página 121: “Ya el formato es una declaración de principios: los poemas están impresos en hojas sueltas y el libro se abre como un álbum de hojas debidas al “árbol del lenguaje”; la primera hoja (hoja “de respeto”, o sea en blanco) está hecha a mano y trae la “huella de agua”, diríamos, de una hojas. Este trasvase de referencias será el eje del libro: las hojas del otoño se convierten en las hojas del libro, y viceversa...”.

La oposición verso/prosa que habita la poesía de Anwandter y que ya revisamos en “Desde hace más de un siglo...” como el triunfo histórico de lo prosaico, se invierte en “Caligrama”: la lucha escritural consiste en “abrir” la prosa para el que el “párrafo” “llegue al final en forma de poema” por medio de un “tendido telegráfico”. Todas las señas apuntan a que nos enfrentamos a una parodia sobre el proceso de la escritura versal: la comunicación resulta telegráfica, reducida frente a la prosa, y la faena poética es ironizada, presentándose al poeta como un mero artesano, un versificador, pues el poema termina su narración cuando se enuncia su logro “en forma de poema”, objetivo reducido de la finalidad de la escritura. Bajo esta perspectiva es que puede recuperarse como ironía ese “llegar antes” del poema titulado “De "Los emisarios"”. A partir de lo anterior, este “llegar antes” representa la no coincidencia entre deseo y realidad que atraviesa la poesía de Anwandter en su estrato más profundo, que consiste aquí en adelantarse a recibir lo que se ha solicitado como deseo.

En este texto en particular, el hablante asegura que el tú del poema abrirá la “puerta” antes de que lleguen los “emisarios” que el mismo destinatario del apóstrofe ha llamado. A partir del título, el texto propone un intertexto con el paratexto del libro *Los emisarios* del poeta colombiano Álvaro Mutis, en particular con la cita que precede y da título al conjunto, del poeta sufí de Córdoba, Al Mutamar-Ibn Al Farsi (1118-1196), que dice: “Los Emisarios que tocan a tu puerta,/ tú mismo los llamaste y no lo sabes.”³³⁵. La cita nos instala en el mismo juego de sostener por medio del mismo texto dos saberes diferenciados, como vimos en “El rostro”: el hablante le otorga al tú la posibilidad de un atajo o de una clave con los que pueda “llegar antes” a un encuentro inesperado, que éste “no sabe” –según nos informa la cita del poeta sufí hecha por Mutis-, y del que, sin embargo, el primero se encuentra al tanto; desde la perspectiva incorporada por el intertexto, el esfuerzo del sujeto escriturante de “De "Los emisarios"” está prestando una ayuda al tú de su apóstrofe, intentando salvar la distancia virtual de la ficcionalización de la producción y la recepción del texto, para acortar la distancia de los *saberes*, que en este

³³⁵ Mutis, Álvaro. *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía 1948-1988*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990, p.148.

texto ampliado están en disputa, dándole posibilidades para enfrentar la inminencia, pero sin querer o sin poder –esto también permanece ambiguo- revelarle su conocimiento de manera completa.

En la cita de Al Farsi no hay intención de intervenir en el destino del otro, se trata más bien de la escena y el tono de una advertencia sapiencial, moral, a posteriori de los sucesos que de algún modo son narrados; el *saber o no saber* disputado en el poema es más bien retórico que pragmático, aunque su mensaje sobre la peligrosidad del propio deseo entronca con la poética de Anwandter. Es curioso que la lectura angustiosamente correctiva que hace el poeta chileno sobre el texto del sufí termine por tergiversar el sentido de los versos citados, incorporándolos a una escena distinta, donde el afán angustioso y secreto del sujeto, sólo si se conoce el poema de Al Farsi, es salvar al tú de las consecuencias sorprendidas, y suponemos nefastas, de la presencia inesperada del objeto de su llamado, de su deseo, sin saber siquiera que lo ha deseado. De este modo, le otorga al mismo tiempo un importante papel al intertexto atraído, siendo éste el portador de la verdadera motivación del sujeto. Así, el poema de Anwandter articula dos saberes, dos niveles de lectura, a partir de la incorporación muda del intertexto, pues sólo entrega la pista a seguir, en el título, para un lector que accederá, fuera del poema, a una interpretación que podríamos llamar más completa que la del lector que sólo se quede en el texto con el que se relaciona en primera instancia.

De esta forma el poema de Anwandter queda supeditado a su completación por medio de lo (no) citado, desmantelando así –una vez más- la visión de sus prácticas de escritura como centrales y autosuficientes: si bien el texto del sufí es incorporado a la escritura “principal”, ésta ni siquiera existe desde la superficie del poema de Al Farsi; si ambas “obras” se complementan en este nivel, en otro la cita del poeta árabe no necesita de su supuesto complemento y el poema del chileno entonces se presenta a sí misma como una escritura supeditada a otra, dependiente. Sin cambiar del todo las relaciones anteriores, es necesario recordar, sin embargo, que Anwandter no está citando una escritura “principal”, sino a partir de su utilización como paratexto del libro que efectivamente instala la propia escritura como central: me refiero al libro de Mutis titulado *Los emisarios* y que utiliza la cita de Al Farsi sólo como un elemento lateral, en sentido clásico, esencialmente para la

obtención de su propio título o, también en sentido clásico, como un elemento iluminador de los núcleos de sentido del poemario.

Por lo tanto, la relación que establece el poema de Anwandter con su intertexto es, en este caso, una relación distinta a la tradicional utilización paratextual, relacionándose las escrituras ni siquiera como contratextos, sino como paratextos una de otra, en una red que las relaciona relativizando las jerarquías literarias y la idea central de la autoría. Las citas están incorporadas al cuerpo mismo del poema, generalmente a partir del título: “De "Los emisarios"” no indica el autor, pero sí “Todos los gatos de la región son un ruido en el techo (Antonio Cisneros)”, “It is evening. The house is evening,/ half dissolved (Wallace Stevens)”, “Sólo es hermoso el hermoso/cuando lo miran (Safo)”. En “Ahora mismo la aurora con/ sandalias doradas (Safo)” no sólo la integración de la cita que titula y abre el poema con sus dos versos, sino también la forma en que la cita es utilizada, son significantes en diversos niveles:

Es el recuerdo de un verso la forma
 en que el momento le dicta a mi lengua
 su imagen, para esta pobre elocuencia
 cita gratuita.

El contenido de los versos de Safo prácticamente es intrascendente por sí mismo en el contexto de este poema de Anwandter, su valor radica en ser incorporados en la escena de un traspaso *mayor*, la descripción del proceso imaginario (previo) de la Escritura; subrayamos la palabra “mayor”, pues esta escena, tantas veces tematizada en la poesía occidental, aparece aquí representada tan sólo en la inmanencia de su proceso interno, despojado totalmente de toda trascendencia y más aún, de toda efectividad. Sin duda, lo más interesante de aquello que observamos es la declaración de procedencia de los materiales imaginarios y su posterior transmisión: el “recuerdo de un verso” –el que leemos en el título- es la forma que el “momento” le otorga, en forma de “imagen”, a la “lengua”; el paradigma de lo visual convive en este momento con el oral, generando la “elocuencia” del sujeto “hablante”, una elocuencia por lo demás “pobre” e insignificante, en el sentido que expone la banalidad y gratuidad de la cita, para ostentar, *mise en abisme*, el proceso mismo de la cita.

Sin embargo, si entendemos que podría haberse utilizado cualquier cita para exponer este proceso vacío, tal como se hace, éste es también ironizado por medio de la parodia de una forma clásica en particular, pues estos versos re-producen una estrofa sáfica, ironizada también por la aliteración rítmica de las dos palabras finales. Resulta necesario integrar este momento poético al registro de aquellos que contribuyen en la poesía de Anwandter a insistir en la separación inconsciente, depositada en el imaginario, de las instancias que configuran el traslado poético de la Oralidad a la Escritura: precisamente es ésta última la que hace posible que la cita quede estampada en el texto, en el libro del autor, la que se encuentra como término ausente en la relación que presenta el poema. En este sentido, también podemos observar el traslado tácito de una forma versal y acentual, la estrofa sáfica, desde su forma oral, musical, a su forma escrita, musical-visual, lo que se hace evidente tan sólo por medio de la “cita” de una estrofa tradicional en particular.

Es de este contexto enunciado en las páginas anteriores del que la escritura del segundo libro del autor, *Especies intencionales*, intenta desapegarse y diferenciarse, instalando un proceso diverso de la percepción y la representación. Si en *El árbol del lenguaje en otoño* la escritura insistía en observarse a sí misma de manera oblicua y en exponer tautológicamente su autorreferencialidad, el carácter especial de su comunicación, consideramos que este proceso se sumerge en estos nuevos poemas para deconstruirse y adquirir una forma central concreta –la pantalla- que particulariza, en tanto *imago* pero también objeto practicable, de uso, el proceso de su discursividad y, en segundo término, permite desplegar dos instancias de un mismo sujeto: la primera, cuando éste observa, investiga y escribe, y la segunda, cuando transcurre por los diversos espacios, como una imagen más entre las imágenes, y puede ser observado, guardando por momentos una intensa ambigüedad que los confunde.

Coincido en afirmar, junto con Alejandro Zambra, que es la figura de la *pantalla* la que se propone como núcleo de la poética de este libro del autor: las pantallas de los televisores son para Zambra el “ruido de fondo” -como titula su presentación sobre el libro que tratamos³³⁶- con el que la poesía de Anwandter realizaría su trabajo, una especie de

³³⁶ Zambra, Alejandro. “Ruido de fondo”, en: revista electrónica *Cyber Humanitatis*, nr. 18, otoño 2001, www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/18/crea13a.html (12/1/2009).

realidad constante y cambiante que permanece como referencia que reemplaza y otorga marco a la realidad del Afuera. Cito del poema “Tablados”:

Mientras somos
recorridos por millares de procesos
interiores, las pantallas nos irrigan
de impaciencias específicas los ojos
como cauces turbulentos.

Incapaces
de absolver entre sus aguas la medida
cotidiana del horror, los cortinajes
se descorren solamente en escenarios
de pequeñas dimensiones:

faltan sillas
para el público que exige el momento.

Tal como sostiene la ironía del autor sobre el efecto de espectacularización total de la sociedad que han llevado a cabo los nuevos y más invasivos medios de comunicación de masas, la pantalla es en este contexto el agente de “una nueva tecnología que –en palabras de Frederic Jameson- en sí misma representa un sistema económico mundial completamente original”³³⁷, que ha configurado en el arte de la posmodernidad sujetos cuya percepción permanece en las imágenes y no puede acceder a la historia, sujetos ávidos de una realidad y “un mundo convertido en mera imagen de sí mismo”³³⁸, “cada vez menos capaces de modelar representaciones de nuestra propia experiencia presente”³³⁹, en un contexto de tal manera espacializado que el valor del tiempo cede ante esa totalización – rasgo que comparte Foucault en su análisis sobre la posmodernidad, que caracteriza como una “época del espacio”-, pero se trata, según Jameson, de un “espacio mental”³⁴⁰, donde los sujetos están aprisionados, lejos de la realidad, desarrollando una sentimentalidad marcada por una ausencia de expresión de toda interioridad o profundidad, inexistente, según este teórico, en este nuevo arte; esta expresión de la profundidad, propia del paradigma moderno, es reemplazada, según Jameson, por la sujeción a verdaderas

³³⁷ Jameson, *op.cit.*, p. 21. Una página antes, Jameson afirma: “Considero que el único modo de abarcar y registrar la diferencia genuina del posmodernismo es mostrarlo a la luz del concepto de norma hegemónica o de lógica cultural dominante.”

³³⁸ *Ídem.*, p. 45.

³³⁹ *Ídem.*, p. 52.

³⁴⁰ *Ídem.*

“intensidades flotantes”, por las que los sujetos deambulan, se dejan llevar, cercanos a veces a una especie de euforia provocada por el goce de su integración a esas superficies, como única trascendencia en los signos.

Como la mayoría de los sujetos poéticos de su promoción, el sujeto preferente de estos poemas, náufrago al fin y al cabo, comparte varias de las características anteriormente descritas. El mismo Anwandter lo define de manera bastante similar en la ya citada entrevista con David Bustos:

Yo pretendo que esa persona es un chileno semi-profesionalizado que circula por el Santiago de mediados de los '90. Por eso tiene una voz algo perpleja o pasmada, una absoluta falta de certezas sobre aspectos fundamentales (como las distinciones entre sueño y realidad, o mapa y territorio), una cierta apatía política, y la cabeza repleta de imágenes, o sea, en el fondo, vacía. Si bien es un libro “con más contenido”, incluso contenido político, creo que lo político va más bien por el lado de la construcción de ese sujeto del que estamos hablando: un tipo para nada heroico, menos aún un hombre práctico, un sujeto que ni siquiera es antipoético, sino lisa y llanamente prosaico.

Como veremos más adelante, este sujeto, pese a “dejarse llevar” indefinidamente, a entregarse al devenir de algunas superficies, pese a su falta de heroicidad, todavía presenta ansias de aferrarse por medio de la crítica, la ironía o la denostación; su *definición* a este respecto, cuando presenta desarrollos políticos y su carácter es crítico, se confunde, revela y modela más bien al sujeto que escribe, suplanta las voces y establece el *corpus*, los cortes y calados de una investigación que intentaremos perfilar más adelante, de la que esta misma primera instancia del sujeto es también, al parecer, objeto.

De esta manera, puede afirmarse que en *Especies intencionales* existe una instancia que vigila la escritura, lo que podría entenderse como una pauta generacional en la escritura: desde el primer libro de Anwandter, la palabra se resguarda en el poema de su desidentificación en la igualdad discursiva que promueve la sociedad de consumo, buscando separarse de la consecuencia cultural y política de lo que Jameson llama la integración de la producción artística en “la producción de mercancías en general”³⁴¹. Si bien es precisamente en *Especies intencionales* donde la poesía chilena de las últimas

³⁴¹ *Ídem.*, p.19.

décadas vuelve a acercarse –como lo hizo con anterioridad Diego Maquieira en *La tirana* o *Los sea harrier*³⁴², y lo hace hoy por hoy la poesía de Héctor Hernández Montesinos³⁴³ - a la producción de superficies que podrían calificarse con el epíteto de “pastiche jamesoniano”, es posible determinar que la función política de esta poesía manifiesta una vigilancia que constantemente establece alguna distancia que le impida convertirse meramente en ese *pastiche*, el que en la instalación diseccionada de la percepción que realizan los poemas de Anwandter parece provenir del Afuera, llevando a cabo el autor lo que podríamos llamar una “parodia seria” del *pastiche* exterior.

Lo que sucede en la focalización poética, y lo que estos poemas intentan representar, adquiere la calidad de las imágenes en la pantalla, determinando no sólo la percepción, sino también la representación que éstos realizan del propio sujeto, en tanto la pantalla funciona también como *espejo*: el sujeto, al mirar, se mira en la pantalla, se observa al escribir y se constituye como tal, en tanto ser escriturante. La imagen primordial que subyace tras la superficie de estas *Especies intencionales* es ese espejo opaco, nublado, que no intenta reflejar, pero que representa en su propia materia, el rostro variable de la realidad y el rostro del que escribe. Del mismo modo que la pantalla en los reportes del tiempo, su proyección es a la vez un dibujo cambiante y la dispersión del ojo múltiple, panóptico, por encima de los sucesos. Citamos a Zambra:

Si *El árbol del lenguaje en otoño* [...] puede leerse como una serie de estudios sobre la experiencia de escribir, *Especies intencionales* funciona como un protocolo sobre la confusión de discursos [...] esta poesía atiende a los estímulos de espacios ambiguos, informes. Enclaves apenas contaminados por rudimentos de tecnologías alguna vez innovadoras. O la visión de una ciudad en la que apenas caben los ojos [...] *Cada tanto, sin embargo, se dará maña para reparar en la enorme cantidad de discursos que encuentra a su paso, e incorporarlos a la materia de su experiencia. [...] estos escenarios son enfocados por una mirada tan dispuesta a encontrar el desorden como a deconstruir los procesos que lo produjeron. Y también a aceptar la involuntaria complicidad del cuerpo con la vibración de*

³⁴² Maquieira, Diego. *La Tirana/Los Sea Harrier* [1983/1993]. Santiago: Tajamar Editores, 2003.

³⁴³ Hernández Montecinos, Héctor. *No!* Santiago: Ediciones del Temple, 2001; *Este libro se llama como el que yo una vez escribí*. Santiago: Contrabando del Bando en Contra, 2002; y *El barro lírico de los mundos interiores más oscuros que la luz*. Santiago: Contrabando del Bando en Contra, 2003.

las máquinas; a lucir su fragilidad con una extraña entereza: es ésta una poesía que investiga en sí misma³⁴⁴.

Si en el libro de Anwandter se puede observar el paso del sujeto al experimentar, como afirma Zambra “rudimentos de tecnologías alguna vez innovadoras” *-fax, walkman, audífono, radio, telégrafo, televisor, fotocopia, computador, etc.-*, es la cualidad y la calidad de la *pantalla* lo que las reúne, rescatándolas metafóricamente tanto en su funcionalidad como en su fracaso, marcado por la superación, el uso menor, o la ruina, y proyectándolas en la también perecible marca de una época donde es ésta, y la percepción que se le asimila, el lugar de encuentro del sujeto poético con los signos múltiples, mutantes y ambiguos de los discursos de la Postdictadura.

La escritura de los vestigios disruptivos de la violencia de la historia política –la enfermedad del país en la que escarba- como una arqueología que el poema reproduce y representa mediante calados y fisuras de diversos estratos, voces y fantasmagorías que atraviesan el sueño de un mito que no ofrece narrativas comunes convincentes para este sujeto que observa a los otros, a la mayoría, sin explicarse su “dejarse llevar” y dejándose llevar al mismo tiempo, sin poder integrarse tampoco, una percepción perdida que transcurre por tejidos, redes en las que el poeta, sin embargo, señala recorridos no oficiales, excéntricos, laterales, puntos idos, fisuras no iluminadas por la horizontalidad de la pantalla o des-significadas por el abigarramiento de la multiplicidad de imágenes y discursos.

Lo que permanece, y lo que se construye y se destruye por encima o por debajo de aquello, es observado en esta representación de capas con el espesor de la pantalla y la visión panóptica de ella aprendida, a la vez que con los registros de los recorridos y calados del sujeto por diversas superficies, que intentan resignificar espacios, figuras y discursos frente a la centralidad de la cultura actual –la globalización de nuestra Postdictadura bajo las superestructuras del mercado neoliberal- caracterizada por la indeterminación, indefinición, superposición y multiplicidad. Si en *El árbol del lenguaje en otoño* la constante conciencia, demarcación y transgresión del límite del texto se asentaba en la insistencia de la vigilancia de la escritura en tanto proceso (auto)referente, en *Especies intencionales* esta práctica se vuelca sobre el límite de la percepción, la que es revisada

³⁴⁴ Zambra, *op.cit.* Las cursivas son nuestras.

constantemente en su afán investigativo de las superficies externas representadas, los espacios internos y el propio quehacer de su búsqueda. Alejandro Zambra define dos procedimientos fundamentales en esta obra de Anwandter:

1. Pensar la poesía como una investigación exhaustiva y al poema como el protocolo lírico de esta investigación.
2. Escribir un poema que haga el efecto de las agujas de acupuntura. Hacer cortes a escala diversa sobre todas las superficies.
[...]
el poema como un arma blanca que hace tajos o finas incisiones de acupuntura.³⁴⁵

El primero de estos procedimientos tiene que ver con la comprensión de la escritura poética como un proceso de conocimiento inmanente al propio quehacer de esa práctica, no como portador de un saber previo y trascendente del poema mismo, ante el cual la forma poemática no sería más que una entidad retórica explicativa, instruccional si se quiere, pedagógica, y el poeta un versificador; esta condición inseparable de lo “dicho” por un poema, intrínseca e inseparablemente ligado a la forma de lo escrito, entronca con aquellas posiciones teóricas que definen la obra literaria como una entidad autónoma, autosuficiente, que propone un sentido propio; es el poema el único reporte existente de esa investigación, la que sólo es real por medio del texto poético. Creemos necesario recordar, en este punto, la metaironía que representaban, con respecto a estas proposiciones teóricas, los poemas del primer libro de Anwandter. La idea, aquí esbozada, de la poesía como una investigación imaginaria y del poema como una crónica de la imaginación, se encuentra en la primera versión de un conocido texto de Marianne Moore, titulado “Poetry”³⁴⁶:

[...] One must make a distinction
however: when dragged into prominence by half poets, the result is not poetry,
nor till the poets among us can be

³⁴⁵ Zambra, *op.cit.*

³⁴⁶ Moore, Marianne, “Poetry”, en: *Observations*, New York: The Dial Press, 1924, pp. 30-1. Se trata de los versos 18 al 29 del poema. En la traducción de Lidia Taillefer de Haya, los versos del poema “La poesía” rezan: “[...] Sin embargo, debemos hacer/ una distinción: cuando los mediopoetas lo sacan a la luz el resultado no es poesía;/ hasta que los poetas que nos rodean se conviertan/ en "cronistas literales/ de la imaginación" –sin caer/ en la insolencia y la trivialidad- y puedan ofrecernos// a examen "jardines imaginarios con sapos de verdad", no tendremos poesía./ Mientras tanto, si por una parte exigimos/ la materia prima de la poesía/ en toda su pureza/ y por otra lo que es auténtico,/ entonces es que os interesa la poesía.”, *Poesía reunida (1915-1951)*. Traducción e introducción de L. T. de Haya. Madrid: Ediciones Hiperión, 1996, p. 342.

“literalists of
the imagination”—above
insolence and triviality and can present

for inspection, imaginary gardens with real toads in them, shall we have
it. In the meantime, if you demand on one hand,
the raw material of poetry in
all its rawness and
that which is on the other hand
genuine, then you are interested in poetry.

Lo anterior también implica que si no existe una separación visible entre fondo y forma del poema, si el recorrido imaginario sólo pervive y puede ser recuperado en éste, sus sentidos estarían definidos por la imbricación insustituible de una corporalidad; el cuerpo del poema incorpora, *es*, el cuerpo que en la metáfora de Zambra es investigado: “es ésta una poesía que investiga en sí misma”³⁴⁷, nos dice. No sólo el texto mismo se propone como corporal en los poemas de este libro, sino que los “espacios mentales” de los que habla Jameson son corporalizados intensa e insistentemente por la investigación llevada a cabo en la poesía de Anwandter, de manera particular en la elaboración de una poética *craneal* y *cerebral*, como veremos, doblándole la mano al antiantropomorfismo que, según el autor norteamericano, caracterizaría el arte posmoderno³⁴⁸.

Así, el segundo de estos procedimientos atrae la imagen del poeta científico, constituyendo una poética de este tipo sin aspiraciones de convertirse en ciencia, sino en el intento de acercarse a una metaforización similar a la de los usos de ésta, lograr exactitud en los usos del lenguaje durante su persecución de lo imaginario, parecida a la precisión y retórica de los textos científicos más que a las costumbres de lo lírico. La imagen utilizada por Zambra es la de una disciplina médica, la acupuntura. Tanto el sujeto como el poema en *Especies intencionales* no sólo reproducirán la enfermedad del cuerpo social y de su historia, sino que, al incorporarlo, se enfermarán con él, serán su síntoma, no sólo el “protocolo lírico”, el portulano de su viaje. Esta vuelta de tuerca será fundamental para entender el gesto negativo y desesperanzado de la poética de Anwandter, su parodia seria,

³⁴⁷ Zambra, *op.cit.*

³⁴⁸ Jameson, *op.cit.*, p.76.

su metaironía, la mueca agonizante del imaginario de un mundo que declina hacia su fin, inevitablemente, y que el poeta no puede revertir, remediar.

Zambra vincula ambos procedimientos poniendo al autor en la situación de inventar “la borgeana operación de crear a los precursores, bosquejando al propósito una tradición de poesía científica (Empédocles, Lucrecio, Schrott, Grünbein, entre otros). Varios poemas de este libro podrían sumarse a tal tradición”, dice antes de poner como ejemplo el poema “Dársena”, que revisaremos más adelante, al que podrían agregarse poemas que desarrollan instrucciones para procedimientos que simulan, en su crueldad, tratamientos médicos, como “Doctor”. La idea del poeta-doctor, el investigador y terapeuta que es capaz de leer el mal enquistado en una sociedad y realizar una cura mediante la escritura, es determinado por Jacques Rancière en su libro titulado *El inconsciente estético*³⁴⁹, palabras que parecen convenir de manera cabal a la enfermedad de la que da cuenta esta poética de Anwandter, la que no dramatiza los signos, pero tampoco ofrece esperanzas de curación. Rancière entiende “la palabra literaria como palabra del síntoma”. Así, el escritor geólogo-arqueólogo, descubre los depósitos, decantaciones, formaciones de la memoria y la cultura, como encarnación y corporalidad del sentido -insisto en la metáfora corpórea de Zambra-, pues

La escritura muda, en un primer sentido, es la palabra portada por las cosas mudas mismas. Es el poder de la significación inscripto en el propio cuerpo de éstas, que se resume en el “todo habla” de Novalis, el poeta mineralogista. Todo es traza, vestigio, fósil. Todo forma reconocible, desde la piedra o las conchillas, es elocuente. Cada una porta, inscripta en estratos y en volutas, las huellas de su historia y los signos de su destino. La escritura literaria se presenta, entonces, como desciframiento y reescritura de esos signos de historia escritos en las cosas³⁵⁰.

Más adelante, Rancière refiere una de las consecuencias fundamentales que trae consigo la totalización de la escritura, la que, como veremos, puede seguirse paso a paso en *Especies intencionales*:

³⁴⁹ Rancière, *op. cit.*

³⁵⁰ *Ídem.*, p. 48.

“Todo habla” también quiere decir que las jerarquías del orden representativo son abolidas. La gran regla freudiana que dice que no hay “detalles” desdeñables y que, al contrario, son los detalles los que nos ponen en el camino de la verdad, se inscribe en la continuidad directa de la revolución estética. No hay temas nobles y temas vulgares, como tampoco episodios narrativos importantes y episodios descriptivos accesorios. No hay episodio, descripción o frase que no lleve en sí la fuerza de la obra. Porque no hay cosa que no porte el poder del lenguaje³⁵¹.

Siguiéndole la pista a los recorridos inmanentistas y anti-trascendentalistas, en los poemas de *El árbol del lenguaje en otoño*, pudimos observar que éstos desjerarquizan las categorías tanto representacionales como sapienciales de la literatura; en *Especies intencionales* se puede continuar rastreando recorridos por lo mínimo, lo insignificante, lo menor, lo decadente, como registro de lo olvidado, lo no valorado, lo rechazado, lo reprimido por la centralidad del *canon* cultural de la Postdictadura. En este sentido, estos poemas representan un ejercicio de revalorización política: hacen hablar las voces olvidadas, leen lo que quieren decir los restos no encontrados de los desaparecidos, recuperan las imágenes y las palabras no deseadas, no convenientes, partes de un mito y una historia que fue hecha pedazos por la violencia, los que son recuperados como residuos, desechos, ideologemas perdidos, retazos históricos, biográficos, corporales, visuales, que cobran vida en un ejercicio molesto para el sujeto adaptado de la Transición y su *establishment*, diseñando así un sujeto tráfuga, el que reconoce como su verdadero contexto no la representación y la narración que se le entrega como única “realidad” posible, intransitiva, sino los fragmentos de una mitología, los restos de una historia y una familia de fantasmas que son los integrantes ausentes de lo que se auto-presenta como la versión actualizada y necesaria de la “nación”³⁵², como testimonian Tomás Moulian y

³⁵¹ *Ídem.*, pp. 48-9.

³⁵² La poeta Antonia Torres, en *op.cit.*, 2005, pp. 98-9, establece una diferencia que consideramos crucial en la figuración de la nación que realizan ambos poetas, en tanto representantes de dos promociones distintas de la última poesía. Afirma Torres: “En las actuales condiciones socio-históricas del país -propias de los tan actuales fenómenos de “globalización”- creemos que la poesía puede llegar a constituir una empresa política, en tanto pone en el debate (social, cultural o histórico) las nuevas o renovadas formas de entender la “nación”. Por otra parte, y como ya hemos visto, existen varias diferencias entre las poéticas de Cuevas y Anwandter para abordar el problema de la “nación”. Sin embargo, creemos que hay una básica y una fundamental: en tanto Cuevas posee al menos una idea de “nación” posible o “recuperable”, Anwandter, en cambio, no parece tener siquiera un vago modelo de ésta que proponernos. Aún con *diferencias* generacionales, nos parece que el “país” o la “nación” representados en la poesía de algunos poetas chilenos constituye, justamente, una forma de re-escribirla. Si su imagen se ha desdibujado en el panorama cultural (tradiciones folklóricas, idiosincrásicas, culinarias, literarias, etc.) es posible, al menos, re-construirla y visualizarla en cierta poesía

Nelly Richard en dos ensayos sobre el periodo³⁵³, y que es capaz, a su vez, de colarse en aquellos registros y espacios. Richard observa la multiculturalidad de la Postdictadura como estrategias, “técnicas del olvido que enmascaran la realidad estacionaria e intransitiva de la Transición”, citando en este punto una máxima de Willy Thayer: “La actual transición es lo que no se va, una estación conservadora que permanece sin que nada vaya a sucederle”³⁵⁴.

Si el sujeto convive entonces con una fantasmagoría, esta convivencia vuelve ilusorio lo que por contraposición debería parecer real. ¿Si lo ausente, lo muerto, está vivo y se encuentra tan cerca, lo vivo y lo presente, quizá más lejano, está vivo o muerto, está acá o allá? En este contexto de la poesía de Anwandter vale la pena preguntarse qué valor tiene la palabra poética entre el peso de los demás discursos en un medio que intenta hacer desaparecer una parte de los signos de la historia, imponiendo una superficie parloteante en la que el sujeto de estos poemas no puede identificar la palabra verdadera, verdaderamente significante, debiendo sumergirse y calar en la “masa cultural” a la que se acerca.

Al respecto parece responder Rancière:

Así, el escritor es el geólogo o el arqueólogo que viaja por los laberintos del mundo social y, más tarde, por los laberintos del yo. El que recoge los vestigios, exhuma los fósiles, transcribe los signos que son testimonio de un mundo y escriben una historia. La escritura muda de las cosas entrega, en su prosa, la verdad de una civilización o de un tiempo, esa verdad recubierta por la escena, hasta no hace mucho gloriosa, de la “palabra viviente”. Ésta ya no es más que la vana escena oratoria, el discurso de la superficie y sus agitaciones.

Pero el hermeneuta es, por eso mismo, un médico, un sintomatólogo que diagnostica los males que sufre el individuo emprendedor y la sociedad brillante.³⁵⁵

actual. Tal vez de este modo y desde ese lugar una nueva/vieja versión de "nación" pueda ser habitada.”

³⁵³ Moulian, *op.cit.*, y Richard, *op.cit.*, 1998.

³⁵⁴ Richard, *op.cit.* 1998, p.43. En la página 27 del mismo libro la autora anota: “El modelo consensual de la "democracia de los acuerdos" que formuló el gobierno chileno de la Transición (1989) señaló el paso de la política como antagonismo –la dramatización del conflicto regido por una mecánica de enfrentamientos- a la política como transacción: la fórmula del pacto y su tecnicismo de la negociación. La "democracia de los acuerdos" hizo del consenso su garantía normativa, su clave operacional, su ideología desideologizante, su rito institucional, su trofeo discursivo.”

³⁵⁵ Rancière, *op.cit.*, p. 51.

A esta palabra que puede leer, que puede restablecer lo perdido, Rancière opone, más adelante, su reverso: una palabra que no puede decir nada, un sujeto que no puede actuar, que se entrega por un lado a la impersonalización del padecimiento colectivo, como, en un trasfondo mayor, a la experiencia nihilista de la entrega del sujeto a la nada, a la ausencia de sentido que portan las cosas. Esta entrega a un fin, a un fin que reporta tan sólo el sentido de su nada, incontrolada, incontrolable, se encuentra representada en la poesía de Anwandter sin los rasgos dramáticos que implicaría el *pathos* de ese saber. Al mismo tiempo que resulta notorio, en ciertos momentos, la cercanía de esta poética con la entrega a la nada que le otorga este conocimiento, cabe destacar, en paralelo, la ausencia de toda desesperación, la dignidad e incluso la belleza del estoicismo que los acompaña. Citamos del poema final de *Especies intencionales*, que le da su título, los versos finales del libro, los que marcan un regreso al sueño donde, como veremos, el libro había comenzado, disolviendo al sujeto y al mundo:

[...] Mientras estos
ojos se licuan a nivel de las pantallas

y se agitan y remansan bajo el cielo
estrellado de los párpados, el mundo

es un mar donde las luces tranquilas
se mecen y migran en círculos

concéntricos sin rumbo. Mientras esta
mirada abandona las órbitas

fijas del globo ocular, el mundo
recorre una elipse a la inversa.

Y retorna a su centro en el sueño.

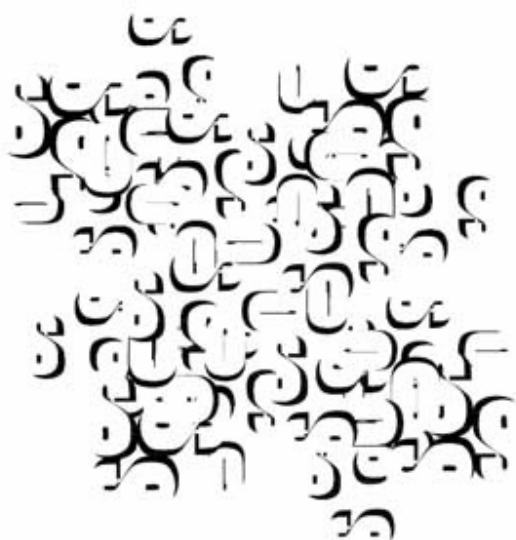
Si la poesía experimental de Anwandter intenta abrir el cuerpo codificado del poema a la múltiple significación, como sucede en *Square poems*, o a la (no) significación material de la letra, como en otros artefactos posteriores³⁵⁶, por medio de una aparente

³⁵⁶ Nos referimos a poemas como los siguientes, donde la materialidad visual del código ha sido alterada:

forma cerrada, cuadrangular, en *Especies intencionales* las palabras se encuentran perdidas



Poema enviado a la revista inglesa *Reception*, sin referencia en: Cussen, Felipe, “Andrés Anwandter: la apertura continua”, en: <http://sol-negro.blogspot.com/2007/01/andrs-anwandter-la-apertura-continua.html> (25/4/2009)



Poema del libro colectivo de poesía visual *Uno* editado por el Foro de Escritores, en: www.fde.cl (la página ha caducado, 25/4/2009)

en la marea discursiva de la que hablaba Zambra y en el intento de dar un lugar a esas palabras, el sujeto ensaya el diseño de un mapa y busca el encuentro con un territorio; su relación general con el primero es de error y de confusión, y con el segundo de pérdida. Esta investigación con la corporalidad del texto y la materialidad de lo representado adquiere en *Especies intencionales* un carácter geográfico, no sólo un espacio descentrado y desjerarquizado con respecto a sus regímenes de uso sociales y políticos, sino una geografía que aparece representada en su registro mítico ercilliano, que en algunos poemas resulta similar a lo que sucede a este respecto en *La ciudad*, el poema de Gonzalo Millán³⁵⁷, la integración del espacio geográfico al espacio urbano y a su predio simbólico, a su instalación como medida obligatoria de la modernidad: “En los barrios periféricos que enfrentan/ el desierto desde el norte [...]”, dicen un par de versos del poema “Otro de encuestas”.

En el libro de Anwandter encontramos la presencia de escenarios marinos, cordilleros, campestres, fluviales, acompañando la conciencia del mundo natural como un fluir que se opone al estancamiento de lo urbano; en el poema de Millán, sin embargo, esta relación se hace funcional, en primer término, como una integración de la conciencia política y la voluntad utópica a los ciclos naturales, que harán resurgir a la Nación de su estado de destrucción como la primavera lo hace con la naturaleza; en Anwandter, la ausencia de un proyecto nacional coherente, de una conciencia política utópica, de una ideología funcional que religue al sujeto con la comunidad nacional a la que “pertenece”, como bien explica el antes citado artículo de Antonia Torres³⁵⁸, no logra integrar la oposición naturaleza/ciudad ni la continuidad imaginaria geografía/nación en un proyecto conjunto que implique la escritura y la representación en tanto obra cerrada.

Mas aún, es posible afirmar que esta poética de Anwandter cuestiona la conformación misma de un proyecto de Nación, en consecuencia de una línea crítica de la poesía chilena que intenta visualizar las exclusiones y segregaciones que este concepto ha implicado desde su instalación moderna, a partir de clasificaciones y órdenes genéricos, étnicos, religiosos, territoriales, fronterizos, culturales, económicos, etc., poniendo en

³⁵⁷ Millán, *op.cit.*, 2007.

³⁵⁸ Torres, *op.cit.*, 2005.

cuestionamiento su necesidad ética, simbólica y política, una continuidad que puede perfilarse en poemarios como *La bandera de Chile*, de Elvira Hernández³⁵⁹, *Karra M'awn* de Clemente Riedemann³⁶⁰, y más cercanamente la poesía de Armando Roa, Damaris Calderón y Jaime Luis Huenún³⁶¹, entre otros. Se hace necesario intentar separar y así cotejar los momentos en que la poesía de Anwandter revisa y discute, consciente e inconscientemente, las ideas que están asociadas al concepto de Nación y los momentos en que testimonia el ir y venir de su percepción por el Paisaje. Según Eliana Ortega, en el prólogo al libro *Más allá de la ciudad letrada: escritoras de nuestras América*, titulado “Pensar América”³⁶², el concepto de Nación es de carácter político y patriarcal: se impone, como carácter autoritario, tanto a la generación de idiosincrasias colectivas regionales, vinculadas a un mismo paisaje, como a la relación contemplativa y representacional vinculada con éste, que se organiza a partir de la fijación de las percepciones no sometidas a ese constructor impuesto: el paisaje, según Ortega, se constituye como cultura por medio de categorías que provienen de la lectura lezamiana de la cultura criolla americana en *La expresión americana* y por las coordenadas de la orientación proveniente del pensamiento de Mircea Eliade.

Habría que registrar entonces no sólo la presencia de los restos, sedimentos, y fantasmagorías del desastre que representa en *Especies intencionales* lo nacional, como lo hace Antonia Torres en su artículo antes citado³⁶³, sino la relación que establecen estas figuras con el sujeto en un relato paralelo, vínculo constante que escapa al dominio de la Nación, y tiene que ver con la relación perceptiva individual, no situada en lo determinado por esta “comunidad imaginaria”, por este constructo de carácter impositivo, al igual que aquellos fenómenos que instalados en ese paisaje de conciencia representan referentes culturales que no provienen ni están supeditados a éste, aunque a veces se encuentren superpuestos. Precisamente es esa superposición la que resulta crítica y desestabiliza desde

³⁵⁹ Hernández, Elvira. *La Bandera de Chile* [1981], Santiago: edición mimeografiada, 1987; 2ª ed., Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1991.

³⁶⁰ Riedemann, *Karra Maw'n*, op.cit., 1984.

³⁶¹ Roa, Armando. *Fundación mítica del Reino de Chile*. Santiago: Be-uve-dráis Editores, 2002; Calderón, Damaris. *Sílabas. Ecce Homo*. Santiago: Editorial Universitaria, Chile, 2000; Huenún, Jaime. *Ceremonias*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 1999.

³⁶² Ortega, Eliana, op.cit.

³⁶³ Torres, op.cit., 2005.

su contradictorio encuentro el paradigma de lo nacional. En el primer grupo podemos situar, por ejemplo, el trabajo con los emblemas nacionales que llevan a cabo estos poemas, como veremos más adelante; en el segundo grupo, por ejemplo, la aparición de un paisaje que se enraíza bajo la poética de Anwandter y que se corresponde con una fundación imaginaria anterior a *El árbol del lenguaje en otoño* y quizá latente durante esta anterior escritura, que se ofrece de manera tan intensa y particular que en su reiteración parece asumir una proveniencia no histórica, previa al consciente de la escritura y a todo proyecto de integración en lo nacional. Se trata de una formación imaginaria que a partir de momentos críticos o reveladores del sujeto resquebraja el poema para aparecer desde dentro: un lar con océano de fondo y ruralidad campestre que tensa el arco de la imaginación poética entre un deseo de salida y otro de regreso. Este paisaje establece un constante enfrentamiento con la “prosa dispersa/ y fuera de foco”, superficie confusa en que encarna la ciudad como presidio: alcoba, pecera, jaula; su aparición está relacionada con lo inconsciente o semiinconsciente y con el dominio del modelo arquetípico del sueño, una recurrencia a lo largo de este libro.

En “La casa de Juan Martín” se hace patente de manera brillante la tensión provocada en la poética de Anwandter por el paisaje deseado de mar y campo. El acercamiento a la casa de Juan Martín, un “adentro” en medio del paisaje, detona la mirada: descripción objetivista, mínima, a trazos; personaje mudo, su habla es recuperada por la voz del sujeto; movimientos discretos y lentos de la focalización, “persistir en ciertos gestos: cada vez”, como declara el poema “Expirar”; elementos que provocan la tensión figurativa de lo representado y narrado en el texto:

Bajo el techo de zinc, la armazón
de una casa de campo habitual.

Las paredes cubiertas del alga
verdosa que habita en el aire

marino. Por dentro, la estufa
es una fogata encendida

en medio del suelo, un montón
de pellejos la cama, y los muebles

apenas dos troncos cortados
en torno a la hoguera. Del cielo

un tarro colgado con agua
que hierve. [...]

En esta primera parte del poema el acercamiento y el ingreso al recinto descrito dan cuenta de un modo de vida integrado con el medio natural en que se desenvuelve –con el beneplácito del poema- radicalmente opuesto a las descripciones y experiencias de la vida en la ciudad. El nombre de “Juan Martín” establece una filiación paterna en la ascendencia y descendencia que despliega el poema:

[...] Es la casa de Juan

Martín, cuyo padre y abuelo
han llevado ese nombre, que habrá

de llevar el mayor de sus hijos
y así en espiral, según cuenta

sonriente. [...]

El dibujo de la espiral grafica la forma en que Anwandter interpreta la historia, el tiempo y el espacio, también palpable en la versificación y disposición del poema: una espiral distendida de anillos de blanco que separan los versos, más desarrollada que la corta distancia ofrecida por el constante encabalgamiento que observamos en *El árbol del lenguaje en otoño*, determina principalmente la visualidad de las páginas de *Especies intencionales*. Esta forma dialéctica también puede leerse en el discurso social del poema “Interpretación del sueño” o en la metáfora digestiva de la historia reciente del país en “Rotisería”: etapas sucesivas que desembocan en la síntesis de una gran indigestión.

Creemos casual, pese al tono neutro y a la narración sin sobresaltos del poema, la aparición de este paisaje en una escena que define la ascendencia y futura descendencia paterna de los sujetos que se llaman con el mismo nombre. De alguna manera, la escena establece un paralelo entre la tranquilidad de los sucesos narrados por el sujeto y la conmovedora seguridad de la sonrisa de Juan Martín en la espiral del linaje que describe, inmutabilidad refrendada por la reiteración del nombre. La concepción premoderna de la

historia que supone la figura del personaje y el tipo de vida centrada en la herencia paterna familiar, contrasta con las experiencias de registro urbano que se observan en gran parte del libro; bajo la aparente armonía de la escena hay una tensión profundamente intranquilizadora: se trata de la visita que se hacen entre sí dos tiempos históricos y dos conciencias que no presentan ninguna similitud, si hacemos extensiva la figura de este sujeto al resto de los hablantes del libro y si atendemos a su aparente nula implicación en los sucesos; tampoco el sujeto realiza el registro de un modo de vida en descomposición, tendiente a desaparecer: la figura de Juan Martín parece permanecer inmutable -pero al mismo tiempo distante- en un espacio poético y una historia paralela que apenas roza el recorrido del sujeto a lo largo del poemario y que regresa, después del cierre del texto y del trueque narrado, a un inconsciente que vuelve a permanecer aparentemente mudo. El trueque del que da cuenta el final de la narración establece la presencia de otro simbólico: lo que significan aquí el pan y los cigarrillos está indicando una forma muda de significar que se establecerá como una pulsión constante en varias escenas del poemario. Al final del poema, tal como se acercó, el sujeto se aleja, dejándole al lector una narración cerrada y perfecta, pero intensamente abierta en su indefinición significativa, en la mudez de su sentido. Hay algo también subyacente, una especie de negativo de un diseño arquetípico en la utilización del verbo “devolver” en asociación con el regreso al “mar”, origen de la vida; todo el gesto del agradecimiento en el trueque está marcado por la carga silenciosa del “devolver” lo que se le ha entregado al sujeto y éste ha tomado:

[...] Agradezco su pan
y le entrego cigarrillos. Devuelvo

mis pasos al mar, cerro abajo.

A lo largo del poemario se contraponen dos formas iniciáticas. Bajo una superficie, ya sea corporal, material o lingüística, en una permanente forma geológica, se retuerce una pulsión perturbadora que habita aquello a lo que la poética de Anwandter no concede la venia de llamar “realidad”: el mundo por donde transcurren los seres y sucede la historia. Éste es asimilado, en esta investigación poética, como un complejo de procesos cruzados, indivisibles de la percepción que los interpreta y de los medios de representación que los espectacularizan. El proceso del sueño, un desarrollo de ficciones que se representan unas a

otras, otorga tensión al poema y provoca el surgimiento de niveles ambiguos entre estas *Especies intencionales*. El sueño y los estados intermedios que lo separan de la vigilia - hundimiento o despegue, escape o inmersión- son en Anwandter maneras insistentes de develar el sistema de funciones de la realidad y transgredir las costumbres que éste genera:

Sueño un rato que duermo, doy vueltas
y más vueltas en la cama: despierto.

El día comienza o termina a través
de alguna persiana entrevista en el sueño.

Liviano, invariable, del mismo color
que tiñe el revés de los párpados.

En el poema “Frente”, primer poema del libro, persianas y ventanas permiten al sujeto abandonar por un momento la ficción del sueño e ingresar a otra: ser testigo de su propio desdoblamiento; a través de la contemplación de su doble abandona el espacio del encierro hacia otro paisaje:

El día termina o comienza detrás
de alguna ventana entreabierta en el sueño.

Por ella me asomo y distingo la calle
que llega a mi casa. De lejos, diviso

mi sombra, que viene del este y camina
con rumbo a la noche. Me acerco.

El día comienza o termina por sobre
algún horizonte emergido del sueño.

Un hombre atraviesa los campos de espigas.

De esta manera se produce un escape, una identificación y al mismo tiempo un extrañamiento. “Persiana”, “ventana” y “horizonte” marcan los hitos de este desplazamiento en el paralelo establecido por los versos donde “el día comienza o termina” y las preposiciones “ a través”, “detrás”, “por sobre”, marcando así tres diversos modos de declarar que el día, la vida diurna, lo que llamamos consciencia despierta, emerge y se hunde desde y en el sueño, incluso permanece “detrás”, encerrado en el sueño, también por

“sobre”; el sueño parece ser la continuidad mayor de la existencia humana y de su conciencia. El día proviene de lo “entreabierto”, lo “entrevisto” y lo “emergido” conformando tres pliegues fundamentales en la escritura y en los sentidos (des)plegados en la confusión de niveles y estratos de la conciencia que manifiesta el texto: el primero es el “soñar” con el “dormir”, que presenta un sueño inscrito en la vigilia, el que permite soñar despierto con el estado de inconsciencia, invirtiendo la común situación de soñar con escenas de la vida consciente o como si fueran parte de la experiencia en vigilia; el segundo pliegue se produce al otorgarle al día el color del interior de los párpados, asimilando de esta manera no el interior de la percepción visual –pilar fundamental de la percepción en vigilia- con su lógica continuidad: el “afuera”, sino el “adentro” cerrado del mundo interior del sueño y el inconsciente con el exterior, que puede ser percibido sólo cuando el dominio del sueño cede; el tercer pliegue está determinado por la superposición en el mismo “afuera” que encuentra la focalización en fuga del poema -como sucede en las figuras creadas por el trabajo del sueño- de la calle y un campo de espigas, la superposición de lo urbano y lo campestre.

Estos tres pliegues, a su vez, están acompañados desde el comienzo del poema con otro paralelo que se va acrecentando a lo largo del texto: poco a poco, el distanciamiento que de sí mismo causan las percepciones y ensoñaciones del sujeto lo van extrañando de tal manera que lo transforman en un doble, el cual se va acercando al sujeto al mismo tiempo que éste se le aproxima observándolo: el “me acerco” marca aquí otro pliegue del sentido; al decirlo, la percepción propia del sujeto, puesta en juego en el poema, logra acercarse a ese “otro”, que camina a su vez hacia él. Cabe destacar también la ambigüedad constante en el saber que el poema permite al lector: no sabemos con seguridad si el sujeto está dormido o despierto, si está dentro o afuera de la habitación, no sabemos si el día está terminando o comenzando, ponemos en duda si la escena transcurre en la ciudad o en el campo, etc.

La misma ambigüedad de la escena donde se identifica la percepción, el inconsciente y la cabeza del durmiente con la habitación a la que se entra o de la que se sale, se da en el poema “Intermedio”:

Alguien aplaude en mi sueño y despierto
súbitamente.

El cráneo es también metáfora y objeto del conocimiento en el poema “Aula”. A diferencia de la clase de retórica de “Aula áulica” y “La lepra”³⁶⁴, doble versión del mismo Gonzalo Rojas, ya no es la lengua la vía de transmisión preferente del conocimiento y la tradición sino el seso, igualmente carne: “En delgadas laminillas/ separaba la silueta arborescente/ de la masa neuronal, el profesor/ disertando sobre el alma”. Al igual que en los poemas de Rojas, la ironía logra evidenciar la soberbia y la consecuente inutilidad que pretende obtener el conocimiento a través de la disección del cerebro en el poema de Anwandter, o definir el canto por medio de la disección de las lenguas de los autores en el caso de Rojas. El proceso de búsqueda y transmisión del conocimiento es exhibido en estos versos como una tautología en tanto la memoria del sujeto –una memoria muerta- se identifica con el objeto de estudio: “una esponja/ que estrujaba los estómagos del curso/ y conserva mi memoria, sumergida/ en un frasco de formol”.

El poema de Anwandter se suma, además, a una relación formulada ya en la poética de Rojas por medio de la fijación en los órganos de la oralidad y la exposición de la “carne fresca”: “La visión –a rebanadas- de un encéfalo/ en tintura, te bastó para entender/ que el cerebro es comestible y las ideas/ se digieren”, rezan los primeros cuatro versos del poema; la devoración de la simbología cerebral, y la digestión de las ideas expuesta en ellos, está

³⁶⁴ El poema de Gonzalo Rojas, titulado “La lepra”, en *La miseria del hombre*. Ilustraciones de Carlos Pedraza. Valparaíso: Imprenta Roma, 1948, pp. 115-6, tiene una versión posterior titulada “Aula áulica” publicada en *Del Relámpago*, México: Fondo de Cultura Económica, 1981, pp. 197-8. Reproducimos su primera escritura: “Todavía recuerdo mi clase de Retórica./ Ceremonia del Juicio Final. Un gran silencio/ hasta que el Profesor irrumpía: "Sentaos"/ "Os traigo carne fresca". Y vaciaba un paquete/ de algo blando y viscoso/ envuelto en diarios viejos como un pescado crudo,/ sobre la mesa en que él oficiaba su misa./ "Capítulo Primero". "El estilo del hombre/ corresponde a un defecto de su lengua". Y mostraba/ una lengua comida por moscas de ataúd/ para ilustrar su tesis con la luz del ejemplo./ "Mirad: la lengua inglesa no es la lengua española"/ "Aquí tengo la lengua de Cervantes. Su forma/ de espada no coincide/ con el hueco del paladar". El Profesor hablaba/ de **condiciones, rasgos, influencias, metáforas, estrofas**. Y cada afirmación/ era probada por la Crítica./ Ahora bien, los puntos de vista de la Crítica/ -pobres cuencas vacías-/ eran toda esa carne palpitante/ saqueada a los distintos cementerios:/ lenguas, dientes, narices, pulmones, vientres, manos/ que un día fueron órganos de los grandes autores, / hoy tumores malignos servidos en bandejas/ por profesores-asnos a discípulos-asnos/ adentro de una sala-alcantarilla./ Donceles y doncellas extasiados/ copiaban en "papeles" todas las proporciones/ de una obra maestra: las leyes de la lírica./ la épica y dramática, causas y consecuencias,/ la decadencia, el desarrollo/ de las literaturas./ Ante tal entusiasmo,/ el olor de los restos de los grandes autores/ se mezclaba al olor de esos bellos difuntos/ sentados en la silla de su propio excremento,/ y una sola corriente de inmundicia era el aire,/ mientras la admiración llegaba al desenfreno/ cuando ese Profesor: "Si aprendéis -nos decía-/ los requisitos de la creación, / seréis fieros rivales de Goethe, y superiores".// Y cerraba su clase./ Guardaba todos los despojos nauseabundos/ en su paquete, y con la frente en alto, / coronado en laurel por su buen éxito/ nos volvía la espalda como un Dios del Olimpo/ que regresa a su concha./ Todavía recuerdo mi clase de Retórica/ en que la vida y la belleza/ eran un plato de carne podrida./ Yo tuve que cortarme la lengua en la raíz/ para librarme de la lepra.”

indicando no sólo la asimilación –sarcástica y negativa- de la retórica del conocimiento científico, sino los dolorosos, (in)interrumpidos, pero disruptivos y enajenantes procesos de asimilación, entre las poéticas chilenas de los años 90, de la violencia de la historia política de la Dictadura –obsérvese la metáfora de la (in)digestión del poema “Rotisería”, por ejemplo- fundamentada en la absorción, la deglución y la final eliminación del otro en una maquinaria política del terror que se hace cargo de destruir tanto la carne de los cuerpos que se le opusieron como la carne del imaginario de nación que éstos representaban, la que se constituye como el trasfondo político fundamental que articula tanto las pesadillas indigestas y las dolorosas trasposiciones simbólicas como las respuestas éticas de los poemas de este libro.

Hay otra variable en la poética que ofrece “Aula” que es necesario no dejar pasar. Se trata de un distanciamiento manifestado en el momento más álgido de la ironía sobre la figura del profesor. Éste, mientras exhibe la “silueta arborescente/ de la masa neuronal”, diserta sobre el alma. La exposición de lo absurdo de la separación entre el discurso del conocimiento, abstracto y trascendentalista, y la impactante materialidad de su objeto, exhibe por oposición los rasgos del propio discurso y de la poética que sostiene la búsqueda en la inmanencia de la poesía de Anwandter: si en *El árbol del lenguaje en otoño* el poema trataba de aprisionar su propia materialidad en tanto escritura, en *Especies intencionales* la poética trata de fijar su recorrido en la corporalidad del proceso de la percepción. Por otro lado, la “silueta” con forma arbórea que articula fisiológicamente el cerebro en estos versos, es el único resto simbólico que de la imagen medular del Libro-Árbol permanece en el segundo libro de Anwandter, y que observamos en el primer conjunto de poemas del autor, ahora separada de la forma del libro, transformada en el esqueleto del órgano del conocimiento, quizá abandonada a la materialidad orgánica como una clave de la continuidad del inconsciente de esta obra.

En el poema titulado “Actividad N°1” –el único del conjunto que utiliza esta forma discursiva en su título- Anwandter ofrece otra reflexión, esta vez irónica y práctica, sobre la exposición y transmisión del conocimiento científico. Por medio del uso paródico de la retórica de las instrucciones en las actividades escolares despliega irónicamente la capacidad preformativa del lenguaje, en tanto, en este caso, las acciones deben

corresponderse en la práctica al tiempo en que son enunciadas, “en tiempo real”, al igual que lo hacen los sucesos que refiere la escritura en los poemas de *El árbol del lenguaje en otoño*. Se hace evidente la voluntad del autor de modificar las percepciones y los estados contemplativos, complicidad que establece con el lector, con el fin de develar aquello que subyace a las imágenes de uso y a los saberes instalados por la educación en el sentido común; intenta invertir el afuera y el adentro de la contemplación y transgredir su límite, otra vez situado en el cráneo y su espacio de conocimiento, discutiendo el origen de la luz que permite ver los objetos. El sujeto que escribe, en este caso el poeta científico en tanto interventor pedagógico, contradice, apoyándose como un sofista en “los antiguos filósofos griegos”, uno de los principios fundamentales de los estudios modernos sobre la percepción: no discute el proceso que prolijamente describe, sino el fundamento del principio científico y su comprobación empírica, poniendo sibilamente en el centro de atención no la luz solar, exterior y celestial, sino la luz propia de lo humano, la percepción que hace posible, desde los pitagóricos –en oposición a los atomistas-, pasando por la combinatoria de ambas posiciones en Empédocles, hasta los filósofos idealistas, la existencia de toda realidad. Por medio de su acercamiento a los pensadores griegos, intensamente concretistas, este poema se suma, subrepticamente y paródicamente, al pensamiento subjetivista que es mayoritario en la poesía de Anwandter:

Enciende una vela en un cuarto
oscuro y observa su brillo.

El rayo de luz que tus ojos
arrojan –según los antiguos

filósofos griegos- alcanza
las cosas, rebota y devuelve

su imagen veloz por el iris.
Un cono directo al pasado

reciente, membranas adentro
del cráneo. Se enciende al revés

la vela que ves: un fulgor
diminuto en la noche craneal.

Comenta, después, la experiencia con tus compañeros de curso.

En los poemas más brillantes de *Especies intencionales* se declara la duplicidad del sujeto por medio de constantes cismas en la constitución de su horizonte perceptivo. Éste, consciente de la división del Adentro y Afuera, Arriba y Abajo, Fondo y Forma, compromete su lucidez en determinar en todo momento los límites que se acomodan, latentes o visibles, dentro de las fluencias sociales, históricas, psíquicas y físicas que contempla, siempre en riesgo de entregarse a la enajenación sinestésica de lo observado. Incluso, como sucede en el poema titulado “Calle”, la escena en vigilia de la multitud urbana es experimentada por el sujeto detrás del límite físico de la percepción visual, territorio dominado por el “mármol ligero” de “los templos del sueño”, transformando el espacio ocular en una pecera:

Las caras recientes
suceden detrás de

los párpados. Caras
recientes, de gente

que asoma sus rasgos
por entre las vetas

del mármol ligero
que cubre y sostiene

los templos del sueño.
Como una cascada en

suspenso, suceden
las caras detrás de

los párpados: peces
veloces prosperan

y pueblan las aguas
oscuras del ojo.

Son constantes las imágenes que ejercen una transgresión de los órdenes aludidos: en “Yo me consuelo diciéndome nada” -doble sentido de la ausencia de salida del

nafragio: lenguaje y océano- los “ojos de buey” del barco permiten al sujeto ver el ahogado, tráfuga del abajo y el arriba, entre profundidad y superficie. Es precisamente en el momento en que el sujeto debe escapar del barco que se hunde, cuando fija su atención en ese *detalle*, el cuerpo sin vida que irremediamente desaparece, mientras “los días” de una vida propia y ajena a la vez -el tiempo mismo- se alejan hasta la orilla y se salvan. Es el tiempo que pasa el tema central del poema: cada uno de los pensamientos del sujeto está enfocado en el recuento de las horas, el descuento de los segundos, el alejamiento de los días, mientras la narración, que él mismo realiza, parece desapegada de su conciencia. Esta pequeña narración autobiográfica es desde un comienzo ajena al sujeto, según éste mismo declara, del mismo modo que el tiempo que revisa constantemente, dada la ambigüedad que sostiene el verbo “contar”, seguido poco después de “descontar”, pues este conteo tampoco puede “pasarle”, sucederle, como los hechos mismos que le quitan el tiempo que le queda hasta su muerte o salvación, el “descuento” del cuento contado:

Nada de aquello que pueda contar
puede pasarme.

Recuento las horas
que pasan, me asomo a los ojos
de buey desde mi camarote
y observo que el barco naufraga.

Descuento segundos al tiempo
que el agua demora en cubrir
el casco.

Respiro profundo
y corro a cubierta:

los botes
transportan mujeres y niños
primero.

Una vez sumergido
emerge de nuevo el ahogado
tres veces.

Los días se alejan
a nado y alcanzan la orilla.

El título del poema “Film” no alude a la evidente utilización cinematográfica del término, sino a la acepción del vocablo “película” como (re)cubierta de algún objeto o superficie. Se trata de una disquisición discontinua sobre el proceso de apertura de las

superficies que ocultan distintos materiales, profundidades u otras superficies, que por la acción de una fuerza ajena o propia, interior o exterior, terminan por rev/belarse, emerger, surgir, hacerse presentes, visibles, como si se tratara de imágenes depositadas, escondidas, reprimidas en algún inconsciente de la historia, la percepción o la escritura. Esta disquisición de Anwandter está sostenida sobre el uso de los verbos “aclarar”, “agrietar”, “disipar”, “evaporar” y “rasgar”, que marcan el proceso ocurrido a las “películas” que cubren y ocultan, y por los verbos “traslucir”, “asomar” y “escurrir”, que marcan el proceso que sufren a su vez las materias escondidas. La narración del poema se cierra al final de éste, después de varias estaciones que no presentan una lógica narrativa, hilvanando todos los sucesos anteriores con el “rasgarse” del cielo para dar paso a la lluvia, versión metereológica del mismo proceso casi uterino que observaremos en el poema titulado “Arteria” o como sucede en “Toldo”:

[...] Ahora los labios
resecos me indican que el toldo

del cielo, estirado por sobre
la línea de nuestras cabezas

desciende. Estriado de blanco
y azul, como nylon que cede

ante el peso del agua cautiva
el toldo del cielo se rasga

y derrama la lluvia de meses.

En “Film” es el tiempo, como en el poema “Yo me consuelo diciéndome nada”, el tema central del poema, tanto en su acepción histórica como en su versión metereológica, estableciendo así una visión cosmogónica. El primer verso, utilizando el “también”, establece un falso comienzo del poema, un comienzo abierto por medio de la comparación, que remite, como le será presentado al lector al final del texto, al tiempo meteorológico: *también* se disipa el tiempo histórico como el “otro” tiempo:

También acaba por aclararse
la película del tiempo: esta

piel adherida a las cosas

trasluce las cosas, finalmente

ciertas. Materia arrojada
al mar, masticada en las huecas

mejillas de las olas. [...]

El límite físico del ojo es traspuesto por la realidad que se revela a partir de la película que se aclara sobre las cosas y las deja traslucir; el tiempo es materializado sobre los objetos, especializado en un espacio verdadero, pero indeterminado, cuyos elementos presentan finalmente el destino de la disolución. Las cosas, “finalmente ciertas”, son descubiertas por el ojo, por la percepción, y desechadas por el tiempo, restos que el “mar”, otra metáfora del trabajo transformador del tiempo –como el trabajo del sueño-, destructor, erosionará, “masticará”, según la metáfora digestiva de Anwandter.

Bajo este “Film”, representación y recubierta a la vez, yace también la memoria como herida sangrante. El tiempo, ahora sólido, se agrieta y permite ver, expone la carne “masticada” por la violencia de la historia, comparándola con la pulpa de una fruta de verano. Tanto el pasado disruptivo que aquí irrumpe, agrieta, quiebra -el regreso de lo ominoso freudiano- como el destino de las “cosas” en los versos citados anteriormente, están marcados por lo “mordido”, herido, digerido: también el pasado –memoria que también transcurrirá, es “provisoria”- como el futuro, muestra marcas de violencia, en este momento de detención e inversión temporal del poema:

[...] También
se agrieta de pronto la cáscara

rugosa del tiempo y asoma
como un fruto provisorio

la memoria. Carne cruda
y sangrante en los duraznos

abiertos.

En el siguiente fragmento, la metáfora de la bruma costera sirve para insistir en la materialización del tiempo: elementos abstractos, “los días que vienen del mar” -

reproduciendo la formación de la vida por medio del desarrollo temporal- pueden ser observados en el paisaje por estar rodeados de la húmeda niebla:

[...] También se disipa
a medio camino la capa

de bruma que envuelve los días
que vienen del mar. La humedad

se estrella en los cerros costeros
y satura los bosques.

El final del poema también materializa y hace visibles los elementos temporales de la “tarde” y la “noche”: tiempo evaporado que sube y tiempo convertido en humor que exuda la piel de la noche. Una vez más el paisaje de niebla y mar actúa como detonador de la memoria, y entrega la referencia del origen: Valdivia. Otra película, esta vez la tela del cielo se rasga y deja caer la lluvia que cierra el poema. El fenómeno meteorológico que sirve de trasfondo al poema permite, de esta manera, materializar el tiempo y hacerlo caer:

[...] Así

se evapora la tarde en Valdivia
y asoma el humor de la noche

por entre sus poros. Entonces
se rasga la tela tendida

del cielo y los meses futuros
escurren a cántaros: llueve.

Todos los espacios y límites que deslinda Anwandter se concentran en el poema titulado “Arteria”. A lo largo de siete estaciones campestres y por dentro de una casa, la imagen del tubo de cobre se acerca al sujeto dormido: la imagen revienta y destroza el sueño del sujeto, anegándolo, deshaciéndose:

El tubo de cobre que viene
del pozo, atraviesa los campos

y llega a la casa. El tubo
de cobre, que impide el avance

pesado de alguna lombriz.
El tubo de cobre que aferran

las raíces de la hortensia
ha teñido sus flores. El tubo

de cobre que pasa después
debajo del baño y resuena.

El tubo de cobre que asoma
su boca asombrada en el centro

de los lavatorios. El tubo
que enhebra su ruta de cobre

por toda la casa dormida
revienta: las aguas anegan

mi cama y disuelven la imagen
del tubo. [...]

Resulta evidente que la imagen del tubo en este relato del sueño sufre las consecuencias de ser objeto de un desplazamiento afectivo, en la manera en que los describe Freud en “Sobre el sueño”³⁶⁵: la imagen es cargada con los afectos desplazados de ideas que la censura del sueño oculta, permitiendo la liberación de la energía que portan para el sujeto, sin develar el origen de ésta, manifestando encifradamente una parte del conflicto interno. Antes que hacia el final del texto se entregue la información que el sujeto se encuentra en su cama, el énfasis de la reiteración y lo anodino de las asociaciones relacionadas con el tubo pueden suscitar la idea de encontrarnos en medio del desplazamiento de una experiencia onírica. Junto al motivo reiterado de la fuerza del agua contenida por un envoltorio o contenedor que de pronto cede, liberando una serie de visiones relacionadas con este proceso, cabe anotar al respecto que el tubo representa un agente conector, en medio del paisaje campestre y marino -también reiterado en esta poética-, entre los espacios del Adentro y del Afuera; por un lado el exterior e interior de la casa, por otro lado su espejo: el interior del sujeto, la cabeza-habitación donde “se

³⁶⁵ “Sobre el sueño”, en: Freud, *op. cit.*, tomo V, pp. 615-712.

encienden las luces al rato”, un Adentro y un Afuera siempre ambiguos en su carácter independiente y separado. Citamos el final del poema:

[...] Se encienden las luces
 al rato y la luna amarilla
 me acecha en el cielo cobrizo
 que anuncia los días. Afuera
 va el barco a vapor de las ocho
 con remolques repletos de ripio.

La “luna amarilla” y el cielo que ha cobrado el color del tubo se ciernen sobre el sujeto, provocando una acechanza y un anuncio, la amenaza del tiempo futuro, los días que vienen, que se precipitan como un montón de escombros. El poema se completa con la imagen exterior de otro *detalle*: el barco que cruza el mar “con remolques repletos de ripio”, cargado de restos de demolición, quizá la imagen más significativa del poema, a la que se le ha otorgado un espacio mínimo en el texto, no menos significativo, en todo caso, que el final.

La palabra “demolición” alude en *Especies intencionales* a las dialécticas de asentamiento, destrucción y reconstrucción, de quema y reforestación de ideas y árboles, que son imágenes que en la poesía de Anwandter dan cuenta de los mecanismos del “olvido social” de la Postdictadura y su carácter transformista³⁶⁶. La mesa de “los grandes mercaderes” en “Rotisería” es el escenario, junto al mapa que representa la patria –ahora sí, la Nación-, cruda como la *carne* –vocablo de amplia significación en esta poética, como hemos determinado anteriormente- que la historia ha deglutido en un tiempo social y político que “advino y devino” –su imposición y posterior enmascaramiento-, una sobra

³⁶⁶ Moulian, *op.cit.*, p.33: “[...] la estabilidad, se dijo, tiene que ser comprada por el silencio. Pero creo que se trató de una trampa de la astucia [...] la élite decisora actuó inspirada por otra estrategia, la del “blanqueo” de Chile. Estuvo movida por un realismo frío y soberbio, carente de remordimientos porque decía (¿o creía?) interpretar el “bien común”, la necesidad de Chile. [...] resituarse a Chile, construirlo como país confiable y válido, el Modelo, la Transición Perfecta. Para ello era necesaria la cirugía plástica, la operación transexual que convirtió al Dictador en el Patriarca”. Más adelante, p.47, Moulian elabora la figura de la “jaula de hierro”: “leyes políticas de rango constitucional, elaboradas entre 1977 y 1989, y un sistema de partidos, que se fue formando desde 1983. El objetivo de esa instalación es preservar al neocapitalismo de los avatares e incertidumbres de la democracia [...] el transformismo, esto es la sobrevivencia del neocapitalismo de Pinochet en la democracia actual.”

sangrienta, un postre indigesto, que pese al proceso mismo que intentó eliminarlos y a los “tantos años de consuelo” -el tiempo de la Transición como el premio de los derrotados- continúa “repitiéndose”, volviendo a los sentidos desde la maquinaria de los “estómagos”, reiterándose sin cesar. La ardua gramaticalidad del poema da cuenta de las fuerzas contrapuestas que sostienen este proceso de (in)digestión:

Si la patria estaba cruda
todavía cuando advino

y devino, como dicen
una sobra más visible

en el mapa y en la mesa
de los grandes mercaderes

se comprende que este postre
indigesto que tragamos

tantos años de consuelo
se repita una vez más.

Lo anterior resulta evidente paralelo del comercio de especies foráneas que reforestarán de nuevas ideas el cerebro del sujeto hablante, tal y como recomienda la voz del "Doctor" en el poema del mismo título. El texto de Anwandter establece así una parodia de uno de los procesos económicos que caracterizó en el sur de Chile la instalación del mercado neoliberal y su orden globalizado en la última década de la dictadura y posteriormente en los gobiernos de la Concertación: el auge de la explotación y exportación de productos madereros. Sin duda, se trata de uno de los crímenes ecológicos de mayor envergadura autorizados y promovidos por el autoritarismo dictatorial, pero corresponde a un proceso que puede observarse en continuidad con la violencia con que el capitalismo se ha instalado en el medioambiente chileno durante los últimos dos siglos republicanos, la que ha encontrado una amplia metaforización en la poesía chilena del siglo XX, desde la *tala* de la poesía de Gabriela Mistral en adelante: el vertiginoso y definitivo reemplazo de la selva fría autóctona por las especies foráneas del pino y el eucalipto con el fin de alimentar la maquinaria exportadora iniciada por la economía dictatorial, mediante los llamados “productos de exportación”, entre ellos el chip maderero.

El poema de Anwandter *deshistoriza* el proceso antes aludido trasladándolo del exterior al espacio interior craneal y cerebral, transformando la imposición sobre el espectro económico y natural en un síntoma del sujeto postdictatorial, siendo éste víctima no sólo de la usurpación de sus ideas reemplazadas por productivas ideas ajenas, *especies* de recambio, sino también de la posibilidad de articular un tiempo histórico que lo libere, suplantado éste también por otro tiempo que se difumina al avanzar alrededor de un mismo centro: los “años concéntricos” de una Transición intransitiva. La voz médica avala desde el prurito científico esta dramática sustitución, estableciendo la forzosa unión de la *necesidad* de la curación, el cambio en el sujeto –el poema da cuenta de una integración por medio de la cura- en pos del deber de productividad –que promete una luz exterior-, del mismo modo en que el discurso oficial de la Postdictadura normativizó ideológicamente su *necesidad* como proceso histórico ineludible³⁶⁷ El texto se hace cargo de este trasfondo desperfilando de manera total la expresión de su contingente dramático, estableciendo una distancia tan apabullante como sería en su procedimiento paródico, paradójicamente en su traslado hacia la interioridad simbólica, sustentada en la fisiología neurológica del *paciente*:

Es preciso talar la mitad
del cerebro, quemar los troncos

que queden en pie, remover
las laderas carbonizadas

con maquinaria especial
y arborizar, por lo pronto

todo el terreno, ordenar
especies foráneas de ideas

en filas, nutrirlas, sentarse
a esperar que los cielos encima

sucedan, los suelos se cubran
de agujas y extiendan las ramas

³⁶⁷ Moulian, *op.cit.*, p.27: “El planteamiento del carácter necesario de la revolución o de la "refundación de Chile" debe considerarse como un recurso ideológico, de legitimación de los "costos humanos". Esta idea de la necesidad actuó como el raciocinio teórico de la crueldad. Cumplió el papel de proporcionar los "argumentos fuertes" para justificar que el golpe se hubiera vuelto revolución y desplegado, durante largo tiempo, como una dictadura revolucionaria, con su inevitable cuota de terror”.

su sombra sobre ellas, dejar
que en años concéntricos fluya

la sangre corriente y renueve
todo el follaje encefálico

para poder integrarse recién
al negocio privado del árbol

y ascender por sus ramas caídas
finalmente en busca del sol.

Cuando más se hace patente esta distancia y resulta más reveladora es en los momentos en los que parece interrumpirse la continuidad entre lo que llamamos anteriormente las dos instancias del sujeto mayoritario, más significativo, de estos textos: el sujeto cuando escribe y el sujeto que es analizado, leído, tratado incluso, por ese otro. Esto se produce en los poemas de garganta prestada, cuando el sujeto escriturante desaparece y le hace entrega de la enunciación a sujetos más o menos situados o historizables, inconfundibles con la primera instancia, exponiendo así, con propósitos intencionales, la impostación de la voz.

Entre los textos que presentan un sujeto urbano y posmoderno, casi enajenados entre la multitud de medios, signos e imágenes que despliega la cultura de mercado, se encuentran algunos donde todavía existe cierta conciencia, aunque sea irónica, de instancias no mediatizadas por el entorno que diferencian su confusa y horizontal experiencia y a partir de los cuales puede generar parámetros, como en el caso de “Otro de encuestas”, donde las pisadas del sujeto crean “petroglifos, más o menos fugaces”, donde éste abandona sus “[...] huellas para los historiadores/ y los inspectores de cobranzas”, donde el paisaje se refleja, durante su viaje de regreso, en la tapa del cuaderno en el que anota las respuestas a las preguntas que realizó en su breve visita.

Se trata también del paisaje urbano y su representación la dicotomía fundamental del poema “Encuesta”, y la posible fuga constante a una realidad paralela, el “otro mundo” la llama el poema, que puede encontrarse a partir de las “manzanas” de la urbe:

Sin más salario que el sol
sobre la espalda, recorro

-mapa y carpetas en mano-
una manzana tras otra

llena de breves pasajes
al otro mundo. [...]

Los versos que inician “Encuesta” -“sin más salario que el sol/sobre la espalda”- representan la única declaración de incomodidad en este poema y el anteriormente comentado, que delata que el yo hablante no se encuentra por completo adaptado, mediante algún referente que le causa algún extrañamiento, todavía obligado a ser otro cuya vida no le gusta, al menos en lo que respecta a su desempeño laboral. Esta pequeña queja, en este intento de la escritura de desarrollar esta instancia del sujeto adaptado a las condicionantes mayores de la nueva cultura, revela el concepto de trabajo impuesto por el empresariado chileno durante la Postdictadura –por ejemplo, el trabajo temporal- y su intento de desmontar las posibilidades de demandas y seguridades sindicales de los trabajadores, en pos de proyectar, como lo define Moulian, otro tipo de ciudadanía³⁶⁸.

En el fragmento siguiente, la ciudad misma se construye como una escritura para ser leída por una instancia distinta a la mirada del sujeto, “[...] la prosa dispersa/ y fuera de

³⁶⁸ Moulian hace explícita la existencia de un nuevo tipo de ciudadanía, la ciudadanía del crédito, que integra al sujeto de la Postdictadura a una cadena de producción y consumo gobernada por los criterios “duros” de la economía y no por los criterios “blandos”, fluctuantes y por lo tanto peligrosos, de la política. Citamos a Moulian, *op.cit*, p.45: “Antes, se llegó al caos por un Estado Demo Populista, por su política “decisionista”, es decir voluntarista, que no se autolimitada por criterios de realidad, de factibilidad, criterios duros, sino creía que podía usar sin riesgos los criterios blandos de la voluntad popular o del resultado de luchas de intereses, no sujetas a un principio superior [...] [El mercado es un] mecanismo automático [y...] es menester que la política esté subordinada a la economía, que la "soberanía", la capacidad decisora, sea transferida al mercado, a los datos duros del "equilibrio general"”. Más adelante, en la p. 98, el ensayista añade: “[La nueva subjetividad del crédito]: opera como un factor decisivo en la construcción de la subjetividad y en la relación con la sociedad. La "amistosidad" en las relaciones de consumo contrarresta, en muchos casos, la dureza de las condiciones de trabajo.” Para Moulian, tanto el trabajo como el consumo empujan a la individuación y no al colectivo, como medida de integración y disciplinamiento en ambos ámbitos: si el “ciudadano crédito card” consume y si cumple con los pagos del crédito cumple con su ciudadanía. Si no cumple, regresa a la normalidad del ciudadano político: “la ilusión” del sufragio se opone a la “materialidad” del consumo, una ilusión que depende totalmente de los vaivenes de la política.

foco” que representa en este libro la ciudad, que es sin embargo el lugar donde él se desgasta:

[...] Trazados

como pedazos de letras
sobre los planos sin sombra

de la ciudad. De este modo
escrita para aves y aviones

medianos, la prosa dispersa
y fuera de foco, que pueblo

de pasos fortuitos. [...]

De este modo, no sólo parece producirse un distanciamiento entre las condiciones y las expectativas laborales del sujeto, sino un desacuerdo entre una escritura incomprensible, de la que el sujeto sólo puede capturar retazos, “pedazos de letras”, escrita para otros ojos, para un punto de mira que no puede ocupar. Esta no coincidencia es la que produce que tanto el mapa real como el imaginario que el sujeto carga de la ciudad en que trabaja no se correspondan con los parámetros de la experiencia, sus medios interpretativos no son de fiar:

[...] La calle

que busco carece de números.

La plaza cercana no existe.

El fenómeno de la escritura y la lectura resulta una experiencia totalizadora pero al mismo tiempo por completo fragmentaria y no coincidente en estos versos: el sujeto va a leer preguntas y a escribir respuestas a un lugar que no existe, éstas no pueden ser realizadas; las letras con las que se escribe la ciudad se encuentran incompletas, al menos para la percepción del sujeto, están escritas para una lectura “en altura” que no se manifiesta en el poema y que, por lo tanto, no es cotejable con el mapa previo del sujeto; la ciudad es escritura que es pura dispersión y que no se puede enfocar, resulta imposible acomodar cualquier marco posible de la percepción visual personal, individual, de aquellos que la habitan; la calle no se encuentra numerada, los hitos de su usual o eventual

reconocimiento han desaparecido; el sujeto, ajeno, extrañado, desplazado, se sienta a observar los dibujos -también incomprensibles- del viento, que escribe para no decir(le) nada; finalmente, la propia escritura resulta la de un lugar sin nombre, quizá un no lugar:

[...]

Me siento a observar los dibujos

de polvo que el viento deshace
y anoto entre mis formularios:

la calle ha cambiado de nombre.

Al mismo tiempo que se presentan posibles fugas, que puedan tanto relevar al sujeto de su experiencia o permitirle comprenderla, éstas se hallan ausentes, en “otro mundo” o en altura, inalcanzables. Al revelar, por medio de la anécdota del encuestador, la existencia de otros estados perceptivos que puedan eventualmente manejarse en la experiencia de la urbe posmoderna, cuyos recorridos no se fijan a ningún centro y a ninguna pauta establecida por un orden común, participable, el poema da cuenta al mismo tiempo de la existencia de instancias que, quizá, desde la altura del poder, estén escribiendo y leyendo esta ciudad, una especie de conciencia, un sistema al que los nuevos ciudadanos no tienen ningún acceso, con el que no presentan vínculo alguno que otorgue sentido a su experiencia, de la cual, sin embargo, deben responder, mediante los resultados de su trabajo, los informes de sus recorridos y sus búsquedas.

La información y los sucesos son representados como “Cardúmenes” volubles en el poema del mismo título; el sujeto se encuentra inmerso en el flujo de una continuidad cambiante que ningún medio puede demarcar, a excepción de su representación en los *mapas*. Son estos medios los que constituyen el horizonte del deseo y las expectativas de los sujetos de la época de las comunicaciones y la totalización del espectáculo, su espacio de esparcimiento, su único acceso a la cultura y el vehículo de entrega de las normas de socialización, tentando al sujeto con las “ofertas”, adoctrinándolo por medio de “consignas” y entreteniéndolo con los “cantos”; se trata de “retransmisiones”, copias sin original, múltiples espectáculos sin aura.

El televisor parece estar implantado en el sujeto, se considera a sí mismo otro pez del cardumen con *su* antena, parte de sí mismo. La conciencia receptora es una pecera común donde “Los ojos/ de cualquiera pueden ver bajo esas aguas/ revueltas”. Los pasivos canales de la percepción están secos, sólo los humedece el “líquido/ de la televisión, que desmorona/ sus bordes, mientras pasan las imágenes/ y anegan las pantallas”, son cauce y caudal, molde y relleno, inseparables, reproduciendo la imagen del agua desbordada que ya vimos en relación con las imágenes del sueño y la continuidad entre los espacios diversos en “Arteria” o la materialización del Tiempo en “Film”, poemas donde se puede observar la formación de un inconsciente común posmoderno que transforma no sólo la sustancia del tiempo histórico y sus relaciones con el sujeto, sino también modela su interioridad.

Por medio de la imagen de la tarde que se ensancha y a través de la presencia de la pantalla de la televisión globalizada, el poema representa la ampliación del mundo tanto interior como exterior del sujeto. El texto también lleva a cabo este acrecentamiento a partir de otras figuras, como la de la inundación, o el estado general de inmersión en el océano y la pecera de esta vida *en* los medios, revisando así el sometimiento total a la televisión como parte de una cadena mediática mayor. Este medio de comunicación de masas resulta el principal medio de socialización en la cultura de mercado y en la sociedad espectacularizada, como establece Moulian³⁶⁹, al que el sujeto de este poema parece estar completamente adaptado, a excepción de la cita en cursiva del último verso, “*los dominios de lo público*”, que hace pensar en la intervención crítica e informada de la primera instancia del sujeto, que apenas se desliga así del hablante del texto. Reproducimos el poema:

Estos medios que nada dividen
excepto los mapas y enhebran
de ofertas, consignas o cantos
el éter.

³⁶⁹ Para Moulian, *op.cit.*, p. 105, el consumo televisivo, una adicción del Chile actual, “no proviene por entero de su papel como resorte evasivo de la capacidad de hacer digerible una vida agobiante. También la televisión realiza y potencia, no sólo permite descarga. Ella abre horizontes y capacidad discriminadora. Cumple un papel de ampliación del campo limitado de la representación realista, produce una apertura del horizonte de lo imaginario. Cumple un papel importante en la internalización de los papeles sociales y en la construcción del “personaje” que uno va siendo. El problema que puede generar es el moldeamiento de una forma pasiva de relación con el mundo y la vida, cuyo desiderátum sería el ser espectador y no actor de acontecimientos.”

Las retransmisiones
que afluyen en masa a mi antena
y ensanchan la tarde:

 resecos
canales abiertos al líquido
de la televisión, que desmorona
sus bordes, mientras pasan las imágenes
y anegan las pantallas.

 Los ojos
de cualquiera pueden ver bajo esas aguas
revueltas.

 Noticiarios sumergidos
en rumores, que atraviesan como peces
los dominios de lo público.

Al igual que en el poema recién revisado, en “Embarcaciones” aquello que Anwandter llama el “éter” –la sustancia que llena como un fluido el vacío, según los griegos antiguos- parece estar no asentado en el exterior sino enajenado en el interior del sujeto, constreñido a su fisiología cerebral –“el horizonte/ de tus ondas cerebrales”- y auditiva –“De un audífono al otro”:

 Estribillos
de las olas que envuelven a diario
todo el éter, y la gente memoriza
en la impaciencia del Metro.

El hablante se dirige al tú como un doble, repitiéndole a ese “otro” su relación con los “temas” de la radio, otro de los *medios* de las tecnologías triunfantes, paso a paso, como si el tiempo se hubiera vuelto concreto -otra vez- en el transcurso del día que describe:

 Son los temas
que recibes de la radio en las mañanas
y devuelves arrugados, al bolsillo
cada tarde.

No solamente es auditivo el proceso que se narra en este poema, las imágenes se despliegan hacia la visualidad y el sujeto interviene también en su plano visual para ejercer la posibilidad de (no) percibir:

De un audífono al otro: canciones
y promesas que atraviesan tu memoria

como un yate con las velas desplegadas

Haces sombra con la mano, para ver
aplanarse –brevemente- el horizonte
de tus ondas cerebrales.

Sin embargo hay una serie de palabras e imágenes que acercan al poema veladamente hacia la construcción de un horizonte laboral: la “promesa” del yate contrapuesta a “la impaciencia del Metro”; esta misma impaciencia de la jornada, de lo diario, frente a la idea de las “Embarcaciones” que cruzan, en los balnearios de verano, mar, lagos y ríos; y sobre todo los versos que presentan al sujeto “recobrándose” entre las estaciones -quizá descansos musicales entre las estaciones del Metro, quizá días libres entre las estaciones laborales- producen la sensación del contraste sin el desarrollo de una sentimentalidad reivindicativa al respecto:

De un audífono al otro
por azar, entre estaciones, te recobras
a la orilla de un recuerdo.

En el poema titulado “Pantalla”, precedido por una cita de Ernst Jünger³⁷⁰, “el desfile triunfal de la planta a través de la psique”, se generan, a partir de la impronta de ésta, una serie de ambigüedades que tienen que ver con uno de los motivos de por sí ambiguos del libro: “El contagio del negocio/ por el ocio”, asociando así los procesos de la productividad de la mente tanto con los “motivos/ recurrentes de la hierba” como con la idea latente de la intervención de la pantalla en la percepción espacializada de estos poemas de Anwandter. En la segunda parte del poema, también a la presencia de lo representado por la pantalla puede, ambigüamente, atribuirse la idea del dominio de la hierba “sobre el cuerpo” –el efecto del alucinógeno- con la imagen del paisaje “desmenuzado” brizna a brizna por la percepción, de algún modo con la imagen, un poco más lejana, del cuerpo cubierto por las hierbas del paisaje –otro de los motivos recurrentes en *Especies intencionales*. Así, mientras ocurre lo anterior, se desarrolla el proceso “vegetal” de las ideas que “ramifican” el tiempo, dándole una forma tanto en éstas sus “ramificaciones” como en los “esquemas/ desechados de las horas”, intentos fallidos, bocetos inacabados de

³⁷⁰ Citado por Sloterdijk, Peter. *Extrañamiento del mundo*, Valencia: Editorial Pre-textos, 2001, p. 133, en el capítulo III, titulado “¿Para qué drogas? De la dialéctica de huida y búsqueda del mundo.” Pertenece al libro de Jünger de 1970 titulado *Aproximaciones*.

una escritura o una representación plástica -según observamos al final de texto-, volviendo a plantearse así, en virtud de la dualidad ocio/negocio, recreación/trabajo, una reflexión sobre los valores y funciones del poema y el ejercicio poético en el contexto de una sociedad (sobre)representada por la *pantalla*.

Sin duda, la idea de lo recurrente, lo constante en términos de su reiteración periódica, lo que va y viene, entra y sale, los reflujos de los que habla el poema, como también la idea del intento reiterado del neg-o(fi)cio, ofrecen aquí una poética de la propia escritura, instalada en el contexto de un inconsciente –quizá *su* propio inconsciente- que (re)produce en el flujo de la *pantalla* y de lo *alucinógeno*, el sujeto escribe no sólo frente a ellos, sino *en* ellos:

El contagio del negocio
por el ocio. Sus reflujos

que describen los motivos
recurrentes de la hierba

cuando extiende su dominio
sobre el cuerpo. Cada brizna

del paisaje desmenuzas
mientras tanto las ideas

ramifican los esquemas
desechados de las hojas.

Los papeles arrojados al canasto.

El proyecto nacional es revelado, tenazmente, como un mito a lo largo del poemario, sedimento de diversas construcciones superpuestas que estratégicamente encubren una densa fantasmagoría: en varias piezas de *Especies intencionales* el poema es el discurso de otro, una voz, un fantasma parlante, más bien de una osamenta, huesos, restos humanos –en la insistente materialización que esta poesía realiza sobre lo abstracto- que yacen bajo la materialidad de las sucesivas destrucciones y emplazamientos de la cultura y la ciudad.

El sujeto que se habla a sí mismo en “Si escarbas en lo escrito encuentras huesos” genera uno de los momentos más críticos del discurso de este libro con respecto al proyecto transicional impuesto como única alternativa política durante los gobiernos democráticos de la Postdictadura chilena, contraponiendo así la futilidad, pero también la omnipresencia de la espectacularización que enmascara lo público, lo que contrasta con la revelación de los huesos desenterrados por el “escarbar” en la escritura del sujeto arqueólogo en pos de una evidencia (in)visible, que no se quiere ver, que se “debe” olvidar. Esta revelación se produce mientras el sujeto transita bajo la vereda de la urbe -se han trasladado los “huesos” del subsuelo de la ciudad al subsuelo del poema- en la búsqueda de trabajo, “un oficio que alcance -veloz- el futuro”, lo que le quita el sueño a sus compatriotas, los ciudadanos adaptados de la Postdictadura. El inadaptado, el que busca lo que los demás también buscan, es el que no alcanza ese futuro y sabe al mismo tiempo que no lo va a alcanzar; su presente, al igual que el de sus coetáneos, es inamovible, sin embargo, el poeta arqueólogo, el doctor de la nación observa -tan sólo él puede hacerlo- los signos de una escritura oculta en *su* propia escritura, que se contrapone con el suelo urbano y común, pero que resulta una metáfora de éste:

[...]
 pero el suelo de la historia es pavimento
 la vereda que transito al elegir cada vez
 un oficio que alcance -veloz- el futuro
 molicie del insomnio nacional.

En los versos siguientes tiene lugar el (auto)llamado al olvido, la voz de los otros en el propio yo: lo que está fuera del “encuadre” de la pantalla es lo que ocupa al sujeto y éste debe abandonar, quizá para alinearse entre los que buscan el futuro y no los restos del pasado, cuestionamiento ético que, bajo esta perspectiva, demora la Transición. La imagen de lo que no se puede exponer en la escena nacional de la televisión combina intranquilizadamente dos imágenes reiteradas en la poética de Anwandter, que en conjunto, dadas las características particulares que se les otorgó en estos versos, emplazan la imagen de lo vegetal que comienza a crecer, lo que nace, el “cerebro de Chile en barbecho”, en el sitio de lo terminal, lo que se acaba, el desecho, “los inmensos vertederos”. Útero y cementerio del “alma” nacional en las afueras del centro, de lo representable,

simulan y actualizan, *historizan*, el “todo habla” en la cita de Novalis que hace Rancière, en el sentido de la significancia de cada “detalle” de la totalidad, no solamente lo que la tradición o la academia -o las políticas de época³⁷¹- fijan como signo relevante, sino también, paradójicamente, la homogeneidad de los elementos en la cadena de diferencias posmoderna:

[...]

Olvida

el cerebro de Chile en barbecho me dicen
los inmensos vertederos que el encuadre
de los hechos excluye:

fascinado

por las bodas de un ídolo del teatro
la ubicación para el nuevo zoológico
el turbio negocio de las sanitarias.

Dentro de la misma línea habría que considerar los poemas cuya voz se encuentra totalmente entregada a hablantes sumergidos o enterrados por la violencia política en la geografía con la que Anwandter representa la historia y las tensiones propias de la Postdictadura chilena. La no dramaticidad de estos textos devuelve, a la manera de elaboración de restos, todo el sentido del terror dictatorial, constituyendo éstos los de mayor referencialidad política del poemario. En “Migraciones” el “nosotros” del enunciado avanza atento a la posibilidad del peligro submarino, sin definir nunca cuál es su identidad, a excepción del adjetivo “erizados”, que connota una cobertura de espinas y al mismo tiempo un estado de exasperación. El poema da cuenta de una invasión de “moluscos” hace “tres décadas”, lo que apunta a determinar el dominio de este “fondo marino” por entidades acorazadas, recubiertas, como fuerzas de asalto en los años de la dictadura militar:

Erizados de medidas precautorias
avanzamos por el fondo arenoso
de la historia, bajo el mar.

Con paciencia

³⁷¹ Richard, *op.cit.*, 1998, p.28: “La consigna chilena de recuperación y normalización del orden democrático buscó conjurar el fantasma de las múltiples roturas y dislocaciones de signos producidas durante la dictadura encargándole a la fórmula del consenso que neutralizara los contrapuntos diferenciadores, los antagonismos de posturas, las demarcaciones polémicas de sentidos contrarios, a través de un pluralismo institucional que obligó a la diversidad a ser “no-contradicción”: cadena pasiva de diferencias que se yuxtaponen indiferentemente unas a otras sin confrontar sus valores para no desapaciguar el eje de reconciliación neutral de la suma.”

expropiada a los moluscos que invadieron
casi todo el litoral hace tres décadas.

A pesar de la Corriente del Niño.
[...]

En esta primera parte del poema los sujetos erizados utilizan la “paciencia” de los enemigos para resistir su invasión. El uso del verbo “expropiación” no es inocente: de manera indirecta alude al procedimiento fundamental de la Reforma Agraria que se llevó a cabo en Chile en el gobierno de la Unidad Popular y en el de su antecesor, el proyecto de la “Revolución en Libertad” del gobierno demócratacristiano, uno de los procesos que atacó de manera directa los privilegios de la clase terrateniente chilena, proceso que “repararía” con posterioridad al golpe de 1973 la Junta Militar. El nosotros utiliza este recurso, la expropiación, sindicándose oblicuamente de esta manera. El verso que claramente divide en dos el texto, alude, también de manera indirecta, al ingreso de una influencia cálida foránea a esta geografía simbólica del país, diversa a la tensión entre invasión y resistencia: una irrupción de otra índole que proviene del Norte, y no utiliza la agresión, sino que cambia la situación “fría” de este fondo histórico por una más cálida y colorida, incluso en el litoral sureño, aludido por el topónimo Queule:

[...]
Ciertos peces de colores, provenientes
de las aguas que atraviesa el Ecuador
son visibles a la altura de Queule
cada cuatro veranos.

Las rocas
que limitan el acceso a la playa
acogen pequeños escualos
entre sus pliegues.

Armadas
hasta los dientes, las costas
de la memoria se entibian.

No sólo “peces de colores” arriban al paisaje de Anwandter, representando el ingreso a Chile de la cultura posmoderna globalizada y la economía de mercado durante los últimos años de la Dictadura y la Postdictadura -proceso que es observado en este símil alegórico como una continuidad-, sino también “pequeños escualos”, cuya pequeñez disfraza la amenaza de los “tiburones”. Se trata de otro tipo de invasión, premunida de

colores –una alusión a la cultura de la imagen-, calidez –la cultura del *comfort*- y dientes – su tácito carácter rapaz-, ya no de la coraza militar de los “moluscos”. Los versos finales establecen este nuevo y diferente “estado armado” que entibia la memoria del país, interviniendo y maquillando el estado de las cosas.

En “Reparaciones” la voz del desaparecido habla estremecida por el ruido y la vibración de los *bulldozers* que construyen un camino, haciendo aparecer su osamenta. A la par, son las noticias las que “la desentierran y la vuelven a enterrar”:

[...]
Ya me aturde nuevamente el traqueteo
de picotas y taladros: remodelan
una vieja carretera hacia el futuro.

Los vehículos que pasan veloces
por la historia desplegada en concesiones
y proyectos urgentes, remecen
mi recuerdo bajo todo el territorio.
[...]

La perspectiva narrativa de este hablante es histórica y crítica: su permanencia en la muerte le permite juzgar más allá de varias vidas. El *pathos* del asesinato del detenido desaparecido es tácito y es reemplazado por la crítica a la indiferencia de las “noticias” y el interés de la nación posmoderna por llegar a un futuro que nunca parece llegar: “una vieja carretera hacia el futuro”, siempre un camino nuevo –otro más- (que no lleva) hacia el mismo lugar. El tiempo, encarnado en los caminos y carreteras que se (re)construyen y destruyen sobre la geografía del país, es inamovible, intransitivo en su constante transformación:

[...]
Estos suelos que remueven cada tanto
los bulldozers para hacer otro camino.

En “Cordillera” el escenario son las alturas andinas, donde la voz de los restos humanos parece asimilar el tiempo, el transcurso del día, a la masa cordillerana terráquea y pétreo, cuya aspereza y dureza “el tiempo no alisa”. La Cordillera como encarnación del tiempo representa el peso de siglos, “montañas de memoria”. El hablante, víctima de una

muerte no reconocida, habita –al igual que los hablantes posmodernos adaptados a la nueva sociedad de otros poemas de Anwandter- un tiempo sin historicidad:

Congelado en las orejas el bramido
de la nieve me parece más azul

ahora que la tarde desciende
por otras laderas y enfrento

un muro de roca que engendra
la noche en sus vetas heladas.

Aquí hallé la muerte: entre pliegues
que el tiempo no alisa, nevados

bajo el peso impasible de enormes
montañas de memoria. Los siglos

conservan mis huesos aún congelados
y el bramido de la nieve en las orejas.

En “Edén” observamos, desde el inicio del texto, el efecto de la ironía sobre uno de los emblemas nacionales, la canción nacional, cuya letra, escrita por Eusebio Lillo (conservando el coro del anterior himno, de Bernardo de Vera y Pintado), representa a Chile como la “copia feliz del Edén”:

*Puro, Chile, es tu cielo azulado;
puras brisas te cruzan también,
y tu campo, de flores bordado
es la copia feliz del Edén.*³⁷²

“Edén” representa uno de los textos del libro donde se asienta el motivo reiterado de la no coincidencia entre los emblemas nacionales y la observación que el sujeto realiza del país, como se adelantó antes. Su actualización irónica en los primeros versos da el pie para la introducción de lo narrado por la voz plural de un sujeto que no se identifica del todo:

Aunque feliz, sólo es la copia
(ya lo dice la canción).

³⁷² Lillo, Eusebio. “Himno Nacional de Chile”, en: “Icarito” digital, diario *La Tercera*, www.icarito.cl/medio/articulo/0,0,38035857_0_199634971_1,00.html (22/4/2009).

Un puñado
de semillas y un terreno sin malezas
donde echar nuestras raíces.
[...]

Tras el reconocimiento de la fundación de Chile como una copia, el poema, como los revisados antes, da cuenta de un sujeto plural *enterrado*, asociado a lo vegetal por medio de la implantación de sus “raíces” y la oposición inmediata de un futuro crecimiento con las “malezas”, describiendo así el país imaginado como la utopía de un territorio sin enemigos. Esta especie de “adivanzas del sujeto”, en estos poemas de Anwandter, proyecta siempre una ambigüedad sobre la posibilidad de situar al hablante del texto y, por otro lado, establece una distancia con respecto a su discursividad; pese a la claridad de lo narrado, las figuras nunca se revelan del todo:

[...]
Por un tiempo
nos ocurre florecer, cuando las lluvias
han pasado y las noticias adormecen
la pasión del veraneante.
[...]

Junto con la indeterminación del “quiénes” que es objeto del florecimiento, reaparece la mención a los *medios*, otra vez las “noticias”, que se mantienen, ya sea mencionadas en primer plano o tácitas, siempre como trasfondo obligatorio de las narraciones de una época que estos medios no sólo acompañan, sino que constituyen. Así, es la “historia” la que se “revela” como una fotografía, una “película” exhibida –cobertura de imágenes- en el subsuelo como una “cámara oscura”. Si las “noticias” representan la fluidez de las imágenes transitorias e intrascendentes de la “molicie nacional” (en “Si escarbas en lo escrito encuentras huesos”) -en estos versos la mención al adormecimiento del veraneante-, la historia también es representada como una serie de imágenes que pueden ser contempladas como tal tan sólo en lo enterrado, en su pertenencia a esta especie de inconsciente que las hace visibles:

[...]
Es la historia
que revela su película en la cámara
oscura de la tierra, a varios metros

por debajo de la calle.

[...]

Más allá de la posibilidad de un cambio de hablante –lo que revelaría la identidad del primer hablante plural, serían los tréboles los que hablan en los versos anteriores- este poema desarrolla esa tendencia de Anwandter tanto a abandonar la historia central de la narración como a focalizar los detalles, manteniendo la ambigüedad del hablante así como de las principales figuras. De esta manera, el poema deja de referirse a la “cámara oscura” de la historia y focaliza la destrucción y posterior *digestión*, debajo de la calle, de unos tréboles como restos vegetales, al igual que el hablante plural del texto:

[...]

Entre pasos
apurados, unos tréboles asoman
diminutos en las grietas del cemento.

Pisoteados, dan trabajo a las hormigas.

El título “Ceniza” es altamente significativo en este contexto. El hablante, distanciado, despersonalizado, no interviene en la descripción objetivista, por momentos telegramática, de lo que circunda la mirada muerta del detenido desaparecido en la fotocopia que ocupa la solapa de su madre. La escena, cargada del *pathos* propio de la dolencia histórica, es representada sin embargo por Anwandter a partir del desgaste, la pérdida de intensidad dramática de la imagen posmoderna como reemplazo de toda historicidad y de la copia como elemento distanciador:

Fantasma de fantasma, fotocopia
que mira, ignora, inquieta, cada vez
más tenue en la solapa de su madre
-motivo ocasional de nuestra lírica-
[...]

De esta manera, el “fantasma de fantasma” se transforma no sólo en un motivo de “nuestra lírica”, o sea parte del periodo de la poesía chilena a partir del golpe de estado de 1973 –quizá considerada por el hablante como una poesía un poco sorda a esta temática- sino una imagen lamentable que se desvanece a medida que se expone y se reproduce, y que el poema incluye en un devenir que da cuenta de este proceso hasta convertirse en un

ilícitas o viciosas”³⁷⁴; esta idea del doble *standard* de la autoridad y las personas respetables, y el concepto de lo oculto bajo una fachada honorable, refuerza la constante percepción, incluso inconsciente, que la escritura de *Especies intencionales* se encuentra ante un enmascaramiento político *intencional* de la cultura y el *establishment* de la Postdictadura, y en un nivel de representación más ambiguo, la perturbadora certeza de que algo desconocido, indeterminado, apenas formado, se oculta bajo el aspecto de lo visible como el no revelado inconsciente de la época posmoderna.

Es en este contexto donde los colores cobran el valor del simbólico nacional y a la vez integran referencias arquetípicas: la Nación se encuentra representada en su emblema - el “terreno”, territorio- por cielo, sangre y nieve, en torno a los cuales se establece una disputa con respecto a los valores que representa la Nación y aquellos que debe representar, la posibilidad de reordenar las proporciones según la voluntad de “algunos”, finalmente la del propio hablante:

La porción asignada al color
azulado del cielo es apenas

un tercio del trozo que cubre
el color de la sangre, a su vez

la mitad del terreno. La nieve
blanquea los cerros sobrantes

de muertos recientes y cóndores
lentos que rondan sus huesos.
[...]

El hablante duda sobre poder “arreglar” efectivamente la composición emblemática, con lo que finalmente cuestiona cualquier posibilidad, e incluso la necesidad de un emblema que represente la Nación:

[...]
¿Es posible arreglar los colores
del país como un juego de prismas

³⁷⁴ Real Academia Española de la Lengua, *Diccionario de la Lengua Española*, XXI ed., Madrid: Espasa Calpe, Tomo II, p. 1497.

aislados y en orden?[...]

“Algunos” pretenden, según el poema, volver de igual tamaño el espacio que ocupa cada color. Otros quisieran elegirlos de entre una variedad más amplia: el ajuste de colores de la bandera se realizaría con los de la “carta de ajuste” de la pantalla de televisión, la nueva procedencia de la realidad y el patrón valórico al que hace referencia el modelo de Nación que se pone en práctica durante la Posdictadura, una sociedad del espectáculo y un espectáculo que integra a la sociedad que puede constituir la Nación:

[...] Algunos
quisieran volver a las franjas

de anchura pareja a lo largo
de toda una cinta, o poder

elegir entre varios colores
en la carta de ajuste. [...]

En la perspectiva de una sociedad donde aún la justicia no se ha encargado del saldo de la historia reciente, esta “carta de ajuste” puede simular también un posible “ajuste de cuentas”. En los últimos versos el poema se hace cargo de la pérdida de color, el “desteñido” no de la bandera sino de los días, del tiempo, otro modo de materializarlo: el tiempo de la Postdictadura es un tiempo blanqueado, sin pasado, sin posibilidad de contingencia ni cambio; la operación que fabricó el olvido, la pérdida de la memoria política de la Dictadura, cuya violencia descalibró los colores de la bandera, del pabellón nacional, vuelve imaginable que éstos puedan ser reemplazados por franjas similares o por otros, los de la “carta de ajuste” de la televisión:

[...] Los días
destiñen en tanto, y las aguas
que enjuagan la historia se estancan.
[...]

En el lenguaje coloquial chileno el verbo “desteñir” presenta otra acepción: se dice que alguien o algo “destiñe” cuando no cumple con las expectativas que se tenía de esa persona o acontecimiento en una situación determinada, o cuando la anterior no cumple con algo que prometió o pactó. Son estos días los que destiñen, la historia se “enjuaga”, otra vez

relacionada con la metáfora del agua estancada, se transforma en un tiempo intransitivo, que no fluye a ninguna parte, que no cumple con lo pactado y prometido, que no *se cumple*:

[...]

Es preciso sacar de inmediato
la bandera de la artesa y encumbrarla

bajo el sol despiadado: una sábana
que alisa sus pliegues al viento.

El poeta, entonces, exhorta –es el único momento verdaderamente exhortativo, propositivo del libro- a sacar con urgencia la bandera/sábana de la “artesa” –la bandera nacional se transforma en algo cercano, doméstico- y a dejar que flamee en signo de rendición, una petición de tregua a la historia, “el sol despiadado” de la historia, cuya crueldad se ha metaforizado en otros poemas del libro: una especie de aparato digestivo. La Nación no es representada (sólo) por medio de sus emblemas, sino por la experiencia violenta de su historia, que no calza con el “pabellón” que la reduce a lo abstracto: formas y colores interpretativamente vacíos que la poesía inmanentista, políticamente concreta de Anwandter, vuelve a llenar de un contenido cambiante y conflictivo, que demanda y desafía al lector.

De esta manera, la historia reciente se proyecta en “Interpretación del sueño” como una pesadilla donde manos y cartas encarnan el contraste entre una representación cerrada y abstracta de la historia y la política, y las experiencias concretas que las sostienen, situado no sólo en las imágenes que se juegan, sino en el cuerpo, los cuerpos, el propio cuerpo que la historia demanda como inútil sacrificio y que el poema representa metonímicamente mediante la figura de las manos:

Una década
de manos

alzadas,
seguida

de un siglo
de manos

cortadas.

Barajas

la historia,
repartes

las cartas
y apuestas.

Los colores y las formas esconden, tapan, sepultan, blanquean o tiñen equivocadamente la memoria de Chile. Los elementos que en estos poemsupas transfiguran la superficie de la nación, como la percepción del sujeto, como la página en blanco, encubren y recubren con capas de olvido las osamentas, los restos, los residuos, verdaderos signos parlantes para el oído y el ojo de Anwandter, quien transita cruzando nivel tras nivel, límite tras límite, por esa entidad geográfica y geológica. Los emblemas -himno nacional y bandera- se confunden en los versos como significantes sin designación y símbolos sin mito. Los restos de los desaparecidos no encajan con el puzzle deshecho que representa el país ni con los ideogramas que lo sostienen en tanto Nación; la “carta” no está ajustada, las cuentas no están saldadas; mito, cuerpos, huesos y formas exteriores no coinciden con lo que Anwandter ve y oye desenterrar y enterrar, construir y destruir, Adentro/Afuera, Arriba/Abajo³⁷⁵:

³⁷⁵ La mención a los “huesos”, los que a lo largo de la poesía de Anwandter integran, junto a otras imágenes, la isotopía de los diversos restos de la “deglución” que metaforiza en esta obra la violencia dictatorial, recuerda la escena de la narración titulada “La noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad Popular)” de Pedro Lemebel, en *Loco afán. Crónicas de sidario*, 2ª ed., Santiago: Lom Ediciones, 1997, pp.11-23, donde los huesos de pollos y pavos, amontonados sobre la mesa de la cena de año nuevo de una fiesta de homosexuales en 1972, la última antes del golpe de estado, actúa como una insistente premonición de los posteriores atropellos a los derechos humanos. La imagen, al igual que en el poema de Anwandter, es combinada con el emblema de la bandera: “[...] y otra vez la Palma volvía a las explicaciones, juntaba los andamios descarnados y las plumas, mostrando un cementerio de huesos que fue arrumbado en el centro de la mesa. Al comienzo fue el bochorno sonrojado de la dueña de casa disculpándose, cuando paraban la cumbia y las regias gritaban: “Ataja ese pavo niña”, pero después el alcohol y la borrachera transformó la vergüenza en un juego. Por todos lados, las locas juntaban huesos y los iban arreglando en la mesa como una gran pirámide, como una fosa común que iluminaron con velas. Nadie supo de dónde una diabla sacó una banderita chilena que puso en el vértice de la siniestra escultura. Entonces la Pilola Alessandri se molestó, e indignada dijo que era una falta de respeto que ofendía a los militares que tanto habían hecho por la patria. Que este país era un asco populachero con esa Unidad Popular que tenía a todos muertos de hambre. Que las locas rascas no sabían de política y no tenían respeto ni siquiera por la bandera.” Más adelante, el espacio de la narración se transforma en virtud de la presencia del osario que, de ser un detalle, se convierte en el centro de la representación: “Y esa luz hueca entrando por las ventanas, esa luz de humo flotando a través de la puerta abierta de par en par. Como si la casa hubiera sido una calavera iluminada desde el exterior. Como si las locas durmieran a raja suelta en ese hotel cinco calaveras. Como si el huesario [sic] velado, erigido aún en medio de la mesa, fuera del altar de un devenir futuro, un pronóstico, un horóscopo anual que pestañeaba lágrimas negras en la cera de las velas, a punto de apagarse, a punto de extinguir la última chispa social en la banderita de papel que coronaba la escena.” Otra de las similitudes evidentes que presenta la crónica de Lemebel con

en los himnos
 puras brisas
que no encajan
 con el puzzle
 desterrados
 ocultamos
con el puzzle
 que no encajan
 tantos huesos
 con banderas
que no encajan
 con el puzzle
 y proclamas
 nuestros pechos
con el puzzle
 que no encajan
 piel adentro
 las cenizas
que no encajan
 con el puzzle

En el poema que da título y cierra este segundo libro de Anwandter, “Especies intencionales”, el sujeto da cuenta de la degradación de la mirada y de la condición inmutable del mundo:

Mientras estos ojos envejecen
 el mundo permanece como nuevo.

Reluce en las mañanas
 y difunde por la tarde su brillo

en todas direcciones. [...]

las poéticas de la década del 90 -ya no en lo que respecta a este poema de Anwandter en particular-, es la mediatización de lo representado a través de la fotografía y otros mecanismos, como veremos a lo largo de este trabajo, en tanto distanciamientos y a la vez rescates posibles de la experiencia y la historia. A partir de un punto hasta su final, este texto de *Loco afán* abandona la narración directa para recuperar los acontecimientos a partir de una fotografía tomada al final de la velada, momento donde “osario” y “cena” alcanzan su simbolismo sacrificial más intenso: “La foto no es buena, la toma es apresurada por el revoltijo de locas que rodean la mesa, casi todas nubladas por la pose rápida y el "loco afán" por saltar al futuro. Pareciera una última cena de apóstoles colizas, donde lo único nítido es la pirámide de huesos en el centro de la mesa. Pareciera un friso bíblico, una acuarela del Jueves Santo atrapada en los vapores de la garrafa de vino que sujeta la Chumilou, como cáliz chileno. Ella se puso al centro, ocupó el lugar de Cristo [...]”.

La mirada se reduce a una cuenca mortal que recibe y deja caer las imágenes “al abismo de la historia”, despeñadero que el poeta ha intentado habitar y deslindar obsesivamente a lo largo del poemario:

[...] Mientras esta
mirada se curva hacia dentro

y forma una cuenca y recoge
la lluvia constante de escenas

el mundo permanece como un plano
inclinado y las imágenes resbalan

al abismo de la historia. [...]

El cielo que contempla el sujeto es una pantalla, a la vez su propio interior -“el cielo/ estrellado de los párpados”-, un espejo de lo que éste supone la realidad y al mismo tiempo ésta última. En el poema, la condición dialéctica de la historia cede: la expansión del universo es descrita, por medio de la visión de “las luces”, como “círculos/ concéntricos sin rumbo”, cuyo centro parece ser el ojo del sujeto que lo padece; el mundo resulta intransitivo, parece no tener más destino que su mismo crecimiento y deshacimiento:

[...] Mientras estos
ojos se licuan a nivel de las pantallas

y se agitan y remansan bajo el cielo
estrellado de los párpados, el mundo

es un mar donde las luces tranquilas
se mecen y migran en círculos

concéntricos sin rumbo. [...]

El mundo adopta la forma de la mirada que abandona su cuenca, una elipse: la elipse de la contemplación barroca. La mirada da forma al mundo, pero la mirada, el ojo y el sujeto, elementos carnales, perecerán. El mundo vuelve a su centro: inmovilidad e inutilidad; el mundo vuelve al sueño, cabalísticamente ofrecido como descubrimiento para otro ojo que tampoco le sobrevivirá en el tiempo:

[...] Mientras esta
mirada abandona las órbitas

fijas del globo ocular, el mundo
recorre una elipse a la inversa.

Y retorna a su centro en el sueño.

La constante revisión del poema como un fenómeno perceptivo que sostienen las *Especies intencionales* de Andrés Anwandter parece ser reflejo de la propia caducidad ante un mundo del que éste no puede dar cuenta; una realidad enajenada y desmemoriada que el poeta -haciéndose cargo lúcida e irónicamente de la confusión de los discursos, la caída de los grandes relatos y la muerte del autor- sólo puede marcar con ciertos límites, develar con ciertos signos, ciertos recorridos y continuidades que lo delatan.

No consideramos, como afirma Felipe Cussen en un acucioso artículo sobre la obra editada e inédita de Andrés Anwandter, que el proceso creativo de la poesía concreta del autor en *Square poems* se agote "...en un molde absolutamente definido y propio de la tradición clásica, los "Carmina Quadrata"³⁷⁶. La forma de origen romano, después medieval y posteriormente barroca del *carmina quadrata*, no atenta contra la cohesión ni gramaticalidad del lenguaje, ni da cuenta de la raigambre neovanguardista y experimental del libro de Anwandter -de la que da amplia cuenta el artículo de Cussen en otros momentos-, sino, más bien, considero que tan sólo actúa como una influencia formal en lo exterior y como una referencia -en esto opino que sí es trascendente- a su filiación concretista y al carácter proto-concreto de esta investigación en los orígenes de la práctica concretista³⁷⁷.

³⁷⁶ Cussen, *op.cit.*

³⁷⁷ La cita más extensa del artículo de Cussen en este punto es la siguiente: "Este proceso decanta y desemboca en un molde absolutamente definido y propio de la tradición clásica, los "Carmina Quadrata". Su elección se debe, además, a su intento por comenzar desde el concretismo más ortodoxo para contribuir a fortalecer el frágil desarrollo que ha tenido esta vertiente en el ámbito hispanoamericano, a pesar de la cercanía con Brasil, una de las cunas del movimiento. También reconoce que su inspiración proviene de otros autores contemporáneos, como Konrad Bayer, Richard Kostelanetz y el mismo Bob Cobbing, fundador del Writers Forum..." La red de referencias y la búsqueda concretista que Cussen sitúa y comenta para la poesía de Anwandter me parece impecable, al igual que su cuidado en el estudio de los diversos momentos de la obra del poeta. Sólo hallamos criticable en su aproximación a *Square poems* la preponderancia que atribuye en este libro a la forma del *carmina quadrata*.

Los *Square poems* -en apariencia *carmina quadrata*- se presentan como masas de lenguaje formadas en cuadrados, los que esconden trabalenguas y acrósticos: donde “decir sed” es “decir”, “decirse” y “desdecirse”, donde “amarramar” y “mamarra”, espejeantes, comparten lugar con “estallarderredor” y “cabelloscurodandolientespaldabajo”. La preponderancia visual de la espacialización de estos “poemas” indica la continuidad de una superficie sin fin, sin límites, cortada aparentemente al azar, una plataforma de lenguaje donde las palabras están aisladas, imposibilitadas de constituir una oración, y a la vez unidas, en una cadena sin fin. Son apariciones que despersonalizan el lenguaje, volviéndolo público –“square” en inglés, además de “cuadrado”, también significa “plaza”-no en sus posibles usos discursivos, sino en su (des)uso mínimo y su (dis)función en la esfera del habla, donde lo público representa la confusa y dificultosa realidad cotidiana del habla. El poema es un corte en la multiplicidad no jerárquica y en la continuidad infinita y fragmentaria del lenguaje:

**SED ES DECIR SED
ES DECIR SED ES
DECIR SED ES DECIR
SEDESDECIRSEDES
DECIR ES SED DECIR
ES SED DECIR ES
SED DECIR ES SED**

En *Square Poems* la reflexión de la escritura sobre sí misma se transforma en una praxis distinta a las posibilidades que habíamos observado con anterioridad, manifestándose como una *reflexión material*, si se quiere, sobre el lenguaje *como código*, donde éste es minuciosamente demolido, de modo que sus fragmentos, los fragmentos mismos de las palabras, sujetos a nuevas y arbitrarias relaciones, horizontales todas, son el fundamento de su carácter experimental, acusación ya no del agotamiento de una manera de producir lírica –como vimos en *El árbol del lenguaje en otoño*-, sino de la enajenación misma de las palabras en su contexto comunicativo, social, político. Las relaciones entre los

fragmentos de las palabras no están determinadas por la lógica de la reflexión metapoética, la ausencia de un yo interventor interpretativo es notoria, pese a la escogencia, partición de las palabras y su reagrupación. Sin embargo, las esquirlas de significación forman inesperadas asociaciones que el lector debe descubrir y resolver en su trasposición simbólica.

Sin la presencia de una conciencia interventora, la idea de una organización arbórea, jerarquizada y metafórica, corporal del poema, si se quiere, desaparece; la página en blanco es ocupada por una red, un rizoma de relaciones en la superficie que exhiben la posibilidad de convertirse sólo en significantes. Sin embargo, dado el contexto de su producción y recepción éstas detonan, desde la superficie desjerarquizada, a partir de palabras aparentemente inocentes y un procedimiento de destrucción y reconstrucción también aparentemente azaroso y arbitrario de la línea significante, significados disruptivos. Esta técnica cumple con la función y adquiere el valor político de hacer aparecer aquello que no se puede o no se debe decir bajo la represión propia de los sujetos de la Postdictadura y de aquello que es considerado conveniente para el discurso aparentemente tolerante de la Transición y el Consenso, como sucede en el poema donde entre “multitudes” y “estadios”, dos palabras cargadas con la violencia de la Dictadura, hacen aparición las palabras “adioses” y “osarios”. El procedimiento que fundamenta su carácter experimental propone su sorpresivo carácter político:

MULTITUDESTADIOSESTADOSARIOS
 TUDESTADIOSESTADOSARIOSMULTI
 DESTADIOSESTADOSARIOSMULTITU
 ESTADIOSESTADOSARIOSMULTITUD
 ADIOSESTADOSARIOSMULTITUDEST
 DIOSESTADOSARIOSMULTITUDESTA
 SESTADOSARIOSMULTITUDESTADIO
 ESTADOSARIOSMULTITUDESTADIOS
 DOSARIOSMULTITUDESTADIOSESTA
 OSARIOSMULTITUDESTADIOSESTAD
 ARIOSMULTITUDESTADIOSESTADOS
 MULTITUDESTADIOSESTADOSARIOS

Sin embargo, no todas las palabras que aparecen aquí registran esta tensión, por lo que la disrupción de lo político se instala entre otras afloraciones de carácter cotidiano y existencial: la lucha de la conciencia despersonalizada con las palabras, producto de un histórico desencanto en relación a ellas –no sólo el anclaje de estos textos en el perfil destructor del lenguaje de la poesía moderna sino también el propio recorrido de la escritura de Anwandter- trabaja en el espacio ambiguo de sus dobles sentidos, sus múltiples y perversos usos, sus connotaciones, sus posibles testificaciones, sus eventuales registros, entre los espacios o las junturas de su disposición gráfica, pues lo visual constituye el elemento que amalgama aquí las palabras.

**CAPÍTULO IV. LA POESÍA DE DAVID PREISS: LAS
DOS EDADES DEL DESASTRE.**

Y será en el día esse, no añadirá más resto de Ysrael, y escapamiento de casa de Yahacob, para sostenerse sobre su feridor, y será sostenido sobre Adonay, santo de Ysrael, con verdad. El resto tornará, resto de Yahacob, al dio barragán. Porque si fuere tu pueblo Ysrael como arena de la mar, resto se tornará en él, fin tajada ondeán justicia.

Isaías X, 20-22. *Biblia de Ferrara.*

“Has elegido, decía Reb Eloda, y, ahora, estás a merced de tu elección. Pero ¿has elegido ser judío?”

Y Reb Ildé: “¿Qué diferencia hay entre elegir y ser elegido cuando sólo podemos someternos a la elección?”

Edmond Jabès, *Libro de las preguntas.*

Los tres poemarios que conforman hasta ahora la obra de David Preiss³⁷⁸ parecen contestar de diversas maneras, y al mismo tiempo de una, a la máxima de la Escuela de Frankfurt: “Después de Auschwitz escribir poesía es un acto de barbarie”. Encontrar una respuesta, como hizo Hölderlin, a la pregunta: “¿Para qué poesía en tiempos de penuria?”, y un sentido para esa respuesta, ha sido búsqueda de ocupación permanente de la lírica contemporánea, motor del cuestionamiento constante del significado de la escritura, del vínculo poético con la experiencia y la interrogación de la condición habitable, como escribió Martin Heidegger, de los lenguajes de lo humano³⁷⁹. Acorde con esta proposición, Preiss no sólo escribe poesía “después de Auschwitz” sino *desde*, a partir de Auschwitz, experiencia central de nuestra época, como la califica, entre otros, Hannah Arendt³⁸⁰, porque no sólo inaugura una forma y una proporción desconocida, hasta entonces inimaginable, de la perversidad humana, sino que pone en cuestión las capacidades de juicio y representación, y el concepto mismo de lo que consideramos humano. El carácter ético de los poemas de Preiss se fundamenta en las implicancias de estos cuestionamientos, *ethos* cuyas encarnaciones se despliegan desde la conciencia individual y la referencialidad

³⁷⁸ Preiss, *op.cit.*, 1992, 1994, 1995 y 2000.

³⁷⁹ Heidegger, Martin. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Edición, traducción, comentarios y prólogo de Juan David García Bacca. Barcelona: Editorial Anthropos, 1989.

³⁸⁰ Arendt, *op.cit.*

histórica hasta la presencia mayúscula del Silencio y el motivo de la escritura del “negro sobre el blanco”, figuras que reúnen la contemplación alucinada de un mundo escrito, conformado por la escritura Solar -el orden de las Luminarias-, la presencia y ausencia fundante del Creador -el Mundo creado para los hombres como una escritura incomprensible, cruel, que desgasta la lectura- y la figura del sujeto en tanto *testigo*, el que confirma su distancia e intenta acercarse al objeto de su testimonio, objeto que, si bien se asienta y se pierde en la lejanía histórica, puede ser recuperado por medio de las estrategias discursivas y las figuraciones poéticas.

El Silencio de Preiss no es solamente un Silencio religioso, en el sentido en que lo afirma Julio Ortega en su libro *Caja de herramientas*³⁸¹, sino que consideramos que el poeta chileno identifica, en primera instancia, el poderoso anverso del lenguaje con el testimonio de lo indecible que encierra la experiencia del exterminio en la maquinaria de la muerte nazi, tal y como lo presenta Giorgio Agamben en *Lo que queda de Auschwitz*³⁸². Para el autor italiano cualquier testimonio sobre la Shoá encierra en su misma constitución, al acercarse a la “zona imprevista” de lo planeado del exterminio, el núcleo de lo indecible -apoyándose en la definición del “musulmán” como un no-sujeto elaborada por Primo Levi³⁸³-, pues devela no sólo ese espacio y ese momento donde todo sistema de signos, lo propiamente humano, ha cesado, sino también la imposibilidad práctica de testimoniar aquella experiencia última de la desaparición, por el sólo hecho de haber sobrevivido -haber “aparecido”, según Jorge Semprún³⁸⁴- a la médula de lo acontecido en los campos de exterminio. Sobrevivencia y escritura tienen en este contexto el sentido último de poder entregar el testimonio de la experiencia que niega la propia existencia y el propio ser. Sobrevivir adquiere así el sentido de la escritura y esta escritura que le otorga razón a la existencia cobra sentido en su tarea de decir. La experiencia se hace verdadera mediante la

³⁸¹ Ortega, Julio, *op.cit.*, pp. 129-32.

³⁸² Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, *op.cit.*

³⁸³ Como revisamos en el Capítulo I, Levi describe al “musulmán” como aquel sujeto mayoritario de los campos de exterminio que, antes de ser eliminado, ha sido despojado ya de su humanidad y al que por consiguiente le es imposible testimoniar. Levi, *Los hundidos y los salvados*, en: *op.cit.*, pp. 541-2. Agamben, *Ídem.*, p. 34, observa la contradicción de que el “musulmán”, aquel que ya no conserva las características mínimas para testimoniar, sea, en palabras de Levi, “el verdadero testigo”.

³⁸⁴ Semprún, Jorge. *La escritura o la vida*. Barcelona: Editorial Tusquets, 1995.

palabra, como establece Esther Cohen en su libro *Los narradores de Auschwitz*³⁸⁵; similar resulta a este respecto el poema con que Primo Levi inicia *Si esto es un hombre*, primera parte de la *Trilogía de Auschwitz*, donde el gesto elocutivo del poema afirma su propia condición de verdad con respecto a la experiencia que da cuenta, transmitiendo esas palabras como una donación fundamental, al modo en que lo realiza la principal oración judía, “Shema Israel” (“Escucha, Israel”), la que Levi parafrasea³⁸⁶. Los versos del autor italiano son los siguientes:

*Pensad que esto ha sucedido:
Os encomiendo estas palabras.
Grabadlas en vuestros corazones
Al estar en casa, al ir por la calle,
Al acostaros, al levantaros;
Repetídselas a vuestros hijos.*³⁸⁷

Primo Levi resulta para Agamben el testigo perfecto, pues ha sobrevivido fundamentalmente para dejar constancia³⁸⁸: por un lado, no puede testimoniar como un tercero (del lat. *terstis*³⁸⁹), objetivamente, pues estuvo implicado de forma absoluta en los sucesos que narra. Levi representa el testigo, en el sentido de llegar al final de la totalidad de un proceso, alguien que vivió esa experiencia de manera completa (superviviente, sobreviviente, del lat. *superstes*³⁹⁰), otro de los conceptos fundamentales en la argumentación de Agamben; sin embargo, al mismo tiempo, este testigo perfecto se encontrará siempre con el vacío de lo intestimoniable, aquel final que sólo pudieron contemplar los que fueron exterminados y cuyos cuerpos fueron desaparecidos de la faz de la tierra, pues ésta era precisamente la intención última de la “fábrica de cadáveres”. Según Esther Cohen:

El libro de Agamben no deja de causar cierta contrariedad, una especie de turbación. Por un lado, plantea que testimoniar es la imposibilidad de testimoniar y, por otro, defiende frente a uno de los mayores testigos –la

³⁸⁵ Cohen, *op.cit.*

³⁸⁶ “Decir “tú te acordarás” es decir también “no te olvidarás”. Incluso es posible que el deber de memoria constituya la cima del buen uso y la del abuso en el ejercicio de la memoria.” Ricoeur, *op.cit.*, p. 119.

³⁸⁷ Levi, Primo, “Si esto es un hombre”, en: *op.cit.*, p. 29

³⁸⁸ Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, *op.cit.*, p. 14.

³⁸⁹ *Ídem.*, p. 15.

³⁹⁰ *Ídem.*

autora se refiere a Primo Levi- la no indecibilidad de la *Shoá*. ¿Será entonces que la palabra, siendo insuficiente para dar cuenta del infierno, es capaz, *pese a todo*, de decir lo indecible? ¿Representará la palabra ese horizonte de “verdad” que permite y seguirá permitiendo escribir los campos? Porque de acuerdo con Yehuda Bauer –uno de los grandes especialistas en el Holocausto-, “ciertas personas se refugian en el misticismo para afirmar que un acontecimiento de esta amplitud –que califican de "inconmensurable"- no podría ser explicado [...]. Temo no poder aceptar esa excepción a la regla. Esas muertes fueron causadas por seres humanos, por motivos cuyas fuentes se encuentran en la historia y que pueden por lo tanto ser analizados.”³⁹¹

En palabras del propio Agamben:

Esa divergencia pertenece a la estructura misma del testimonio. Por una parte, en efecto, lo que tuvo lugar en los campos les parece a los supervivientes lo único verdadero y, como tal, absolutamente inolvidable; por otra, esta verdad es, en la misma medida, inimaginable, es decir, irreductible a los elementos reales que la constituyen. Unos hechos reales que, en comparación con ellos, nada es igual de verdadero; una realidad tal que excede necesariamente sus elementos factuales: ésta es la aporía de Auschwitz.³⁹²

Por otro lado, la sobrevivencia que permite testimoniar imprime en el sujeto la culpabilidad de haber sobrevivido ocupando el “lugar del otro”, culpa en la que insiste Primo Levi en *Los hundidos y los salvados*³⁹³. Sin duda, la cercanía de Preiss a esta isotopía constante en la obra de César Vallejo tiene que ver con la persistencia de este motivo en la propia escritura. Preiss, en su último libro publicado, *Oscuro Mediodía*³⁹⁴, homenajea tanto al Vallejo experimental en el poema “Ars”, por medio de la doble cita del poema “II” de

³⁹¹ Cohen, *op.cit.*, p. 15, cita textualmente a Yehuda Bauer, del libro *Repenser l'Holocaust*, París: Éditions Autrement-Frontières, 2002, p. 20.

³⁹² Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, *op.cit.*, pp. 8-9.

³⁹³ “¿Es que te avergüenzas de estar vivo en el lugar de otro? .Y sobre todo ¿de un hombre más generoso, más sensible, sabio, más útil, más digno de vivir que tú? No puedes soslayarlo: te examinas, pasas revista a tus recuerdos, esperando encontrarlos todos, y que ninguno se haya enmascarado ni disfrazado; no, no encuentras transgresiones abiertas, no has suplantado a nadie, nunca has golpeado a nadie (pero ¿habrías tenido fuerzas para hacerlo?), no has aceptado aún cargo (pero no te los han ofrecido), no has quitado el pan a nadie; y sin embargo no puedes soslayarlo. Se trata sólo de una suposición, de la sombra de una sospecha: de que todos seamos el Caín de nuestros hermanos, de que todos nosotros (y esta vez digo "nosotros" en un sentido muy amplio, incluso universal) hayamos suplantado a nuestro prójimo y estemos viviendo su vida. Es una suposición, pero remuerde; está profundamente anidada, como la carcoma; por fuera no se ve, pero roe y taladra.” *Los hundidos y los salvados*, en: Levi, *op.cit.*, pp. 539-40.

³⁹⁴ Preiss, *op.cit.*, 2000.

*Trilce*³⁹⁵, como al Vallejo “rehumanizado” de *España, aparta de mí este cáliz*, realizando una “Paráfrasis” –así te titula el texto- de “Masa”, uno de los poemas más influyentes del peruano.³⁹⁶

La culpa de haber sobrevivido, ocupando el lugar de otro, incluso de otros cercanos o amados, se combina en el trasfondo de esta escritura con la conciencia de no haber estado allí y estar obligado a hablar por ellos, en vez de ellos, incluso hablar sobre lo que los otros narraron, contaron al propio sujeto que escribe, en depósito de confianza, en señal de advertencia, de ejemplo o de mandato para la memoria. Más cerca de Paul Celan que de Levi, Preiss no estuvo allí, sí sus abuelos sobrevivientes y, con ellos, el oído feraz del poeta, cuya capacidad de ficción, de imaginar, vuelve a las palabras hacia la verdad, y cuya respiración, cuyo latido, la fuerza del trazo de la mano que escribe -como veremos más adelante-, intenta devolverle a esa verdad su vida en la escritura. El poeta anota al comienzo de la edición de 1994 de *Señor del vértigo*³⁹⁷:

³⁹⁵ Poema “II” de *Trilce* (1922), en: Vallejo, César. *Obra poética completa*. Introducción de Américo Ferrari. Madrid: Alianza Editorial, 1982, p.120. Los versos que Preiss cita son el segundo: “Mediodía estancado entre relentes” y el penúltimo: “Se llama Lomismo que padece”.

³⁹⁶ “Masa”, poema de *España, aparta de mí este cáliz* (1939), en: Vallejo, *op.cit.*, p. 300.

³⁹⁷ Preiss, *op.cit.*, 1994, p. 5. La cita pertenece a la nota inicial del libro y no se encuentra en la entrega de anticipo del poemario, *op.cit.*, 1992, con el que el autor obtuvo una mención honrosa en el Premio Municipal de Literatura de la I. Municipalidad de Santiago. Esta edición contiene, en el siguiente orden, 21 poemas: “Génesis”, “Agua”, “Elegía por Abel”, “Hombre con la mano cerrada”, “Aquella extraña residencia”, “Jerusalem”, “En piel de fango”, “Réquiem por una muerte prematura”, “Mejillas frías”, “Las mariposas de Theresienstadt”, “Evocación en Chelmo”, “Víspera doliente”, “Y al polvo volverás”, “Lamento”, “Cantata del Fénix”, “Oración del sobreviviente”, “Acerquémonos a Mozart, mujer”, “Espera del hombre”, “Balada para las manos de mi abuela”, “Elegía” y “El agua extrema”. La segunda, completa y definitiva versión del libro divide los poemas en cinco secciones: la primera, sin número y sin título, bajo el verso “Tomó sus pasos, caminó...”, agrega, después de “Agua”, los poemas “Luminarias” y “Presencia del hombre”, tras “Jerusalem”, “En Lima”, y se detiene con “En piel...”; la sección numerada “I”, titulada “Mejillas frías”, abre con el poema añadido “Pues polvo eres”, y tras “Requiem por...” incluye “En la plataforma” y “Treblinka”, para retomar el anterior orden con “Mejillas...”, y tras “Víspera...” suma “Fin de transhumantes”, para regresar a la disposición previa con “Y al polvo...”; la tercera sección, numerada “II” y titulada “Arbeit macht frei”, comienza con los nuevos “Entrada a la muerte”, “Bosque polaco”, “Poema mudo”, “Flor de Sobibor”, “Balada de la transfiguración” y “Fosa”, volviendo al orden anterior con el breve “Lamento”, adicionando después “Horno crematorio” y “Levantamiento del Ghetto de Varsovia”, capítulo constituido casi totalmente por poemas nuevos; la cuarta sección, numerada “III” y titulada “Los templos” comienza con los nuevos “Semilla” y “Diáspora”, y tras el antiguo “Cantata...” añade “Yermo”, retornando al orden anterior con “Oración...” y agregando antes de “Acerquémonos...” el poema “Fructificad y multiplicaos” y “Plegaria” después de “Espera...”; la quinta y última sección, numerada “IV” y titulada “El cabrito y el leopardo” incorpora “Joaquín de luz” antes que “Elegía” y después, antes que “El agua...”, “Visión sobre el final de los días”. Para más claridad, destacamos con cursivas los títulos de los 22 textos agregados. La sección “I” cita de Génesis IV, 19: “...pues polvo eres, y al polvo volverás...”; la numerada “II”, del “Salmo 137”: “Sobre los sauces en medio de ella colgamos nuestras arpas...”; la “III” de Isaías II, 4: “...y volverán sus espadas en rejas de arado, y sus lanzas en hoces; no alzará espada nación contra nación ni se adiestrarán

Los hechos que originaron este libro sucedieron aproximadamente treinta años antes de que yo naciera. Sin embargo, los conserva mi memoria. *Y no tendrá luto mi corazón* mientras recuerde.

No he cruzado nunca, *en vida*, aquellos umbrales del horror. Mas algo de mí ha quedado allá sacrificado. Algo que, como la piel, llevaré conmigo hasta la muerte.

Ellos estuvieron allí. Ahora se quedaron para siempre con nosotros. *Para no volver*.

La poesía de Preiss, al igual que la de Celan, orbita atraída por la feroz necesidad de decir lo que ha acontecido mediante la Palabra, la cual se ve, a la vez que poseída por esa fuerza, interrumpida, impedida por lo indecible, lo impronunciable, lo irrepresentable, lo invisible, lo inaudible, el reverso del fundamento que representa el Silencio, constante metaforización de dos caras que representa al sujeto ante un umbral fictivo de entrada y de salida, portador del mandato del testimonio.

Resulta notoria la sorpresa de Julio Ortega ante la parcial ausencia de discurso religioso en la poesía de Preiss, abocada sin duda a la tematización del Silencio, pues el enfrentamiento a éste representa en esta obra una de las maneras del Testimonio más que una búsqueda metafísica, del mismo modo que son parte de este espectro testimonial los registros que realiza Preiss de la vida posmoderna en la urbe. Dice Ortega:

Es intrigante que este poeta de verso fluido, recurso elocutivo y audacia referencial, anuncie que el silencio es el centro de su nuevo libro. En una declaración de principios, asegura que el poeta intenta una “cartografía del silencio”. Pero el silencio es una vocación de la palabra, y el poema el eco de una voz que, en verdad, busca callar. Esta propuesta se ilustra, en seguida, como religiosa; el silencio es la plenitud del sentido: “El Verbo/ hace de refugio”.

Pero estas tentaciones místicas se resuelven pronto en cantos de amor y en registros urbanos; aunque el poeta parece ejercitarse en la lección silenciosa y su poesía, ahora, se recorta, más severa. Con todo, la serie sugiere que el

más para la guerra...”; la sección “IV” cita de *Isaías* XI; 6: “Morará el lobo con el cordero y el leopardo con el cabrito se acostará...”. Todas las citas de este trabajo corresponden a la edición de 1994.

poema no se pretende metafísico, sino testimonial; la anotación acuciosa, por ejemplo, de la ciudad y sus transformaciones atroces y mecánicas.³⁹⁸

Para comprender, por ejemplo, el tópico del “negro sobre el blanco”, resulta determinante la breve poética titulada “Prólogo a modo de colofón” que incluye en la *Antología de la poesía joven chilena*³⁹⁹ de Francisco Véjar, donde creo puede encontrarse el sema fundamental que obliga a su escritura a una recuperación metafórica del trazo que la modernidad ha borrado irrecusablemente del texto, como una raíz perdida que liga la letra a un posible origen arcaico caligráfico, con un valor plástico y vital, representando el primer elemento “traducido” que fundamenta toda escritura. Vale la pena citarla completa:

En el mundo de la imprenta la caligrafía pierde todo su valor comunicativo. Desde entonces, se escribe siempre en la conciencia de que el ejercicio de la escritura hace un trazado precario y en el engaño de que las letras de imprenta algo añaden a esa precariedad. Poco se conoce de esa traducción invisible mediante la cual las palabras se visten de un ropaje más transparente y gracias al cual los titubeos, las correcciones, lo que constituye la impronta de un gesto, se extravía para siempre. Si la escritura moderna tiene un inicio, ese inicio es la asepsia –no la pureza-, y si tiene una evolución está marcada por la destrucción progresiva de la caligrafía. La escritura pierde, entonces, continuidad. La estética de la imprenta no tolera tampoco la particularidad. Todo trazado del espíritu es nivelado antes de su divulgación. El rostro de la escritura se va ocultando lentamente. Cierta poesía intenta subvertir el reinado de la imprenta subordinando las nuevas posibilidades de la técnica gráfica al despliegue poético. Otros, radicalizando esta intención, han tratado de identificar texto y escritura: la poesía viene a ser para ellos pura literalidad. Sin embargo, mientras más se añade al primer movimiento, mayor es el ocultamiento del trazo original. Paradójicamente, una metáfora perfecta es siempre un borrador de la caligrafía primera. La poesía, eco de una mano temblorosa, busca –así quiero creer- retrazar y retrazar ese trazado.

A diferencia de la poesía de Andrés Anwandter, cuya desconfianza se cierne sobre el Libro escrito sin distinguir entre letra impresa y letra manuscrita, y a diferencia del deseo y la pérdida de la escritura como una imposición del Libro del Padre en la poesía de Antonia Torres, la obra de Preiss intenta resignificar la práctica que conecta la “mano

³⁹⁸ Ortega, Julio, *op.cit.*, p. 130.

³⁹⁹ Preiss, David, “Prólogo a modo de colofón”, en: Véjar, Francisco. *Antología de la poesía joven chilena*, Santiago: Editorial Universitaria, 1999, pp. 98-9.

temblorosa”, el cuerpo escriturante –práctica que años antes sacraliza Gonzalo Rojas en su poema “Para órgano”⁴⁰⁰ - con el Libro y el Mundo, un mundo que también está escrito por gestos inagotables y continuos –como en buena parte de la poesía de Octavio Paz, por ejemplo-. “Tan bien que estaba entrando en la escritura de mi Dios/ esta mano, el telar secreto, y yo dejándola/ ir, dejándola”, comienza el poema de Rojas. En el poema en prosa “¿Águila o sol?”⁴⁰¹, Paz escribe sobre un tiempo paradisiaco de coincidencia y fluidez entre escritura y mundo:

Ayer, investido de plenos poderes, escribía con fluidez sobre cualquier hoja disponible: un trozo de cielo, un muro (impávido ante el sol y mis ojos), un prado, otro cuerpo. Todo me servía: la escritura del viento, la de los pájaros, el agua, la piedra.

Si para David Preiss la forma poética está ahí como un modo de recordar, de establecer memoria, ésta representa la manera superior en que el lenguaje se organiza –a diferencia del lenguaje común, la prosa cotidiana destinada a perecer- como el ámbito donde encuentra lugar, donde puede ser dicho y conservado tanto aquello que *debe* ser recordado como las modulaciones que permiten el *regreso*, la recuperación de lo perdido. Junto a lo recordado, al mismo tiempo, en paralelo, quizá inseparablemente unido al carácter proteico de la memoria, se encuentra el pulso, el latido de lo humano, el trazo escritural que la imprenta, según Preiss, hace desaparecer, el aliento vital que testimonia lo anterior como vivo y vuelve vivo lo escrito, pulsión desarraigada en la poesía del autor, que elabora maneras de manifestarse más allá del predominio de la escritura, del lenguaje como sistema de significantes y significados, formas mudas, abiertas, incompletas y, por lo tanto, desestabilizadoras del orden del lenguaje que se constituyen en el territorio de lo irrepresentable.

La poética de Preiss se funda solamente tras la constatación de la maldad del siglo XX -nuestro siglo- en su versión más aterrorizadora: la Shoá –“desastre” en hebreo y no el “sacrificio” que implica la palabra Holocausto-, ante la que el poeta se constituye como

⁴⁰⁰ “Para órgano”, en: Rojas, Gonzalo. *Antología de aire*, selección de textos de Hilda R. May, 2da ed., Santiago: Fondo de Cultura Económica, pp. 141-2.

⁴⁰¹ “¿Águila o sol?”, en: Paz, Octavio, *Obra poética I (1935-1970)*, tomo XI de las *Obras completas*, edición del autor, 2ª ed., México: Fondo de Cultura Económica, p. 145.

testigo “dolorosa e infinitamente”, como reza en la dedicatoria que el autor hace a sus abuelos al comienzo de *Señor del vértigo*. En ése, su primer libro -editado en dos plazos: como anticipo en 1992 y de forma completa en 1994- el sujeto, testigo de la Diáspora y del Exterminio de su pueblo, se interroga y asombra con la existencia de la poesía sobre las ruinas de la aniquilación. El poema “Las mariposas de Theresienstadt” se encuentra precedido de las palabras de Pavel Friedman, fechadas en el campo de concentración nazi el 4 de junio de 1942:

*Aquel último
resplandor de agudo y fuerte amarillo,
más vivo que el del sol, es una lágrima
sobre la piedra blanca...
Aquel resplandor de entonces era el último.
Pues aquí no vuelan las mariposas...*

Las palabras de Friedman consignan como imposible aquello que el sujeto observa, abrumado por la certeza de la muerte: el resplandor de la mariposa sobre la piedra es el “último”, es una lágrima de dolor y no el color de lo vivo. El poema de Preiss, sin embargo, mantiene una constante dubitación entre el discurso corroborativo, que asegura que lo que ve está ahí donde lo ve, y un discurso dubitativo, que duda sobre lo anterior y sobre la naturaleza de aquello que observa, sobre la sustancia que lo constituye, negándolo y transfigurándolo, como sucede en las palabras de Friedman:

He visto las mariposas de Theresiendtdt,
pero no hay mariposas en Theresienstadt,
¿qué si no son mariposas?
¿qué si no son de Theresienstadt?
Yo he visto las mariposas de Theresienstadt.
He visto los capullos de Theresienstadt,
pero tampoco hay capullos en Theresienstadt,
¿qué si no son de pétalo?,
¿qué si no son de Theresienstadt?
Yo he visto los capullos de Theresienstadt.
He visto los niños de Theresienstadt,
¿qué si no son de capullo?,

¿qué si no son de Theresienstadt?

Las palabras de este testimonio presentan la constatación de lo que hay y no puede haber en el lugar del horror, de lo que está y lo que no está al mismo tiempo en la conciencia que lo visita. Lo imposible en medio de una realidad devastadora –el color, el capullo, los niños, la mariposa, la belleza- da cuenta de lo humano y al mismo tiempo lo extraña, lo vuelve ajeno, inaprensible; la contemplación alucinada ante el despojo, el resto de la vida, transforma la visita de la conciencia-que-constata en un imprevisto cuestionamiento de su propia existencia, de su lugar y tiempo. Dónde está y cuándo está el que habla en el poema, es la pregunta que surge al intentar responder las que éste enuncia: al poner en duda su condición y existencia, ¿se encuentra realmente lo corroborado, lo referido frente a la contemplación del sujeto que lo enuncia y lo enjuicia? La capacidad de representación del poema establece al mismo tiempo un juicio a la realidad y un juicio a sí misma, dada la ambigüedad de su carácter intro o pro-yectivo.

El mismo efecto del poema anterior se alcanza en “Flor de Sobibor”: la atribución de partes y miembros al organismo o conjunto que no corresponde –cosas, rosas, cuerpo humano- y su con-fusión “brazos/pétalos”, hace aún más evidente la ausencia de aquello por lo que se pregunta. Si la corola es lo verdadero de la flor y el pecho lo verdadero del hombre, el fundamento de ambos está constituido por un vacío, aunque se manifieste el resto de sus órganos:

¿Dónde está la corola de todas las cosas?

Zapatos,

anillos,

vestidos:

pétalos del hombre.

¿Dónde está el pecho de todas las rosas?

Raíces,

tallos

y brazos.

Cada vez que Preiss concretiza la inmanencia de sus figuras e imágenes, la cadena metonímica que las sostiene es alterada, trastocada de manera violenta, como vimos en los dos poemas anteriores. Las isotopías propias de este “desorden”, de esta no correspondencia, va a instalarse a lo largo de su obra de diversas maneras. Por un lado, la

(no) correspondencia entre la oposición presente/ausente y el (des)orden de los sentidos que pretenden percibirla, y la competencia entre éstos: visión, audición y tacto, fundamentalmente; por otro, la constante metaforización del cuerpo que se manifiesta, se (des)articula y se borra, pleno de diversos sentidos o carente y demandante de aquellos, por medio de sus miembros, sus gestos y ritos, su “desnudez” y sus vestidos; en tercer lugar, los patrones temporales crónicos, que se resituarán de múltiples maneras, pero tal como puede observarse, en primera instancia, en el poema “Luminarias”, según la presencia/ausencia del Sol y su reflejo lunar:

Animal inmenso, día largo en la distancia de la vida.
¡Tan sólo un día y tan vívido!

Dentro de su anillo, el sol
como la sangre de un muerto: quieto,
acércase la vida.
Fuego sediento, voluptuoso amante.
¡Tan sólo un sol y tan bebido!

Hija del sol, la luna gira sola,
miradla, estéril, desnuda, vegetal,
gozosa boga sobre la ruleta de la noche tersa.
Hábítame en los ojos, doble, quieta y una.

Animal inmenso, día largo en la distancia de la vida.
¡Tan sólo un día y tan vivido!

Así, el patrón visual de muchos de los textos de *Señor del vértigo* y de los dos libros posteriores se fija –para ceder después- en “Luminarias”, uno de los poemas iniciales en el recorrido de este libro. Ante la pareja sagrada de amantes -Padre e Hija, Luz y Reflejo, Esperanza y Gozosa Libre-, que conforman el tiempo, Día y Noche, como un solo organismo, un “inmenso” animal, la mirada desde entonces desorbitada da cuenta de lo “vívido”, lo “bebido” y lo “vivido” a lo largo del breve tiempo de un solo día -“sólo un sol”- de la experiencia contemplativa que une lo que parece vivo, lo que el sujeto ha experimentado y el *principio de ebrietas* que rige su contemplación, por medio del diminutivo “tan sólo” y su opuesto, el enfático hiperbólico “tan”, lo que establece la comparación necesaria para un extrañamiento, tan radical como éste, con respecto al tiempo medido en la unidad de un día, el tiempo que transcurre todos los días y todas las noches.

El extrañamiento no sólo separa aquí la conciencia y el tiempo, sino también la conciencia de sí misma, poseída de la misma ebriedad que parece dominar su entorno. Así como la mirada solar del Padre se modifica por medio de la alteración de los sentidos y varía en su reflejo lunar y femenino, la mirada del sujeto se altera en la medida en que su mutación es necesaria para hacer posible toda contemplación posterior del Desastre –en este poema ajeno por completo a cualquier referencia a la Shoá- y, consideramos, establecer o deslegitimar, según sea el caso, cualquier distancia.

No sólo en este sentido “Luminarias” marca un punto de partida, sino que representa el primer indicio de una fijación en la obra de Preiss, y que parece envolverla por completo, no sólo temáticamente, sino incluso en el orden y la disposición de sus libros y secciones de poemas, a través de las etapas del día que dividen a éste en estaciones diversas: amanecer (*Y demora el alba*), mediodía (*Oscuro mediodía*), medianoche y atardecer, como consta, por ejemplo, a lo largo de toda la segunda sección de *Oscuro mediodía*, titulada “La piedad del sol”, doloroso y a la vez irónico encabezado. Esos momentos, divisiones que en el tiempo cotidiano se confunden y superponen, son evidencias de la dislocación del sujeto lírico que se inviste como portador de un terrible testimonio.

Así, en “El agua extrema”, el poema que cierra *Señor del vértigo*, la percepción del sujeto que baja “*al corazón del hombre*” se encuentra de tal manera alterada, que ya no se integra a la horizontalidad del desplazamiento solar, sino que por medio del abismamiento y la espacialización de las distintas horas del día, realiza un viaje en la verticalidad –como sucede a los sujetos poéticos en los paisajes andinos de César Vallejo, Pablo Neruda y Gabriela Mistral-, enfrentando al hombre en la profundidad de su culpa, interrogándolo, en él, por “*la sangre de tu hermano*”, la “primera sangre” de Abel, fundacional para el poeta de *Señor del vértigo* en textos como “Elegía por Abel” y “Hombre con la mano cerrada”, como veremos más adelante. Así parece suceder en la segunda y tercera estrofas del poema:

[...]
¡*Miradme!*

*Heme: vertical marino hendido en sus abismos,
rodeado de piel como la vida.
Mientras la canícula atolondrada se refugia en un estío no escogido.*

*(Desde la mirada, medianoche adentro,
cayó una sogá ofreciéndose
-virgen recostada como dinero de limosna-)
Caí, caí, caí definitivo sobre el tuétano del alba.
¿En qué sustancia? Dime, ¿dónde está la sangre de tu hermano?
[...]*

En “El agua extrema” el cariz profundamente transformador del sumergimiento del poeta en la condición injusta del ser, se encuentra metaforizado, en un comienzo en sentido inverso, por el crecimiento vegetal. Luego, será esta misma expansión la que se ofrezca como paralelo del instinto y el destino cainita de la especie humana. Citamos la primera y la penúltima estrofas del poema:

*Así como la pupila amarilla de la flor,
gira y sube hacia el alto cáliz que recoge los tentáculos del día,
he bajado al corazón del hombre
desde el planeta inmóvil abierto en su mirada.
Descendí vertical con el crepúsculo.*

[...]

*¡Mirad!,
mirad al árbol hincar sus garras en las alas cerradas de la tierra,
tocad su zarpazo vegetal sobre los sesos de la tierra,
ved al hombre hundir su mano en la axila inmensa del follaje,
miradlo cerrar los pétalos solemnes de su vítreo corazón.*

[...]

Por medio de versos que recuerdan ciertos pasajes de las “Alturas de Macchu Picchu” de Pablo Neruda⁴⁰², la vegetalización de las imágenes del poema de Preiss desplaza la búsqueda de la percepción propia y de los otros desde la racionalidad y el distanciamiento visual (yo “*así como la pupila...*”, “*en su mirada*”, “*¡Miradme!*”, “*Desde la mirada...*”, “*¡Mirad!*”, “*mirad al árbol*”, “*ved al hombre*”, “*miradlo*”), pasando por la

⁴⁰² “Alturas de Macchu Picchu” (Canto II), en: Neruda, *op.cit.*, 2005, pp. 125-41. Me refiero a versos como “hundí la mano turbulenta y dulce/en lo más genital de lo terrestre” (p. 127).

dramaticidad y distancia del reclamo dialógico (“*Dime, ¿dónde está...*”), hasta, de manera muy breve, pero no por eso menos significativa, la cercanía y corporalidad del tacto que necesita para corroborar “su zarpazo vegetal”, llamando a los otros a tocar la figura vertical y fálica del Árbol, metáfora del nacimiento del orden masculino del hijo a partir de la Madre Tierra, y que Preiss interpreta sobre el imaginario como una violación, al igual que la violación que la “mano” y los “pétalos” del “corazón” del hombre realizan sobre la “axila inmensa del follaje”, representación de la Abertura de lo femenino y lo horizontal oferente.

De esta manera, es posible leer “El agua extrema” como el dramático proceso que experimenta el sujeto en su descubrimiento inconsciente de la reproducción humana –vida de antemano sometida al poder y destino de la muerte-, metaforizada por medio de la violación del crecimiento vegetal y el desplazamiento sangriento de la culpabilidad cainita –pecado que tiñe la vida desde su origen- sobre lo femenino, en pos de su propia transformación profética como agente engendradora. Citamos los últimos dos versos del poema:

[...]
*He bajado al corazón del hombre
 y allí, en su agua extrema, he sacrificado mi inocencia.*

En “Elegía por Abel” el poeta da cuenta del primer crimen, el primer puño ensangrentado y la “última palma exenta de pecado”. Por medio de la isotopía que antes revisamos, la tierra virgen ahora inseminada por la “primera sangre,/ aquella del Abel primero”, Preiss entiende la especie humana como descendencia de la simiente del hermano asesino, el hijo sobreviviente del primer hombre y la primera mujer, origen no sólo de una edad –tras el rompimiento del Silencio- gobernada por la muerte –nuestro tiempo- sino también por el lenguaje –“el puñado del idioma”- y el trabajo –“empujó la rueda”-, ambos indeleblemente marcados por la seña sangrienta, la inmovilidad condenatoria de la gota inicial. Recogemos la primera estrofa del poema:

Desde la primera sangre,
 aquélla del Abel primero,

sobre la tierra virgen de esqueletos
solemnes en su no tocada omnipotencia
cayó la gota inmóvil: la primera sangre,
aquélla del Abel primero.
[...]

En este extenso texto de Preiss, cuyo tono dramático se encuentra seguramente marcado de manera inconsciente más por el prurito inseminatorio y violento de una “violación original” que por la narración bíblica que le sirve de disfraz, el mismo motivo, que revisamos anteriormente a partir de otros poemas, se concentra en estos versos notoriamente en la figura genital de la mano, tanto el carácter fálico del “puño” como del “puñado” seminal de la palma que recoge las semillas. Anotamos la estrofa final:

[...]
Y en el puñado del idioma
brillarí una lágrima de hierro.
Desde
aquel primer doblez de la palma
hacia aquel primer domesticado puño,
aquél del Caín primero,
con un no conocido arrepentimiento
sobre la última palma exenta de pecado:
¡aquélla!,
¡aquélla del Abel primero!

Este poema, además, parece combinar con lo anterior la angustia de una lectura correctiva que se extiende sobre tres o cuatro textos de Pablo Neruda: la relación del “antes” de la historia, el “antes” preternatural que el poeta nacido en Parral elabora, al compás de su contradictorio intento de historizar el comienzo del “hombre” continental en el poema con que se inicia el *Canto General*, titulado “Amor América (1400)”, donde la primera sangre aparece ligada a la pérdida del lenguaje original⁴⁰³; la inseminación de la

⁴⁰³ “Amor América (1400)”, primer poema del canto I de *Canto general*, titulado “La lámpara en la tierra”. Neruda, *op.cit.*, 2005, pp. 105-7. Anotamos algunos versos: “Antes de la peluca y la casaca/ fueron los ríos, ríos arteriales:/ fueron las cordilleras, en cuya onda raída/ el cóndor o la nieve parecían inmóviles:/ fue la humedad y la espesura, el trueno/ sin nombre todavía, las pampas planetarias.// (...)Tierno y sangriento fue, pero en la empuñadura/ de su arma de cristal humedecido,/ las iniciales de la tierra estaban/ escritas./ Nadie pudo/ recordarlas después: el viento/ las olvidó, el idioma del agua/ fue enterrado, las claves se perdieron/ o se inundaron de silencio o sangre.// No se perdió la vida, hermanos pastorales./ Pero como una rosa salvaje/ cayó una gota roja en la espesura/ y se apagó una lámpara de tierra.”

Madre Tierra con la sangre arbórea de Caupolicán, el hijo violado –la violación de la madre es la suya-, en el poema VII de “Los libertadores”, titulado “El empalado”⁴⁰⁴; la entrega del “puñado” (de palabras) del idioma diseminado sobre la geografía por los sangrientos conquistadores en el texto titulado “Las palabras”⁴⁰⁵; y, por último, algo de la construcción rocosa de la madre culpable Macchu Picchu⁴⁰⁶. Citamos las dos estrofas centrales del poema de Preiss:

[...]

Antes de que el hombre anudase el doble pentagrama de sus párpados,
antes de que el hombre descubriese en la vida intacta todavía
la medida de la muerte,
antes de colmar el duelo, el luto y la plegaria
cayó la gota inmóvil: la primera sangre.

Rompió entonces la roca del silencio
y armaron su forma el mármol áspero y la madera del recuerdo
mientras la silueta tosca
empujó la rueda mas no la sangre quieta,
aquélla,
aquélla del Abel primero.

[...]

A diferencia del tono dramático y la distancia solemne que guarda el sujeto con respecto a la escena bíblica en “Elegía por Abel”, en “Hombre con la mano cerrada”, uno de los más hermosos poemas del conjunto, la intención del sujeto es el acercamiento

⁴⁰⁴ “El empalado”, poema VII de “Los libertadores”, canto IV de *Canto general*. Neruda, *op.cit.*, 2005, p. 197-8. Reproducimos el texto: “Pero Caupolicán llegó al tormento.// Ensartado en la lanza del suplicio,/ entró en la muerte lenta de los árboles.// Arauco replegó su ataque verde,/ sintió en las sombras el escalofrío,/ clavó en la tierra la cabeza,/ se agazapó con sus dolores./ El Toqui dormía en la muerte./ Un ruido de hierro llegaba/ del campamento, una corona/ de carcajadas extranjeras,/ y hacia los bosques enlutados/ sólo la noche palpitaba.// No era el dolor, la mordedura/ del volcán abierto en las vísceras,/ era sólo un sueño del bosque,/ el árbol que se desangraba.// En las entrañas de mi patria/ entraba la punta asesina/ hiriendo las tierras sagradas./ La sangre quemante caía/ de silencio en silencio, abajo,/ hacia donde está la semilla/ esperando la primavera.// Más hondo caía esta sangre.// Hacia las raíces caía.// Hacia los muertos caía.// Hacia los que iban a nacer.”

⁴⁰⁵ “Las palabras”, en: Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido: memorias* [1974]. Barcelona: Círculo de Lectores, 1975, pp. 58-9. Anotamos un fragmento: “Qué buen idioma el mío, qué buena lengua heredamos de los conquistadores torvos. Estos andaban a zancadas por las tremendas cordilleras, por las Américas encrespadas, buscando patatas, tabaco negro, oro, maíz con un apetito voraz. Todo se lo tragaban, con religiones, pirámides, tribus, idolatrías... Pero a los conquistadores se les caían de las botas, de las barbas, de los yelmos, como piedrecitas, las palabras luminosas que se quedaron aquí, resplandecientes... el idioma. Salimos perdiendo... salimos ganando. Se llevaron el oro y nos dejaron el oro. Se llevaron mucho y nos dejaron mucho... Nos dejaron las palabras.”

⁴⁰⁶ Neruda, Pablo, “Alturas de Macchu Picchu”, canto II de *Canto general*. Neruda, *op.cit.*, 2005, pp. 125-41.

piadoso de la focalización del “nosotros” textual y su palma abierta –visión y tacto- al puño cerrado cainita, la mano de la especie humana, incluso merecedora, en opinión del hablante, en estos versos, de la “posibilidad de la hermosura”. El tono íntimo y la cercanía de la observación del sujeto plural desembocan en la formulación de preguntas que reconocen la postración de los cinco dedos en el lugar del crimen, su arrepentimiento, mientras intentan descubrir cuál es su oración e interrogan el sentido del “beso” de las “yemas” con la “palma”, representando una vez más la ambigüedad con la metaforización de lo vegetal. El nosotros continúa alternando el mirar y el tacto en su relación con el puño de Caín: es este doble acercamiento el que parece otorgar la posibilidad de la transformación de la mano –la inmovilidad de lo maculado- en una mariposa –símbolo de la transfiguración y el cambio-, comparación donde se encuentran tácitas las “alas” que permiten volar, pero manifiesta la similitud entre los “pétalos” florales y los “dedos”, atributos una vez más desplazados entre lo vegetal y lo carnal, ya observados en “Flor de Sobibor”:

Acerquémonos.

Habitemos con la palma su puño,
tomemos con piedad sus cuatro volcanes,
acodemos su alma
en la posibilidad de la hermosura.

Miremos:

¿Qué oran en este ángulo sangriento
los cinco arrodillados?
¿Qué beso es este de las yemas
con la palma de su mano?

Toquemos su puño
como se tocan los pétalos
o los dedos de una mariposa.

Por medio de la constante isotopía de lo vegetal, se logra en otros textos la desaparición del paradigma visual y su desplazamiento absoluto hacia el sentido de la audición, el que también es negado en la mutilación de los sentidos que propone la radical alteración de conciencia del sujeto. En este sentido, el mandato musical, auditivo de la tradición oral hebrea, la enseñanza y reproducción narrada y cantada del texto, se ve tergiversado en los versos del breve poema “Semilla”, donde lo inexpresable, lo inaudible

del dolor, el crecimiento vegetal –semilla, germen, yema- es desplazado hacia el crecimiento del dolor humano, también mudo. La ambigüedad del verbo “tocar” asocia y deriva el concepto orquestal-instrumental a su uso puramente táctil. Es el poeta el que oye lo que los otros no, es testigo incluso de ese dolor original inaudible, el dolor inherente al origen y continuidad de la vida, y como poseedor de ese conocimiento conmina a los “sordos” a representarlo:

Tocad, entonces, sordos,
el dolor de la semilla cuando el germen empuja desde adentro
para oír en la yema de los dedos.

Así es cómo la representación de lo mudo, de lo ausente, de lo inaudible, y por extensión de lo irrepresentable, se hace vínculo fundamental para cualquier desciframiento de la poética de Preiss. Creemos que el breve poema anteriormente reproducido pretende emular el mandato autoritario que el siniestro Meister de la “Todesfuge” de Paul Celan⁴⁰⁷ - uno de los referentes poéticos permanentes en la obra de Preiss- realiza a sus víctimas; el llamado a los judíos a tocar en la orquesta mientras cavan las fosas que ocuparán sus cadáveres es tergiversado por el poeta chileno de modo que el testigo, a cargo de la voz, recuerda a los “otros”, a los “judíos”, acercarse al dolor fundamental de la vida mediante el tacto, el sentido más básico y menos racional, siendo imposible, en este estrato basamental

⁴⁰⁷ Celan, Paul. “Fuga de muerte”, traducción y nota de Javier Bello, en: revista *Va*, nr. 1, Santiago, agosto, 2007, pp. 10-2: “Leche negra del alba la bebemos al atardecer/ la bebemos al mediodía y en la mañana la bebemos de noche/ bebemos y bebemos/ cavamos una fosa en los aires allí no se yace apretado/ Un hombre vive en la casa ése juega con las serpientes ése escribe/ ése escribe cuando oscurece hacia Alemania tu pelo de oro Margarete/ él lo escribe y sale a la puerta de casa y brillan las estrellas él silba a sus mastines que vengan/ él silba a sus judíos que salgan adelante hace cavar una fosa en la tierra/ nos ordena tocad ahora para el baile// Leche negra del alba te bebemos de noche/ te bebemos en la mañana y al mediodía te bebemos al atardecer/ bebemos y bebemos/ Un hombre vive en la casa ése juega con las serpientes ése escribe/ ése escribe cuando oscurece hacia Alemania tu pelo de oro Margarete/ Tu pelo de ceniza Sulamith cavamos una fosa en los aires allí no se yace apretado// Él grita hincad más hondo en el reino de la tierra los unos los otros cantad y tocad/ él empuña el hierro del cinto lo blande sus ojos son azules/ hincad más hondo las palas los unos los otros seguid tocando para el baile// Leche negra del alba te bebemos de noche/ te bebemos al mediodía y en la mañana te bebemos al atardecer/ bebemos y bebemos/ un hombre vive en la casa tu pelo de oro Margarete tu pelo de ceniza Sulamith él juega con las serpientes/ Él grita tocad más dulce la muerte la muerte es un caudillo de Alemania/ él grita rasgad más oscuro los violines entonces subiréis como humo en el aire/ entonces tendréis una fosa en las nubes allí no se yace apretado// Leche negra del alba te bebemos de noche/ te bebemos al mediodía la muerte es un caudillo de Alemania/ te bebemos al atardecer y en la mañana bebemos y bebemos/ la muerte es un caudillo de Alemania su ojo es azul/ él te alcanza con bala de plomo te alcanza certero/ un hombre vive en la casa tu pelo de oro Margarete/ él azuza sus mastines contra nosotros nos regala una fosa en el aire/ él juega con las serpientes y sueña la muerte es un caudillo de Alemania// tu pelo de oro Margarete/ tu pelo de ceniza Sulamith”.

de la conciencia del dolor humano, cualquier “música” que lo acompañe, cualquier “interpretación” que lo aparte de su condición larvaria y original, de su búsqueda inmanente en el pensamiento y en los sentidos.

Así, también en la estela del poema anteriormente citado de Celan y por medio de la proposición de la cita al poeta chileno David Rosenmann-Taub (“...con una mano entre la bruma,/ con la otra mano más allá...”), en el poema “Fosa”, Preiss hace del “cavar” una “fuga” que invierte el crecimiento desde el origen de la “semilla” y lo traspasa hacia el tacto de otras manos que están “más allá”, que no son de este mundo:

Como minero o campesino
 abrir la piedra, abrir la tierra,
 abrir la veta y la semilla;
 y tocar una mano -¡cuántas manos!- más allá.

Esta “fuerza de la vida” encuentra en otro poema, titulado “Diáspora”, la forma de la figura de Dios, a quien el sujeto pide que el fruto, tras el crecimiento vegetal -tal como vimos más arriba- tenga la misma forma que la Tierra que lo produce, la Tierra creada por el mismo Dios. Aún más allá, lo que el sujeto realmente demanda a la divinidad no es tan sólo que su Creación tenga una forma coincidente con lo anterior, sino que adquiera en definitiva una *forma* que lo constituya, que lo creado sea creado, que lo vivo se sostenga de esa manera en el mundo de lo vivo:

Dios, desde las sombras empuja la semilla.
 Haz -como la tierra- redonda la manzana.

Si el hombre es creado a imagen y semejanza de Dios, ¿es la que contempla el testigo la forma verdadera de su creatura? El testimonio de la “erradicación absoluta de lo humano” encuentra en Preiss el intento de la búsqueda de otro cociente posible, otra *forma* para lo humano, más allá o más acá de lo perdido, más allá o más acá de lo que hasta entonces, hasta ahora, había sido pensado, aunque su investigación, su búsqueda, su “trabajo del duelo” y su “espera de parto”, tenga que operar en una zona muda, con formas vacías, restos que significan de una manera callada, palabras que intentan revisar esos

espacios y formas que el exterminio ha vaciado, ha des-significado; al haber querido volverlos in-significantes, se los ha obligado a otra manera de (no) significar.

Así, el poema mismo opera en la mudez: los versos de “Poema mudo” se hacen cargo de la “liberación” que produjo la praxis retórica de las palabras que “sobre el portón de Auschwitz” rezaban: “Arbeit macht frei”, en realidad un vaciamiento, una “liberación” de la existencia misma, que dejó restos, esquirlas, hormas y formas que siguen queriendo significar, que siguen reclamando sentidos, sin corresponderse con ninguno previamente imaginado, con ningún gesto, con nada reconocible: se trata de vínculos con un mundo desaparecido, donde los cadáveres bajo la nieve y el pelo sin dueño aparecen como signos últimos de vidas arrebatadas de una manera inimaginable y de cuerpos descartados de un modo irreconocible:

El trabajo libera.

Zapato huérfano.

Camisa desnuda.

Corbata abierta

luego del último nudo,

¿para qué la sutil inicial?

¿Y cuál zapato causaba aquel exacto dolor?

Camisas sin gesto.

Y una última cera

dolorosamente

libre:

cadáveres nevados.

¡Mirad, mirad los cabellos!

En otro poema, titulado “Entrada a la muerte”, las interrogantes son representadas por el signo de la palabra “nudo”; los cadáveres, irrepresentables según aquello que fueron y significaron en un mundo anterior, piden ser representados en la torsión de su actual (in)capacidad signica, de su (im)posibilidad de decir(se):

[...]

Nudo de nudos.

Nudo de huesos.

Nudo de brazos.

Nudo de mudos.
[...]

En el poema titulado “Evocación en Chelmno” la voz hablante no se corresponde con la del sobreviviente que intenta evocar lo que (no) vivió ante el crematorio de Chelmno; la voz es entregada en estos versos a un sujeto que parece nacer a una breve pero nueva, no imaginada vida (“*amamantado de fuego en mi nido de fuego*”), transformando el lugar de su muerte en la condena de un continuo nacer, todo un mundo de horror –el infierno en segundos de una conciencia- que no era imaginable anteriormente y que vuelve imposible el recuerdo, la evocación (“*imagino, porque no recuerdo, otra noche*”), porque el sujeto que habla ha perdido toda conexión posible con ese otro que era antes del mismo Chelmno, experiencia “inextinguible” que vuelve “inextinguible” también el dolor del sujeto:

*Inextinguible desde la inextinguible hoguera de Chelmno,
amamantado de fuego en mi nido de fuego,
imagino, porque no recuerdo, otra noche.
Ay los pétalos verdugos y el hombre en la ofrenda del cáliz,
ay qué pasadizo tan solo, ay qué tuétano extremo,
tocadme y mostradme el signo que han robado a mis manos,
abrid luego las alas del fuego y mostradme mis alas,
mas decidme, ¿dónde estáis?
Ay cuán buen maestro es el dolor,
ay de todos mis talentos he domesticado el arte del dolor.
Maestro del dolor: acuden a mí las penas
discípulas para luego desnudarse...
Acógeme padre, acógeme madre, acógeme tierra,
y entonces el humo: arena.*

Podemos imaginar así que quien aquí se hace escuchar transcurre en la narración, en un mismo momento fictivo, entre la experiencia terminal de la cámara de gas del *lager* nazi para transformarse en un resto parlante en el horno crematorio y que ha perdido previamente –como recuerdan Levi, Arendt, Agamben y Cohen, entre otros- todo contacto con aquella experiencia que podemos llamar “una vida” anterior, toda conciencia de su pasado: se trata de un ser humano reducido a una condición inhumana, a quien se le ha quitado todo aquello que lo hacía propiamente un ser humano, aquello que -aún tras su

eventual sobrevivencia- no podrá recuperar jamás (al menos de la misma manera y con un anterior sentido).

El poema de Preiss le entrega la voz al “musulmán”, a la víctima última y a la vez testigo irrecuperable. De esta manera, la capacidad fictiva del testimonio salta la brecha de lo intestimoniable para definir como una verdad necesaria el lugar que otorga al sujeto sin lugar, el que se expone como ofrenda última, recuperando, entre otras imágenes de estirpe vallejiana, la figura del cáliz de la narración cristológica (“*el hombre en la ofrenda del cáliz*”), ofrenda demandante que los otros sí pueden “apartar”; en el énfasis último el hablante pide no sólo que se le devuelva el signo que le han robado a sus manos, sino también que se le diga dónde están los otros, cristos que reniegan del cáliz que se les tiende.

Si el dolor es un “buen maestro”, el sujeto hablante se ha transformado en un “maestro del dolor”, tal como se autodefine, maestría intransferible e intransitiva –sólo el acto de habla testimonial puede restituirla. En su postrera visión, por un momento, lo asalta la desnudez que representa el despojo último y total (“*acuden a mí las penas/ discípulas para luego desnudarse*”), simbolizado por el fuego. Junto con el signo que pueda volverlo identificable, la petición de las alas y el arquetipo angélico, postula por un momento la devolución al sujeto no del inhumano “aquí” sino del esbozo de un posible más allá reconstitutivo. Sin embargo, el poema responde a la petición de asilo final, con la igualación del humo con la arena, que simboliza aquí lo infértil, negando así no sólo la posibilidad del retorno, sino también la expectativa de toda trascendencia, de todo re-nacimiento. Desde lo infértil rescata el poeta esta voz, la imagina, la inventa –en paralelo a la imaginación del sujeto que intenta evocar “otra noche”- por medio de la ficcionalidad inherente a todo testimonio. En palabras de Jacques Derrida: “Todo testimonio responsable compromete una experiencia poética de la lengua”⁴⁰⁸.

En el breve poema titulado “Pues polvo eres”, el dramático acto de “el judío” al desangrarse en el polvo antes de ser convertido en “humo”, tergiversa el recuerdo del Templo destrozado en la ceremonia matrimonial hebrea -que se realiza aplastando con el

⁴⁰⁸ Derrida, *op.cit.*, 2005, p. 12.

pie una copa envuelta en un pañuelo- con el fin de dejar algo de su cuerpo en el polvo al que por mandato de la Torá -la Ley, la Enseñanza- ha sido destinado:

Y precipitó el judío el cristal de duelo
con el pie desnudo
para defender el polvo con su sangre
antes que el humo lo estirase nunca hacia la tierra...

La dramaticidad de esta última obediencia, del gesto conyugal extremo del cuerpo con la tierra, es reproducida por el discurso en la agramaticalidad del uso absoluto del “nunca”, negativo del “siempre” vallejiiano en la cita con la que Preiss inicia su poema “Yermo”: “¡Y tantos años,/ y siempre, mucho siempre, siempre siempre!”. El “siempre” de estos versos es transformado en un rotundo “nunca”, y su “todo” en “nada”. Se trata de formas entreveradas en que la poética de Preiss (re)produce, en uno de sus textos fundamentales, el despojo total de los sentidos del sujeto y del propio cuerpo. El “Todo y nada, todavía” con el que comienza el poema, cobra sentido con la apuesta que representan las “barajas”, “vegetales hembras”, ya no dispuestas a la reproducción sino a la entrega final al vacío. Una apuesta destinada a la pérdida, a la nada: los elementos del exterminio son transfigurados en virtud de la fuerza poética de estos versos en una “húmeda humareda” en la “profana habitación”:

Todo y nada, todavía
 las barajas, todas y solas
las barajas,
 vegetales hembras dispuestas al vacío.
Todo y nada, todavía
 la húmeda humareda ocupa la profana habitación,
la profunda habitación.
[...]

La espera, representada por medio de una “igual tardanza”, una “igual premura”, unirá finalmente al sujeto y al vacío en una cópula cuyo destino es lo yermo, lo infértil, un cielo celeste y frío:

[...]
 Todo y nada, todavía

*corresponde el azar a las barajas, mis besos corresponden
a sus senos, ¡igual tardanza!, ¡igual premura!*

Todo y nada, yermo celeste,
yermo frío, ¡yermo siempre!, ¡siempre yermo!
[...]

En este abrazo final, el testigo último escribe, da testimonio, despojado de cuerpo, de genitalidad, de sentidos, en la desnudez total donde como única *manta* “tus ojos míos” se aproximan, en la reiteración de un tópico fundamental que encarna –como ya se ha observado- de diversas maneras en la poética de Preiss: “(in)vestidura/desnudez”, “vestiduras/vacío”. En el último par de versos del poema, el sujeto que ha “*regalado todas las partidas*”, transforma al propio Dios en pecador al haber éste otorgado el permiso –Su autoridad, Su docilidad- para su rendición, quizá recordando los versos de Vallejo del poema “Espergesia”: “Yo nací un día/ que Dios estuvo enfermo,/ grave.”⁴⁰⁹, y somete esta pérdida al tiempo por medio de la reiteración del final “todavía”:

[...]
*Todo y nada, todavía
escribo, sin dedos y sin manos;
amo, sin dedos y sin mantas...
¡Como una manta tus ojos míos!
He encendido todas las barajas,
he regalado todas las partidas,
con la autoridad de Dios y la docilidad de Dios,
¡has pecado en mí, Dios mío!*

Todo y nada, todavía
todavía.

La esterilidad, reiterada previamente en la pérdida de las manos como símbolo fálico, encarna en el poema titulado “Oración del sobreviviente” en los “mantos estériles” – el manto representa la investidura del profeta- que encarnan los cristales de los cadáveres incinerados, no en las propias extremidades. El testigo, ahora el sobreviviente, invocando al “Padre de los padres”, Dios de dioses, Señor del pueblo de Israel, observa a los hombres como pecios, restos de un naufragio –lo disuelto no puede aquí encarnar-, una “manada” que carga como único acervo la muerte, todos detrás de la escena del mar abierto por

⁴⁰⁹ “Espergesia”, el último de los poemas de *Los heraldos negros* (1918), en: Vallejo, *op.cit.*, pp. 114-5.

Moisés. La salvación del pueblo de Israel de la esclavitud es interpretada como un destino de muerte en la reproducción estéril del colectivo. A diferencia de lo que sucede en el poema revisado anteriormente, la propia esterilidad no se encuentra aquí en juego más que indirectamente, por medio de la reproducción sin destino del pueblo al que el sujeto pertenece:

*Padre de los padres,
he visto caer uno por uno los cristales del polvo
como mantos estériles,
he visto naufragar uno por uno a los hombres:
helos: pecios disueltos sobre la batalla y sus aguas.*

*Padre de los padres,
he visto separarse las aguas de un mar gigante y extraño,
he visto, entonces, un hombre, uno solo,
mas vi tras él una manada de hombres y repetirse
en sus espaldas la muerte.
[...]*

El predominio de la visualidad se sostiene esta vez a lo largo de todo el texto. La escena profética que encarna el poema trae consigo, a pesar de la univocidad retórica de su ejecución, una visión desolada de la pérdida de todo un pueblo. Sobre la magnitud de lo anterior es que el sujeto profético, paradójicamente, ruega al “Padre de padres” –semilla de todas las semillas de la simiente de Israel- le conceda, al “nosotros” en el que se incluye, el agua, símbolo de la fertilidad, pero también de la escena de naufragio de la que ha de salir su pueblo, sus hijos. La participación del sujeto en el mandato reproductivo al que obedece el texto es aquí solamente la de un intermediario, por lo que no lo cuestiona de manera directa, tampoco su discurso, que no parece presentar fisuras. La imagen de la “*arboleda en la arboleda*” vuelve a actualizar el registro metafórico vegetal en el contexto de lo reproductivo y su anverso, el exterminio:

*[...]
Padre de los padres,
concédenos el agua nuevamente,
sálvanos, oh Dios, por el agua y desde el agua,
protégenos, oh Dios, de la arboleda en la arboleda.*

*Padre de los padres:
¡Recógelos, Señor! ¡Recógelos!*

En el poema titulado “En piel de fango”, por medio el apóstrofe lírico dirigido a la “amada”, el sujeto intenta entregar a ésta, como depositaria, sus deseos e instrucciones para el momento de su muerte. Desde el mundo vivo de los muertos (“*me recogerás de la inasible parsimonia/ que los muertos viven al morir*”), el sujeto, a partir de este adelantamiento discursivo, observa, a través de la amada, su ausencia en las ropas que lo sobreviven, configurando así su propio fantasma:

*Cuando yo muera, amada
[...]
verás la bondad de mis camisas,
corbatas póstumas, pantalones póstumos y poemas
que sobreviven como un fantasma en piel de fango.
[...]
mi reloj insistirá en una puntada exenta de dueño y compromiso;
errará la estéril esperma de las velas.
[...]*

Las ropas que lo hacen visible, como un fantasma cubierto de barro, cobran el mismo valor que, como vimos en poemas anteriores, sostienen los restos abandonados de los “desaparecidos”, verdaderos signos parlantes cuya “lengua”, a la que pertenecían, no puede ser reconstituida con los valores que tenían en ese sistema previo; en estos versos, sólo la amada puede otorgar sentido a la “herencia” que ésta recibe del sujeto que “efectivamente” conoció -¿o los sentidos de esta ausencia la rebasan?-, así como el testigo (no) puede integrar dentro de un nuevo orden identitario las huellas del “desastre”, sus imágenes y su cartografía.

Como era de esperar, junto con la metaforización de los ropajes, aparece el tópico de la desnudez –adelantado por ejemplo en la desnudez total que otorga el fuego en la hoguera de “Evocación en Chelmno”-, pues desnuda parece estar la ausencia del “amado” como un fantasma que necesita para ser visible vestirse “en piel de fango”. Utilizando una imagen del ritual tradicional del luto judío -rasgar las vestiduras- el sujeto logra transmitir la incomodidad que el posible atisbo de la desnudez de la amada puede provocarle en su nuevo pacto conyugal: “*Luego, en mi triste boda con la noche/ simularé no ver tu*

desnudez, mientras rasgas tus vestidos.” Al igual que en este final del poema, en los primeros versos la desnudez muerta del hablante debe exponerse “*sin incertidumbre ni premura*” y sobre todo -el énfasis es nuestro- “*sin deseo*”:

*Cuando yo muera, amada,
me desnudarás sin incertidumbre ni premura,
tocarás la matemática cruel del calendario
y atisbarás sin deseo mi solemne humanidad.
[...]*

Más allá, pero al mismo tiempo a partir de la incomodidad que en la escena anterior produce el deseo sobre las desnudeces de la pareja, y considerando, además, lo que esta desnudez puede, también incómodamente, cuestionar en el sentido de una heredad fantasmal -vestida de restos-, desnuda -vestida “en piel de fango”-, sin descendencia en el contexto del exterminio, como única continuidad de un pueblo. Vale la pena cuestionarse qué significa anasémicamente la palabra “desnudez” en estos poemas de David Preiss. ¿Una forma plástica no figurativa de la “mudez” que acarrearán sus palabras como sombra de un inmenso despojo? ¿Una ausencia, un vacío que debe ser interpretado en el territorio de lo “lleno” como denuncia de la incompletud de un mundo que se pretende entero, que evoca y convoca la injusticia de la desaparición forzada por el exterminio?

La desnudez parece ir marcando aquí un registro, sobre el cuerpo o su ausencia, del regreso de aquello y aquellos que se intentó borrar del mundo visible, una huella que queda como *herencia* de la cultura de los victimarios -una cultura de la muerte- que más allá de la reconstitución (im)posible de la Shoá por medio del testimonio, la cartografía toponímica y el registro de escenas que estos poemas intentan, cuestiona la reconstitución de la “cultura judía” que emerge de estas páginas, más aún su traslape en la cultura latinoamericana, su filiación a una tradición de la poesía chilena contemporánea y a un cierto contexto de la producción poética de las últimas décadas. ¿Qué propone situada de esta manera la “desnudez”, el (in)cierto fin de una (in)cierta “inocencia” que proclama *Señor del vértigo*, el primer libro de David Preiss?

Uno de los poemas más intensos del conjunto, “Cantata del Fénix” -el divino pájaro que para los griegos resurgía de sus propias cenizas cada vez que moría incendiado-, puede servir de respuesta al cuestionamiento de la “herencia” que el sujeto deja en “En piel de fango”, en tanto representa su anverso, pues establece la heredad que los “desaparecidos” significan para un hablante que emerge erróneamente en contra del programado plan discursivo, un deseo de expresión que se revela –y se rebela desde el inconsciente de la escritura- entre el plural retórico del nosotros monologante –los muchos “fénix” que regresan de sus cenizas- y el plural invocado por el apóstrofe lírico que el texto genera; se trata de un indicador hacia *alguien* en particular que va a hablar de sí desde un lugar menos ajeno al impersonal y uniforme “nosotros”.

La retórica del monólogo se incumple entre los versos 16 y 18, y deja hablar a un sujeto que en su camastro –¿qué lecho es éste tan definitivo?- recibe como “extranjero” el regreso de sus antepasados muertos en el exterminio, al modo de una “arrugada mariposa” –¿indicando la estirpe de Caín, como revisamos en “Hombre con la mano cerrada”?-, representando él el motivo de la salvación de sus ancestros, el motivo de su regreso bajo la forma fantasmática de las voces de la terrible “tremolina negra”:

[...]
*Ésta es mi herencia: una arrugada mariposa,
 aquella muerte extranjera depositada en el pie de mi camastro.
 He salvado conmigo su muerte de la muerte.*
 [...]

En los tres versos siguientes, del 19 al 21, que no se diferencian del discurso del hablante plural que predomina en el poema, parece, sin embargo, continuar con su reflexión el hablante individual inesperado, constituyéndose en el discurso la visión de un “arca” que busca una alianza, un arca constituida no por el pueblo sino por los ausentes de ese mismo pueblo, los que no están en la “tierra” sino en el “humo”:

[...]
*Ay cuánto padre, cuánta madre, cuánto hermano
 sobre el arca de la tremolina:
 ausentes de la gleba.*

[...]

Pero, ¿para qué han regresado las voces? ¿Qué dicen, qué quieren comunicar, qué desean preguntar?, ¿Qué intercambio, qué pacto buscan llevar a cabo? En los primeros versos del poema la “tremolina negra” anuncia que ellos *aún* son quemados “por el viento blanco” –lo negro regresa para escribir lo que el blanco intentó borrar; el intento de borrarlos aún continúa en la actualidad del poema⁴¹⁰. Al mismo tiempo que solicitan a los que los oyen detener la algarabía que portan, piden ser escuchados como un “coro de lamentos”, solicitan a los otros “*abrir las alas de la tierra*” para que recojan su enseñanza: “*que el tiempo no es cosa mensurable*”, máxima que establece el vínculo en el encuentro temporal que organiza la narración del poema, el encuentro entre el tiempo presente de la escritura de este particular acto de habla y el tiempo catastrófico del que provienen y aún arrastran dolorosamente las voces que se aproximan; por otro lado, sostiene el vínculo ético fundamental del reclamo de las voces del más allá, que representa la demanda política de la escritura de Preiss: el pasado puede y debe ser recordado *ahora*, y su necesario encuentro con el tiempo –lejano todavía- de la historia y su presente –distinto aún del presente del texto-, enraizado en la memoria.

En el poema, la tremolina puede ser constatada, pero no tocada, pues su piel está “*tejida con la sustancia extrema del pétalo*”, percedero y destructible –tópico que observamos aquí actualizado una vez más; el “*fuego inmóvil*” que los convirtió en ceniza es metáfora de la inamovible mácula de Caín sobre la especie que se reproduce en la Tierra, fuego indeleble que intentó borrarlos junto con el recuerdo de su dolor –la leña que arde como calor de los hijos que recuerda el castigo sobre el “bosque” inocente de Israel⁴¹¹- al

⁴¹⁰ Deseamos marcar en este punto el comienzo en la obra de David Preiss del motivo del “negro versus blanco” que va a dominar, mediante diversas encarnaciones, gran parte de las modulaciones estéticas, las conceptualizaciones metapoéticas y las representaciones urbanas en su escritura posterior, tal como sucede en el fragmento final (20) de “El árbol transparente”, la sección que cierra *Y demora el alba*, sección que representa una larga reflexión sobre la ciudad: “Pecios negros en las aguas blancas del poema: // El Silencio/ - ¿cuál silencio?-/ no callará su inmensidad.”, Preiss, *op.cit.*, 1995, p. 102. Las palabras construyen la ciudad, aquellas que no son *la* Palabra: la ciudad es otro dibujo sobre el blanco, una “escritura” que termina en el abismo.

⁴¹¹ Los “hijos de Israel” parecen encarnar aquí en la figura de el “leño que arde” que elabora Marchant como alcance inesperado en la relación que la poesía de Gabriela Mistral establece entre la quema arquetípica del bosque y la figura sacrificial de Cristo Madre y la Cruz como Árbol: “Si los árboles quemados o destruidos simbolizan a las madres *injustamente* quemadas o destruidas en la poesía mistraliana (Hermann [el autor se

igual que su pertenencia a un mundo escrito de antemano, al igual que ellos se manifiestan “escritos” por las palabras del Sol, el Padre. Piden, para ser entendidos, para ser leídos, hijos de esa escritura luminosa, ser separados de la sombra, en un acto que imita la separación original de las tinieblas de la luz⁴¹², ruegan ser devueltos a la Creación por medio de la luz del entendimiento, pero al mismo tiempo denuncian su propio “olvido”, su propia desmemoria y lejanía, del mundo creado por el Padre, al preguntar por el color sobre la rosa, la belleza de la carnalidad sobre el pétalo⁴¹³, el mismo “pétalo” de la mariposa que

refiere al psicoanalista húngaro Imre Hermann] dirá: las madres quemadas o destruidas con justicia), se abre otra posibilidad: que, *visto desde la madre*, un leño que arde (y, por sus dimensiones, sólo un leño; no un árbol y en ningún caso una selva) simbolice al hijo que abandona a la madre. [...] Igualmente, si como Hermann señala, los árboles quemados producen calor, es decir, en terminología nuestra, un efecto-de-madre, el leño que arde como hijo produce un efecto-de-hijo: el dolor que le causa a la madre, dolor que la hace *ser madre*.” Marchant, *op.cit.*, 2000, pp. 120-1.

⁴¹² Sobre la importancia de la luz como agente creador en este poema de Preiss, ver “Entrevista con Henri Meschonnic”, en: Meschonnic, Henri. *La poética como crítica del sentido*. Traducción de Hugo Savino. Presentación de Isabel Goldemberg y Hugo Savino. Buenos Aires: Mármol/Izquierdo Editores, 2007, pp. 15-27. Cito de las pp. 26-7: “La muy católica Biblia de Jerusalén (1955) escribe: “*En el comienzo Dios creó el cielo y la tierra*”. En Edouard Dhorme, traducción no confesional efectuada entre 1956 y 1958: “*En el comienzo Elohim creó el cielo y la tierra*”. Chouraqui: “*Para empezar Elohim creaba los cielos y la tierra*.” Yo traduzco: “En el comienzo cuando Dios ha creado el cielo y la tierra/ y la tierra era vana y vacía y la sombra sobre la faz del abismo y el hálito de Dios incuba sobre la faz del agua/ y Dios dijo que haya luz y luz ha habido”. Dicho de otro modo, el problema desde el principio es un problema rítmico y gramatical. El primer versículo no es un final de frase. No es más que el comienzo de una frase que se extiende sobre tres versículos. El segundo versículo es un paréntesis (“y la tierra era vana y vacía y el hálito de Dios incuba sobre la faz del agua”) y la proposición principal llega al tercer versículo: “Y Dios dijo que haya luz y luz ha habido”. Es toda la cosmogonía la que cambia, porque según estas versiones que hacen del primer versículo una proposición independiente, es el cielo y la tierra los que fueron creados en primer lugar. Ahora, hay en el Éxodo, en alguna parte, un versículo que dice precisamente que Dios tardó siete días en crearlos, mientras que allí está hecho de una vez. Pues bien, no, justamente: lo que dice el texto en su gramática es que la primera cosa creada no es la tierra y el cielo, sino la luz. Eso cambia todo.”

⁴¹³ El “olvido de lo carnal”, de lo creado, por esta presencia fantasmagórica plural, resulta muy similar al “olvido del cuerpo” y el “mundo trascordado” que manifiesta la Mama fantasma del *Poema de Chile* de Gabriela Mistral en el texto inicial de la obra, titulado “Hallazgo”. En una escena bastante parecida a la del poema de Preiss, la Mama fantasma establece con su acompañante, el Niño diagueta, un intercambio, un pacto de colaboración entre la fantasma que regresa a la oportunidad de una segunda vida y el niño guacho, abandonado, perdido, separado de sus antepasados, al igual que el hablante singular de “Cantata del Fénix”. Los siguientes versos resultan clarificadores al respecto: “y ahora que tú me guías/ o soy yo la que te llevo/ ¡qué bien entender tú el alma/ y yo acordarme del cuerpo!” Mistral, Gabriela. *Poema de Chile* [1967]. Prólogo de Jaime Quezada. Santiago: Seix Barral, Editorial Lord Cochrane/Planeta, 1985, p. 17. Otros versos de Mistral podrían relacionar la pertenencia de la sujeto al Padre poderoso de Israel y su separación de Éste, figurada como un doloroso corte, con la situación del sujeto a lo largo de *Señor del vértigo*. Me refiero a los poemas, ambos de *Tala*, “Nocturno de la derrota”: “Yo nací de una carne tajada/ en el seco riñón de Israel./ Macabea que da Macabeos”, y “Nocturno de la consumación”: “He aprendido un amor que es terrible/ y que corta mi gozo a cercén:/ he ganado el amor de la nada,/ apetito del nunca volver,/ voluntad de quedar con la tierra/ mano a mano y mudez con mudez,/ despojada de mi propio Padre,/ rebanada de Jerusalem.” Mistral, Gabriela. *Tala/Lagar* [1938/1954]. Edición e introducción de Nuria Girona. Madrid: Editorial Cátedra, 2001, p. 94-6 y p. 92-3, respectivamente. El poema “Habla rasa” de *Oscuro mediodía* “está inspirado en el texto “La huella” de Gabriela Mistral”, según asegura el autor en el “Colofón” que cierra el volumen. Preiss, *op.cit.*, 2000, p. 43.

descrea Pavel Friedmann ante el resplandor sobre la piedra, según el poema de Preiss titulado “Las mariposas de Theresienstadt”, el mismo pétalo cuya calidad otorga el poeta a la mano cainita en “Hombre con la mano cerrada”. Citamos los primeros quince versos de “Cantata del Fénix”:

*Tremolina negra. El viento blanco aún nos quema.
 ¡Detenedla! ¡Detened la tremolina!,
 escuchad este coro de lamentos,
 abrid las alas de la tierra,
 ¿qué recogeréis, entonces, con vuestros ojos asombrados?
 Decidnos: “¡Han vuelto!”, mas no toquéis,
 no toquéis esta piel tejida con la sustancia extrema del pétalo,
 os venimos a enseñar que el tiempo no es cosa mensurable.
 Ay el fuego inmóvil,
 ¿ignora la leña del recuerdo?
 Aíslad la sombra, mirad las palabras del sol
 como recuerdos habitarnos,
 enseñadnos, ¿qué color es aquél sobre la rosa?
 Mas detenedla, ¡detened la tremolina!
 El viento blanco aún nos quema.
 [...]*

Los antepasados (del sujeto singular que vimos emerger entre los versos) –abuelos, padres, hermanos- se encuentran como re-nacidos, re-creados, en el “*rudo nido de la vida,/ amamantados de la espina aún más ruda*”, como declaraba el hablante de “Evocación en Chelmo”, “*amamantado de fuego en mi nido de fuego*”, pero a diferencia de éste - “*imagino, porque no recuerdo, otra noche*”- ellos pueden evocar, los habita el recuerdo solar de su tiempo de creaturas, y de alguna manera logran volver a ser creados en comunicación con/por medio de sus descendientes vivos, el “vosotros” que invocan. Para el sujeto singular que irrumpe en este poema –el único descendiente que “contesta” desde el texto-, ellos representan el desvarío de creer tener una herencia, que, aunque no lo represente, aunque sólo sea “*una arrugada mariposa*”, pueda adquirir la “coincidente” forma de lo vivo, como vimos en “Diáspora”.

Para el “ellos” del texto, sin embargo, su venida es una enseñanza, como veíamos con anterioridad, agregando su “*inocencia a la sabiduría de quien todo lo conoce*”. Agregar “inocencia”: hacer parte a los vivos de su sentido ético de víctimas –inocencia, “desnudez”,

concepto en el que insistimos más arriba-. Además, para ellos, la queja, el lamento que portan, tiene un sentido político: la tremolina debe ser detenida, porque, a raíz del olvido, siguen aún siendo quemados, y ese sufrimiento, el “robo”, el despojo de los antepasados, del pueblo al que pertenecen, debe ser detenido, restituido. Quizás, acabada la tremolina, la restitución pueda detener la incineración constante del “nosotros” y restituir su herencia al “yo” que aparece aquí filtrado, produciéndose finalmente el cruce entre las expectativas y carencias de ambos sujetos. Citamos los versos restantes de “Cantata del Fénix”:

[...]

*Sobre el rudo nido de la vida,
amamantados de la espina aún más ruda
agregamos inocencia a la sabiduría de quien todo lo conoce:
regresamos.*

*Mas detenedla, detened la tremolina,
cuánto padre, cuánto abuelo, cuánta madre
se ha robado, mas decidnos:
¿qué color es aquél sobre la rosa?*

En “Víspera doliente” el hablante pide sea adelantada la escena amorosa de unión con una extraña e indefinible “amada”. Como introducción, el poema presenta, debajo del título, en el lugar de una hipotética cita, dos versos del propio autor, en negrilla, que terminan en dos puntos, indicando de esta manera que éstos representan el marco de la escena de la espera de la que los versos posteriores darán cuenta: “*Escancio de la víspera – veneno ignoto-/ el licor secreto del que espera:*”. El sujeto sirve en la copa de la espera, en la víspera, un veneno que desconoce, el licor secreto de aquel que permanece despierto, no sabemos si para sí mismo o para la “persona” que espera. Hasta aquí, y en consecuencia con lo que plantean los versos que siguen, la escena no se caracteriza por el júbilo de la espera amorosa, sino más bien por la expectativa de la muerte. Tanto la vigilia como la copa de veneno, como el “avance lento” que describen los primeros dos versos, hacen recordar la última noche de Sócrates antes de beber la cicuta y el tipo de muerte que ésta le provocó:

*Triste y lento como un mar bañado de petróleo
avanza un viento mortecino sobre el alma;
ángel desnudo, avanza la luna separada y abatida.*

[...]

Se trata, una vez más, de la representación femenina de la luna. En los versos de “Luminarias” que los de “Víspera doliente” recuerdan, la luna es producto de la “semilla” del sol, es su “hija”, pero gira gobernada por sí misma; aunque es “vegetal” –calificativo que hemos visto asociado al crecimiento y a la reproducción en los poemas de Preiss- es “estéril” –término asociado también al sujeto en algunos textos revisados anteriormente-; va “desnuda”, como el “ángel desnudo” que en “Víspera doliente” se cierne sobre el sujeto⁴¹⁴; es “gozosa”, portadora del placer, en una noche “tersa” –suave, carnal, placentera, como la hermosura y la piedad asociada al “pétalo” en “Hombre con la mano cerrada”-, bogando sobre la “ruleta” –imagen de una apuesta, del azar, como vimos en las “barajas” de “Yermo”, relacionadas con la pérdida y también con la “esterilidad”-; se mueve pero está “quieta” para la mirada del sujeto, es “una”, pero es doble para los dos ojos del sujeto, donde éste es habitado por ella, poseído por ella –la duplicidad de la luna es la del sujeto-; su condición doble también puede incorporar su relación como entidad femenina, reflejo del masculino Sol, portadora así de ambos polos genéricos:

[...]

Hija del sol, la luna gira sola,
 miradla, estéril, desnuda, vegetal,
 gozosa boga sobre la ruleta de la noche tersa.
 Hábitame en los ojos, doble, quieta y una.

[...]

⁴¹⁴ Esta “desnudez” apremiante debería ser incorporada al registro de significaciones que ésta ha recibido a lo largo de *Señor del vértigo*.

En “Víspera doliente” la luna se encuentra sola, sin el Sol, “separada”⁴¹⁵, y ya no es gozosa, se halla “abatida”, vencida, otorgando otro sentido a su desnudez. Creemos que, de alguna manera, esta luna “separada” del Sol, alejada de todo placer, “ilumina” a la luna de “Luminarias”, permitiendo ver en su caracterización los semas negativos -como puede colegirse del párrafo anterior- que ésta manifiesta de manera oculta: esterilidad, pecado, pérdida, destrucción. Lo que los versos posteriores también clarifican al respecto es la relación entre sujeto y luna, que en “Luminarias” todavía mantiene cierto carácter balanceado.

En “Víspera doliente” las características de la luna se hacen parte del sujeto, la posesión es total y la simbiosis múltiple. Todo su peso negativo y femenino, reflectante, su condición filial con respecto al Sol, pero ahora sin el Padre, se vuelve sobre el sujeto. Abandonado del Padre, éste es víctima de la violación de lo femenino, poseído por los poderes ocultos, siniestros, de lo lunar. Su única protección, lo que explícitamente el sujeto requería y esperaba, es esa “manta” que ella tiende sobre él, su “desnudez”, la que se transforma en una continuidad con la desnudez de él, la desprotección propia.

El “maestro del dolor” que vimos en la terrible y extrema escena de “Evocación en Chelumno” se ha transformado en el “amante del dolor”, que ama porque sufre, que sufre porque ama. La lógica espejeante resulta perfecta: sufre porque la ama, ella es el dolor porque él la ama; el amor por ella lo hace sufrir, entonces él es el dolor, porque ama. La escena del reflejo en los ojos del sujeto –antes observada en “Luminarias”- se ha

⁴¹⁵ En el fragmento XII de “Desnuda y sagrada”, primera sección de *Y demora el alba*, la ausencia del Padre se manifiesta por medio de una noche de dos lunas, similar a la condición doble de la mirada del sujeto que contempla en “Luminarias”. Dice el poema: “Tiene Su ausencia la extrañeza de una noche de dos lunas.” Preiss, *op.cit.*, 1995, p.28. “Vírgenes”, el poema que abre la sección del mismo libro titulada “El anfiteatro vacío”, reza: “Apagadas/ imitan a la luna:/ iluminan” Preiss, *op.cit.*, 1995, p. 43. El verso “...(*los ojos de la luna en el escote de la noche...*)”, aislado entre los fragmentos 14 y 15 de “El árbol transparente”, la sección que cierra el segundo libro del autor, traspone la mirada erótica del sujeto en los ojos de la luna en una noche que adquiere la figura de una mujer, como la trasposición del “*tus ojos míos*” de “Víspera doliente”, Preiss, *op.cit.*, 1995, p. 96. En el fragmento 16 de la misma sección la luna –divinidad fúnebre- se encuentra nuevamente presente en un juego de reflejos: “Encender la luna en la ventana./ (Luna: diosa muerta)/ Escandir la eternidad./ Conjuguar los verbos en la sombra/ hasta resolver el teorema de la luz”, Preiss, *op.cit.*, 1995, p.98. En el fragmento 17 la luna aparece para el “ojo estéril” de la escena urbana, iluminando la “germinación inversa” de la Nada: “Nuevamente luna:// bajo el rostro invisible del presente/ el ojo estéril elabora/ en el crisol profano y ciudadano/ *la aparición de las ausencias*:// porciones de tiempo detenidas en el tiempo sin historia/ en la germinación inversa/ hacia donde la Nada crece”, Preiss, *op.cit.*, 1995, p. 99.

interiorizado y a la vez extrañado aquí de tal manera, que ella es el iris que los párpados dejan ver cuando él la desnuda; la escena de mirar la luna se encuentra afuera del sujeto: despojada de ésta, está extrañando su propia visualidad, todo lo que la percepción introyecta es a la vez representado afuera, significando al mismo tiempo la interioridad absoluta del sujeto, la que es saqueada, ya no perteneciéndole. Ella se transforma en la mirada que al mismo tiempo que lo expone –“*tan desnudo*”- lo arropa –“*tan cubierto*”-, lo expone para poseerlo, lo cubre para ser sólo ella quien lo posea.

Ella es la “*única y doliente manta*” –ya no es “doble” como en “Luminarias”-, representa el absoluto de la única manta posible, la manta del dolor para el que duele, la manta que hace doler, que cubre su dolor con el dolor. Los “*tus ojos míos*”, que miran la luna, son los de la luna que lo mira a él, que con ellos lo cubre, haciéndolos suyos. En esta simbiosis, el sujeto completo, alma y cuerpo juntos –en “Evocación en Chelmno” el sujeto era sólo una voz, en “Yermo” no tenía cuerpo- son para la “*elemental hermosa*” –una fuerza del universo- que es “sinistra” a la vez. Él bebe su licor, ella el que él ha escanciado en la víspera, los (des)iguales licores terminan compenetrándose, compenetrándolos en la función de beberse uno al otro, de haber bebido uno del otro lo que ambos han guardado en la espera. El resultado es un éxtasis mutuo, “*éxtasis cansado de lozano*”, así termina el poema:

[...]
Dolor de amarte, amante del dolor, entonces: amo;
ven, deja desnudarte como los párpados al iris,
ven, mírame, tan desnudo y tan cubierto,
sobre mí, tu desnudez, única manta,
única y doliente manta: tus ojos míos.
Ven, tócame el alma como el cuerpo,
elemental hermosa, ven sinistra,
bebamos licores desiguales,
éxtasis cansado de lozano.

¿Por qué el éxtasis está cansado de ser lozano? Lozano: fresco, joven, nuevo, frondoso, fértil, pleno. Cansado: ajado, viejo, gastado, estéril, destruido, vacío. Creemos que la oposición de esta aposición paradójica habla por sí sola. Los opuestos conviven y se integran a lo largo de todo el poema en la unión con la Luna. Lo cubierto está desnudo, la

desnudez es un cobijo, la lozanía es vieja, la inocencia se encuentra abatida, la muerte es lozana. Anasemia: no sólo la inversión de los valores de las palabras sino su trasposición fluctuante. El poema representa una ritualidad, un espacio creado para que, a través de la unión carnal con la luna, el sujeto pueda asumir todo aquello que es, pero que por mandato solar, paterno -nos referimos, por ejemplo, a la escena triangular de “Luminarias”- no debe ser: femenino, estéril, azaroso, una simiente perdida en la que el propio Padre se extravía - como declara el poema “Yermo”- porque, al crear a su hijo de la manera en que el hijo es, ha consentido -autoridad y docilidad- que Su propia simiente, en definitiva Él mismo, se pierda.

Por otro lado, la figura femenina, lunar, siniestra, representa una figuración culpable del deseo de esa pérdida, del deseo del sujeto de entregarse a la disolución, de dejar de ser quién es, de abandonar el peso de representar la simiente de un pueblo destruido que él debe reconstituir en sentido simbólico y carnal, bajo un intenso mandato. Su querer ser otro, su deseo de disolución, encarna en el vínculo genital y mortuorio con la Tierra sin la imposición del orden reproductivo, que la inconsciencia del sujeto no puede o no quiere cumplir, porque la continuidad que le ofrece la pertenencia al Pueblo del Padre significa la prolongación del acecho cainita, la propia y ajena amenaza de la muerte sobre la estirpe de Israel, como revisamos en la herencia, semilla impracticable, que le deja a la amada en “En piel de fango” o el “cansancio de lo lozano” de “Víspera doliente”.

La trasposición de valores encuentra su paralelo imaginario en la “alteración de los sentidos” que ofrece como representación perceptiva del mundo el padre solar, el Señor del Vértigo, nombre que titula el libro de Preiss desde los versos de “Y al polvo volverás”, mandato escrito por el testigo distante “sobre Majdanek”, continuación *in extremis* e inversión final de la heroica obediencia que revisamos en “Pues polvo eres”. El sujeto ruega al Dios, que sólo le ha entregado el “*vértigo sin tumba*” de deshacerse como humo en el aire, que lo devuelva a la tierra en la que debe permanecer, bajo la amenaza de “*persistir en plena luz del día, tristemente intacto*” -persistencia que observamos en “Evocación en Chelmno” y en “Cantata del Fénix”-, incorrupto, intocado, lozano después de la eliminación, como recién creado, en la luz de Dios:

*¿Qué hay, Dios mío, más allá de la chimenea que se estira?
 ¿Homero al decir de Sócrates?
 ¿El polvo para darle a mis huesos trocados en ceniza?
 ¿Dios como la bruma?*

*Devuelve mi polvo, oh Señor del polvo,
 antes del intacto blanco de mis huesos,
 no quiero rasgarme en las ramas de Polonia,
 no quiero este vértigo sin tumba, sin rocío
 allá sobre la tierra,
 no quiero desafiar al eco y crecer en su distancia hasta vaciarme,
 oh Señor del vértigo,*

*amenazo con anudarme en una estrella, demorar la llegada de la tarde
 y persistir en plena luz del día
 tristemente intacto.*

¿Quién pudiera recoger el crepúsculo de mis pies?

su En esta perspectiva es que “Y al polvo volverás”, uno de los textos centrales en el despliegue semántico de *Señor del vértigo*, presenta una desviación final que parece confirmar y a la vez superar los presupuestos interpretativos con que intentamos dar cuenta de la paradójica construcción del sujeto mayoritario de estos poemas.

A la vez que el desarrollo de la escena deja al sujeto en una posición de resistencia consecuente con el resultado inevitable del exterminio y al mismo tiempo en el desborde de la obediencia al mandato del Génesis que inaugura el capítulo del libro que este poema cierra⁴¹⁶ -un desborde que desde el desvarío del hablante ya lo cuestiona-, el último verso resignifica la consecuencia y la continuidad semántica de esta pieza en el conjunto al que pertenece, a partir de la pregunta metairónica sobre un relevo posible del lugar necesario que ocupa el hijo en el resto dramático de la luz declinante del Padre, sol crepuscular, por medio de la representación del lugar último otorgado a Éste en el cuerpo del hijo, ya no la metonimización del Todo en la posibilidad engendradora y escriturante de las manos, o la distancia central y racional de la representación visual, sino en el extremo bajo del cuerpo, los pies, pero no éstos en tanto fundamento, sino los pies del hijo alzado hacia ningún

⁴¹⁶ Ver nota 397.

destino, volátiles en la pérdida del aire, donde el sobrante de Dios, su excrecencia residual, debe ser re-cogido, re-ligado por un otro mesiánico -como antes pedía serlo él mismo-, otro que libere al sujeto de su dolorosa obligación profética.

El sentido de esta escatología, sostenida en la piedad de sí –la conmiseración para con el propio Caín- ante el cargamento trágico asignado, puede llevar al sujeto a releer y negar no sólo el momento declinante de todo un sistema semántico, sino también el simbólico de la narración fundante y central de su propio pueblo. El intento negador de Preiss en el poema titulado “Jerusalem” resulta doblemente vinculante, niega la historia de la Diáspora desde su origen sin dejar de nombrar paso a paso todo lo que sí ha sucedido, apersonándose él mismo como constituyente central de la narración; se trata de una negación que compensa –libera al sujeto del peso traumático de su estirpe para constituirse a sí mismo en el lenguaje, para dejarlo, permitirle hablar- y al mismo tiempo representa una reafirmación de la memoria –el carácter “irreal” pero verdadero de su condición simbólica-escrita en el subconsciente, pues éste, según Freud⁴¹⁷, no lee las negaciones, transformándolas en afirmaciones, representando ésta la estrategia discursiva fundamental del texto:

*Nunca se desvestió Jerusalem, siempre visité los brazos de sus
calles,
arrugadas,
elementales,
hundidas en la piedra;
siempre estuve en sus santuarios y bebí del sabor profano
de sus vísperas, siempre uní mi licor a sus mujeres,
nunca dejé atrás a sus umbrales, no partieron mis abuelos
ni los abuelos de mis abuelos en el largo clavel de las generaciones.*

He cruzado el mundo sin dejar Jerusalem.

*He desperdigado mi alma como una semilla bondadosa.
He amado en tierra extraña.
He besado mis labios con un carbón encendido
y todavía no enmudezco.
Mis pies se quedaron en la piedra y mis pasos rodean el mundo
como a una laguna sin saciar su sed.*

⁴¹⁷ “Sobre el sueño”, en: Freud, *op. cit.*, tomo V, pp. 615-712.

Volverán a Jerusalem sin haber salido de sus puertas:

no tendrá luto mi corazón: serafines y centinelas celan su alegría

como a un mineral sagrado y escondido.

Sólo el mar implorará por visitar Jerusalem.

Por tocar la fragancia de su piedra.

De esta manera, por medio de la paradoja del estar y no estar al mismo tiempo, de un permanecer y un partir indisolubles, el sujeto ubicuo resignifica la pérdida en la construcción inconsciente de nunca haber abandonado el origen, al mismo tiempo que resguarda el patrimonio simbólico de la errancia, hasta el punto de representarse en este texto como el profeta y el “tesoro” de Israel. En esta fantasía negadora y a la vez restitutiva de Preiss, Jerusalem es una ciudad que “*nunca se desvistió*”, vestida de piedra, revestida del pueblo judío, permanece (in)tocada por aquellos a los que les corresponde “tocarla”. La víspera del amante aquí no sabe a muerte, tiene un “sabor profano”; el “licor” de guarda que escanciaba en “Víspera doliente” aquí se entrega sin pérdida “a sus mujeres”, las mujeres de Jerusalem; así, la suya es “*una semilla bondadosa*”.

La imagen de la flor encarna por primera vez en el “clavel”, flor de pétalos engarzados y apretados, alejándose de la constitución débil y pasajera de la figura del “pétalo”, tal y como la revisamos: éste representa aquí la duración y la continuidad del “*largo clavel de las generaciones*”. La escena profética que se representa se encuentra coincidentemente asociada con la capacidad de decir, la enunciación poética, y de contar la historia, el acto particular en que deviene este texto, manifestándose así un sujeto que todavía no enmudece⁴¹⁸, pese a haber “*besado mis labios con un carbón encendido*”, reproduciendo de esta manera el texto una escena del *Tanaj*⁴¹⁹: un ángel quema los labios

⁴¹⁸ Más adelante revisaremos de qué manera el *enmudecimiento* se constituye en un proceso fundamental en la obra posterior de David Preiss.

⁴¹⁹ “En año de morir el rey Huziyahu, y vide Adonay asentán sobre silla alta y enxalçada, y sus faldas hinchientes al palacio./ Seraphim estantes de sobre él, seys alas seys alas al uno; con dos cubría (cada qual) sus fazes, y con dos cubría sus pies, y con dos bolava./ Y llamava éste a éste, y dezía: Santo, Santo, Santo, Adonay Zebaoth, hinchimiento de toda la tierra su honrra./ Y moviéronse quicios de los lumbrales de boz de llamán, y la casa se henchió de humo./ Y dixé: guay a mí que me callé, que varón enconado de labrios yo, y entre pueblo enconado de labrios yo están, que al rey Adonay Zebaoth vieron mis ojos./ Y aboló a mí uno de los Seraphim, y en su mano brasa, (que) con tenazas tomó de sobre el ara./ Y llegó sobre mi boca, y dixo: he toco esto sobre tus labrios, y tirará tu delito, y tu pecado será perdonado./ Y oí a boz de Adonay dizién: ¿a quién embiaré, y quién andará por nos? Dixé: he me, envíame./ Y dixo: anda y dirás al pueblo este: oíd oyendo y no entendades, y veed veyendo y no sepades.”, *Isaiás VI*, 1-9, en: *Biblia de Ferrara, op.cit.*, p. 631.

del profeta Isaías con un carbón encendido con el fin de purificar su palabra, en pos de su investidura profética. Finalmente, el sujeto termina por negar el *luto* en su corazón, cuya alegría, “*un mineral sagrado y escondido*”, como el Arca de la Alianza en el Templo –este último tácito, pero al parecer reconstituido en estos versos de Preiss- celarán “*serafines y centinelas*”.

Sin embargo, la fantasía que construye “Jerusalem” no representa aquella figura, central y monstruosa, que se reproduce desde la muerte y hacia la muerte en los dos últimos poemarios del autor, que significará la *ciudad* a donde “los hombres bajaron de lo yermo” – nos referimos a la ciudad posmoderna en la que realmente habitamos⁴²⁰. Sólo hay un texto en todo *Señor del vértigo* donde puede encontrarse, de manera arquetípica, el núcleo de sentido del extenso testimonio urbano que se lleva a cabo en los dos libros posteriores del poeta; se trata de “Aquella extraña residencia”, que pregunta no sólo por el lugar de la ciudad, sino por su mito fundador: “el nopal sobre el que el águila devoró a la serpiente” de la tradición azteca, no sólo por el espesor de sus murallas defensivas, sino por el “paréntesis” que la resguarda y que la devuelve a su condición escrita, un adelanto de su condena cainita, su residencia en lo siempre fluctuante, en la errancia, como las letras del “negro sobre el blanco”⁴²¹:

¿En qué mito?, ¿en qué colina?,
¿sobre qué nopal instalose la ciudad?,
¿tras cuál paréntesis amurallada?
[...]

Pablo Neruda, en el viaje expiatorio y el proceso profético que realiza el sujeto en el poema “Entrada a la madera”, uno de los “Tres cantos materiales” de *Residencia en la tierra*, reactualiza esta escena en el contexto de la poesía chilena de vanguardia: “Dulce materia, oh rosa de alas secas,/ en mi hundimiento tus pétalos subo/ con pies pesados de roja fatiga,/ y en tu catedral dura me arrodillo/ golpeándome los labios con un ángel.” *Residencia en la tierra* [1925-1935]. Edición e introducción de Hernán Loyola. 2ª ed., Madrid: Ediciones Cátedra, 2001, pp. 257-61.

⁴²⁰ Así lo muestran los 23 fragmentos que integran “El árbol transparente”, la última sección de *Y demora el alba*; un poema no numerado de ese conjunto: “No embellece la oruga que no será mariposa.// *La ciudad crece con la muerte./ Suma corredores en el oscuro laberinto de la ausencia./ Distribuye las monedas del recuerdo:/ el duelo, el luto, el templo.../ -Todas, con los hombres/ bajaron de lo yermo.*” Preiss, *op.cit.*, 1995, p. 85.

⁴²¹ Ver nota 410.

Lejos de la escritura solar, la ciudad es comparada con la luna y la noche, pero ni su blancura ni su oscuridad –negro y blanco otra vez- resultan suficientes; su condición parece ser precisamente ésa: representar lo insuficiente de la especie humana. Lejos de “Lo Eterno” la ciudad es “como un Caín gigante y bello”, su hermosura y su grandeza, incluso la totalización que ésta significa en tanto escritura “-poema de ficciones”- representa las dos acepciones del verbo “errar”: la errancia en el sentido del viaje, encarnado aquí en el destino diaspórico, y su significación como equívoco; es en sí lo que se equivoca y vaga, lo que erra y yerra, el anverso del negativo de la Historia de Israel según se niega y reafirma en “Jerusalem”; aunque irreal, fictiva, su irrealidad es la realidad de nuestros tiempos y de nuestras vidas sometidas a las imágenes en la ciudad (i)letrada posmoderna, la condena de la especie humana como de la estirpe judía, ahora sí “hijos del polvo”, “mercaderes”, descendientes de Caín. La conciencia humana –como veremos más adelante- vive en la ciudad una irrealidad cambiante y móvil, pese a la ilusión de su residencia fija, una realidad que la somete, la esclaviza y condena; en lo urbano, lo humano se construye como una fantasmagoría:

[...]

Quiso la ciudad ser como la luna, mas era demasiado oscura;
quiso, luego, ser como la noche, mas era demasiado blanca;
aislada de Lo Eterno como un Caín gigante y bello
la ciudad –poema de ficciones- se hizo errante.

Hijos del polvo
todavía cuentan los mercaderes de La Historia,
aquella extraña y móvil suya residencia.

El texto que abre *Oscuro mediodía*, titulado “Sitio”, representa el comienzo de una poética situada en otra *edad* del poeta. No me refiero a la simple consideración biográfica de que es un libro editado a cinco años de *Y demora el alba*, y a ocho y seis de la primera y la segunda edición de *Señor del vértigo*⁴²², respectivamente, lo que no resulta de gran relevancia ni explica los cambios y diferencias, en tanto su escritura recorre todo este trayecto en menos de una década; son libros próximos, cuya diferencia, sin embargo

⁴²² Ver nota 6.

sustancial, no puede ser explicada como producto de una distinta etapa biográfica del autor y su escritura.

Se trata de otra *edad* en un sentido ontológico, plasmado en el inconsciente mismo de la escritura, pues el proceso de reducción e interiorización que comienza a ensayarse en *Y demora el alba*, se encuentra conseguido a plenitud en *Oscuro mediodía*, donde ya se ha abandonado y reemplazado de forma cabal, no el imaginario fundante de *Señor del vértigo* -el que se sostiene y ahonda como trasfondo esencial en el más reciente libro de Preiss-, sino las modulaciones entre sus principales figuras y la forma que adquieren sus relaciones, la escena que constituyen y su registro de variaciones y tonos, sistema que se despliega y se cierra en esas páginas (y que contiene ya la semilla de su mutación posterior).

En *Oscuro mediodía* asistimos a la cristalización de una nueva escena que reúne una serie de gestos para el sujeto, una retórica particular para los textos, y una muy diferente gama de registros que constituyen el traslado de la conciencia poética hacia un mundo creado radicalmente distinto. Es en este sentido que el texto que abre el conjunto, nos parece efectivamente una puesta en situación que expone esta figura del poeta en otra *edad*, un sujeto encerrado “en la transparente habitación”, que abre y cierra los libros esperando que la escritura -en concreto la escritura de esos libros en ese amanecer en particular- *no* lo reflejen (toda, cualquier escritura parece reflejarlo, aunque hay una parte de él que no refleja):

*A esa hora en que la poesía enmudece
cierras los libros a mitad del silencio
tal si buscaras a uno que no te refleje.
[...]*

La poesía enmudece, los libros se cierran para que no prosiga, para que no se continúe la lectura de lo escrito que puede identificar al propio sujeto; lo hace “a mitad del silencio”, a mitad de la lectura del silencio, palabras en las que escritura y silencio se igualan, se identifican. El sujeto no sólo se encuentra sitiado por ese “algo” que lo rodea, sino por las sombras y los muros –fantasmas y obstáculos del encierro- que emergen de su propia interioridad:

[...]
*A esa hora en que la poesía enmudece,
 algo te rodea. Mas desde ti,
 sombras y muros que te cercan.*
 [...]

Cuando la poesía enmudece, el sujeto solitario, acosado por el silencio exterior y por su propia interioridad, camina en círculos, en una condenación que tiene el tamaño de sus pasos, de su humanidad:

[...]
*Hermosa bestia enjaulada, de tus pasos
 cada círculo repite sobre otro
 el mismo gesto solitario.*
 [...]

Sitiado como una “hermosa bestia enjaulada”, en el centro de su infierno personal, el aliento de la vida se ha transformado en “nada”, una nada que sin embargo “llama”, por lo tanto desea. ¿Qué desea?:

[...]
*En el centro, aliento: nada que llama.
 En la transparente habitación,
 no sales de ti. Te lamentas.*
 [...]

Lamentándose, el sujeto no sale de su encierro, no sale de sí mismo, el espacio –se trata aquí de un espacio interiorizado- no lo deja salir de ése que es ahora y con el cual dialoga sobre su condición:

[...]
*Y las palabras que podrían liberarte
 se escapan en bandadas de luz hacia la muerte.
 A esa hora en que la poesía enmudece
 te rodeas. [...]*

Rodeándose a sí mismo, sitiándose, las palabras que podrían liberarlo son absorbidas por ese centro deseante: la muerte. El infierno no es aquí definitivo, no es dantesco, como la pesadilla reproducida en *Señor del vértigo* en las sucesivas visiones de la

Shoá. El infierno aquí se fundamenta en la reiteración de la vida particular –sin mito- del “sobreviviente”, marcada por la soledad y el tedio:

[...] *Sólo escapas sobre el alba
hacia la noche que anuncias en el mundo.
A esa hora en que la poesía enmudece*

cierras los libros en mitad del silencio.

Terminado el poema, el sujeto queda solo ya no “a mitad del silencio”, a mitad de la lectura, sino “en mitad del silencio”, rodeado de él, sitiado de él. Al haber cerrado lo escrito, los libros, ha llenado de silencio el “sitio”, la habitación de la lectura, la “habitación transparente”, transparencia que marca una ambigua comunicación con el exterior y la prevalencia del encierro.

Es en definitiva su lamento, su anuncio, el que (no) le permite escapar. El sujeto sitiado anuncia la noche sobre el mundo, la oscuridad, en el momento en que afuera amanece: anuncia la demora del alba no sólo para él, sino para todos, promete un “oscuro mediodía” (y un *Oscuro mediodía*). El mundo es la continuación del espacio cerrado donde el sujeto habita y de su tiempo personal. Los versos de Salvatore Quasimodo que sirven de portal al *Y demora el alba*, resultan reveladores en esta conjunción: “Ognuno sta solo sul cuor della terra/ trafitto da un raggio di sole:/ ed è subito sera.”⁴²³ La proposición de Preiss sobre la demora del alba se extiende en la imaginación de un mediodía oscuro, oxímoron que representa el trastocamiento de los tiempos del día y la noche. En este poema es el tiempo interior el que marca el tiempo externo, lo que se extenderá al resto del libro.

El poema de Preiss da cuenta de un cansancio y de una derrota: en la historia de este poema se trata del cansancio de la reiteración infernal y la derrota del encierro, lo que se resignificará de variadas maneras a lo largo del poemario. Los poemas de este libro no habitan en un mundo de pura creación donde silencio y voz son transitividades naturales

⁴²³ Salvatore Quasimodo, “Ed è súbito sera”. “Cada uno está solo sobre el corazón de la tierra/ traspasado por un rayo de sol:/ y de pronto anochece.” “Y de pronto anochece”, en: Quasimodo, Salvatore. *Obra completa*. Edición bilingüe, versión castellana de Franco Moggi. Buenos Aires: Editorial Sur, 1959, p. 25.

que germinan desde sí mismos al adoptar las características de sus opuestos (in)compatibles. Nada más lejano a su origen y destino.

“A esa hora en que la poesía enmudece” y “Cualquier palabra es una puerta abierta hacia el silencio./ Sólo hemos de saber abandonarla”, los versos que inician y cierran el libro, son reveladores de esta transubstanciación entre Palabra y Silencio. Sólo “cuando la poesía enmudece” las palabras de estos poemas comienzan a hablar, y se enfrentan al silencio que cargan. Las palabras cargan su silencio, pero lo ofrecen como una donación dolorosa, un testimonio terrible. Enmudecer no es una dicha, y el abandono de las palabras -un proceso que la poesía de Preiss, en el recorrido de sus tres títulos, hace evidente- no encierra una búsqueda en la aporía intelectual de una poética de la hiperconciencia del lenguaje o una reflexión concreta sobre la poética y la praxis de la escritura, sino el trasunto de una experiencia en el límite del ser que problematiza el lenguaje en medio de la contingencia de la historia –una historia que es percibida como el estado invariable que resulta de una derrota-, más aún, si se trata de un intento de acercarse a la trascendencia ya no por medio de la figura mayestática del Señor del Vértigo, sino de una deidad constituida por el lenguaje, de la que se espera restablezca la comunicación entre ausencia y presencia, entre mudez y decir, entre interioridad y exterior, entre memoria y presente, entre cuerpo y pensamiento, dicotomías que, pese a su permutabilidad, se encuentran por completo divorciadas. El Dios de *Oscuro mediodía* no es el de las Escrituras ni el que las entrega, él mismo es la Escritura que se ofrece a la búsqueda del sujeto, su silencio o su palabra, su blanco o su negro.

Los códigos del enfrentamiento, que Preiss avisa y ensaya en “Desnuda y sagrada”, la primera sección de *Y demora el alba*, constituyen una de las isotopías que atraviesan *Oscuro mediodía* casi por entero, una constante metafORIZACIÓN a través de los términos bélicos que, desde el “*casus belli*”, la “declaración de guerra” y la “trincheras” hasta el “cese del fuego” y la “rendición”, dan cuenta de una continuidad imaginaria que representa el encuentro del poeta con la palabra y el silencio, una verdadera lucha cuerpo a cuerpo que hace de estos poemas una forma de sobrevivir, en la palabra, de la palabra, ante

las acechanzas y los embates de su imposibilidad, que es la a vez la imposibilidad de lo humano y lo sagrado.

Si en “Sitio” aparece representado un sujeto que no quiere leer, que cierra los libros, en un gesto que (en)cierra el mundo, en “Sendero con voces”, poema de la sección “El álamo y la estrella”, precedida de un verso de Paul Celan –“cavamos una fosa en el aire allí no hay estrechez”⁴²⁴-, el texto reproduce la escena del fin de la escritura, de su borramiento, y la apertura de un espacio paralelo a partir del contraluz de la propia (ausencia de) escritura, un contraluz que se parece más a la pantalla del computador donde se escriben y borran los textos a voluntad y menos a la luz de Dios en que el sujeto profético era escrito por su Padre, como vimos en *Señor del vértigo*:

De los poemas que escribías
ninguno queda. A contraluz suya
se abre un sendero de espinos y silencio.
Lo caminas arrullado por los pasos
que te llevan fuera de esta hoja.
[...]

El sujeto ingresa en un espacio de “espinos y silencio”, un espacio que anuncia de esa manera la necesidad de resguardo y precaución, pues se va a convertir en un territorio peligroso, peligro que el sujeto ignora o prefiere ignorar. Pese al silencio o, más bien, sobre este silencio, el lugar imaginario está marcado por el sentido de la audición -es un “sendero con voces”-, lo que establece un contraste entre la caracterización visual –“a contraluz”, “fuera de esta hoja”- del espacio de la (no) escritura y el “arrullo” del caminar que lo aleja. Más aún, puede establecerse una oposición –y no sólo en este texto- entre lo etéreo e inmaterial del mundo “real”, donde se inicia la narración del poema -“la transparente habitación” en que el sujeto permanece en el poema “Sitio”, por ejemplo-, un lugar configurado por las palabras borradas y el luminoso umbral de salida, y lo concreto y material del mundo imaginario que se abre como escapatoria. El espacio imaginario, que también opone el encierro urbano frente a la naturaleza, parece “más real” que el espacio

⁴²⁴ Así traduce Preiss el verso de Celan del poema “Todesfuge”: “wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng”. La nota 407 incluye como referencia nuestra traducción, la que presenta algunas diferencias al respecto.

que debemos suponer como tal, a la manera en que lo caracteriza Michel Foucault en su conferencia sobre las heterotopías⁴²⁵.

Los registros de la poesía de Preiss resultan de índole menos visual y cada vez más auditiva: sus verbos parecen ser “escuchar” y “oír”, según lo sugieren múltiples marcas textuales de *Oscuro mediodía*, en el polo opuesto de la calidad eminentemente visual de los poemas de *Señor del vértigo*,⁴²⁶ como vimos con anterioridad. Ponemos aquí como ejemplo los versos iniciales de “Cese de fuego”, el poema que cierra el más reciente libro del autor:

Escribo mis palabras contra el ruido de la lluvia
que reitera sus palabras y estropea mi silencio.
Dejo caer el agua sobre el patio y escribo contra ella:
[...]

Éstas y otras atribuciones textuales de origen auditivo son paralelos a las metáforas escriturales que convierten *Oscuro mediodía* en una intensa reflexión metapoética. Ésta, sin embargo, es al mismo tiempo un símil de la contradicción Palabra/ Silencio: en el silencio se “escriben” las palabras al igual que las letras en la página en blanco. En “Sendero con voces” la página en blanco es el territorio que el sujeto devela al recorrerlo, que se construye mientras éste avanza sobre él, abandonando a la vez lo antes “escrito” y es desde allí a partir de donde va a intentar un regreso en los versos que siguen.

La segunda estrofa de “Sendero con voces” da cuenta de una advertencia ante el peligro que el sujeto no escucha. Pese al carácter concreto de las indicaciones, el llamado le indica al sujeto confundirse con lo incorpóreo, con lo oscuro, desidentificarse entre la niebla –N.N.: Nacht und Nābel, Noche y Niebla- como un prófugo, un fugitivo:

[...]
No escuchas el llamado que te advierte:
-no toques la corteza ni te tiendas,
avanza por el claro hacia la sombra,

⁴²⁵ Foucault, *op.cit.*, 1994.

⁴²⁶ Esta primacía de los registros auditivos, al igual que el predominio de lo oscuro y lo nocturno, elaboran también un sistema de preferencias producto de la negatividad con que se ve recargada la figura paterna solar en el cambio de escenario que se gesta con posterioridad a *Señor del vértigo*, tal como muestra el fragmento 5 de “El árbol transparente”, sección que cierra *Y demora el alba*: “¿Y el Sol?/ Bajo el astro/ el Tiempo/ como una legión o una peste/ ocupa la ciudad.” Preiss, *op.cit.*, 1995, p. 84.

y se más sombra que la sombra,
 más niebla entre la niebla.
 [...]

En la siguiente estrofa, la desobediencia del sujeto –haberse expuesto, haberse hecho ver- ante el mandato que viene de lo “alto”, lo devuelve –con restos de su excursión imaginaria- a la realidad anterior:

[...]
 Sordo a las estrellas cortas una rama
 y la enciendes y despiertas
 con ceniza al borde de tu lecho:
 [...]

Su regreso está marcado por el deseo de volver a encontrar el “umbral” a través de la escritura, pero la luz del día se lo impide. A diferencia de lo que sucedía en “Sitio”, donde el sujeto, al cerrar los libros, proyecta su oscuridad sobre el mundo, en “Sendero con voces” éste es impedido por voluntad externa de volver a ejercer la escritura, la luz del día que le da violentamente –“a contraluz”, “de bruces”- en el rostro:

[...]
 vuelves a escribir palabras sin objeto
 en busca del umbral: apilas
 piedras y vocablos hasta que el día
 te da de bruces contra el rostro.

Con su luz, pierdes el dolor y la memoria.

Sin duda, tanto la severidad del mandato que conmina al sujeto a hacerse invisible, a desidentificarse, como el intenso deseo de éste de volver al espacio imaginario al que tuvo acceso, develan que la aparente conformidad que manifiesta el texto esconde algo. ¿Por qué la insistencia de la voz en que el sujeto no se deje ver? ¿Por qué el deseo de éste de evidenciarse, el *lapsus* de prender el fuego y hacer una hoguera? ¿Cuál es realmente el peligro que corre el sujeto?

Hay otras marcas textuales que ayudan a perfilar la identidad del hablante. Al mismo tiempo que en la última estrofa insiste en su condición escriturante, manifiesta que su escritura está relacionada con la ritualidad fúnebre judía: son “piedras y vocablos” los

que entrega como ofrenda a la deidad de la escritura para regresar al “sendero con voces”, espacio relacionado, podemos colegir entonces, con el mundo de los muertos, las víctimas de la Shoá, el espacio de la memoria donde el sujeto desea y el mandato le prohíbe exponerse como un judío clandestino, el que debe hacerse un N.N., Noche y Niebla, para sobrevivir.

El mandato de no exponerse y el deseo opuesto le permiten al sujeto *recordar* quién es en el mundo que abre la Escritura, conocimiento –dolor y memoria- que el Día borra como el sujeto borraba al comienzo del poema sus palabras. El Día no representa aquí la luz del Padre que les recordaba quiénes habían sido a las voces de las víctimas en el poema “Cantata del Fénix”, el Día significa aquí lo contrario: la fuerza de una realidad marcada por el olvido, la insensibilidad y la conformidad, diríase el Día que representa el centro simbólico de la Postdictadura, del Postholocausto, con su poder que pide desmemoria a los sujetos que quieran ser parte de sus espacios iluminados, diurnos, visibles, en cuyo anverso, su lado oculto, secreto, los sujetos pueden acceder al recuerdo de su pasado, como en este poema el culto, la ritualidad de una religión que ya no puede otorgar acceso al espacio de la Verdad, donde su(s) practicante(s) pueda(n) reestablecer su(s) identidad(es).

De esta manera parece manifestarse en clave una reducción religiosa: la religión del Libro y el vínculo sagrado con la Letra no lo representa la lectura colectiva -o individual restitutiva de esa celebración comunitaria- de los rollos sagrados de la Torá -ni tampoco, como vimos, la visita de la escritura solar del Padre o su reflejo femenino y lunar- sino la pantalla del computador y la pesadilla de los libros que se cierran. Su síntoma no es la expresión trágica, sino el tedio, o el recuerdo del dolor: “Algo me recuerda Lomismo/ que padece”; su modulación musical no es el canto sino la partitura muda y táctil del texto: “Texto, tacto del vacío [...] Texto, viento que golpea”; sus formas no son la retahíla ni la letanía acompañadas de las tonalidades elegíacas, sino la aposición y la descomposición de las palabras, textualidades reflexivas en consonancia con las fluctuaciones de la intrascendencia que ocupan, por ejemplo, la superficie de “La piedad del sol”, título que metaforiza este nuevo proceso. Citamos de “Ars”:

[...]
 Texto, tacto del vacío.
Mediodía estancado entre relentes.
 No amanece.
 Algo me recuerda Lomismo
 que padece:
 parece arriba de tu nombre
 que dejo
 di
 sol
 ver
 se
 AMOR
 tan
 len
 ta
 men
 te
 delicioso:
 un terrón en el insomnio.

Texto, viento que golpea.

Las palabras no tienen redención.

La advertencia de la voz que en “Sendero con voces” le pide al sujeto desperfilarse –un padecimiento- para no ser perseguido, es un paralelo opuesto al anonimato que (no) padece bajo el dominio del Día. Perder el dolor y la memoria es perder quién se es, es perderse, pero más aún resulta aterrorizadora la sospecha que cierne el texto sobre una realidad que le impide reconstruir su memoria, incluso la posibilidad sensible de acceder a sus evidencias. Si el sujeto preferente de los poemas de *Señor del vértigo* denuncia desde la memoria el olvido de los otros, los textos de *Oscuro mediodía* instalan y desinstalan ritualidades que desde el olvido tratan de reconstituir una memoria, de alguna manera (im)practicable en espacios que develan una *caída* –“Las palabras han caído” es otro de los títulos del conjunto- de la memoria en otra realidad.

La metaforización espacial de estos contenidos revela los síntomas de una época como el horizonte primordial de referencia que indican estos poemas. La tragedia del sujeto de estos poemas no tiene el tono ni reproduce la escena de una tragedia: la tematización del

desastre de la Shoá no está mediatizada en *Oscuro mediodía* por la conversión profética del sujeto, el que no vive en la historia bíblica ni en el mito que constituye como eterno a un pueblo o lo condena a la destrucción, sino que habita en el mito de una época sin mito, sometido a la historia, pero a una historia sin historicidad posible, que se constituye en la espacialización destemporizante y desmemoriada de los espacios (in)definibles, no del todo exteriores, no totalmente interiorizados, como la “habitación transparente” de “Sitio”, desde donde se puede conjurar el exterior pero con el cual no se convive, un universo aparentemente totalizador e integrado, como la representación que vivimos de él en nuestras urbes posmodernas, donde todos los espacios se exhiben, pero son en gran parte inaccesibles, mientras los sujetos habitan en el confinamiento de sus propios espacios particulares.

Se trata de los espacios privados: la habitación (“Sitio”, “Sendero con voces”), la mesa familiar (“Sabática”), la pieza de los amantes (“La piedad del sol”), y los espacios públicos: el metro (“Los fantasmas” de *Y demora el alba*), la sala de exposiciones (“Una morada en las palabras”), la estación de trenes abandonada (“No es cierto”), que la metaforización de Preiss desconfigura transformándolos en heterotopías, cada uno un “espacio de ilusión que denuncie como más ilusorio todo el espacio real, todos los emplazamientos al interior de los cuales toda la vida humana está aprisionada”⁴²⁷, devolviéndoles como en un espejo no su realidad, sino su pretensión de tal, a esos espacios reales que nos someten al orden y al tedio, contra los cuales, desde los cuales, frente a los cuales, el sujeto hablante sueña con senderos, bosques, aldeas, pantanos, arroyos y trincheras de “una guerra secreta y olvidada”, un tiempo que es otro tiempo, un tiempo donde pudo haber sido derrotado, pero frente al cual, a la vez, la época que habita en paralelo a la de su memoria, representa una derrota por sí misma, un período que significa la muerte de un tipo de humanidad, quizá la muerte de *la* humanidad, pues frente a su carácter de pérdida total no se propone ninguna alternativa, como hacen pensar las nostálgicas negaciones y “nadies” que en “Casus belli” –el inconsciente de la escritura sí restituye lo negado como una memoria que posee, como vimos sucede en “Jerusalem”-

⁴²⁷ Foucault, *op.cit.*, 1994, p. 35.

presentan la ausencia de una Postcultura en medio de una Postguerra, metáfora de esta Postdictadura:

*De una guerra secreta y olvidada
 nadie espera el retorno de los náufragos.
 No hay mujeres en la costa
 agitando pañuelos en el aire,
 no se ven las enfermeras
 trajinando en los puestos de combate:
 nadie envía un beso en la última postal
 y espera el regreso del cartero:
 nadie llora al amante que se va
 y arroja los dados del azar:⁴²⁸
 nadie clava banderillas en los mapas
 de nuestro descontento
 pues en esta guerra secreta y olvidada
 nadie ocupa los cuarteles del invierno.
 No hay espías en el frente:
 nadie mitiga su deseo en una copa
 de licor: nadie
 vino huyendo del amor:
 nadie tiembla a minutos de morir
 ni las madres imploran por los hijos
 que no vuelven:
 no hay soldados en la guerra
 donde nadie se enriquece
 pues en esta época de paz
 nadie llora la muerte de un poema.*

“Sitio de la lengua” elabora el mismo espacio alternativo a la realidad presente del hablante –un lugar abierto en su memoria- que revisamos en “Sendero con voces” y lleva la identificación de este ámbito un paso más allá en el proceso del recuerdo. Si en “Sendero con voces” el sujeto devuelto a su habitación no puede volver al lugar que le otorga las señas para la reconstrucción de su propia identidad, en “Sitio de la lengua” éste no logra salir de un “bosque” donde las piedras y las ramas se confunden con los ojos y los brazos de las víctimas:

⁴²⁸ La imposibilidad de la palabra y la negación de los actos poéticos en el “ahora” del que da cuenta el poema de Preiss, y la ilegibilidad de la escritura “fracasada” en la referencia al poema de Mallarmé que resulta manifiesta en este verso, se tornan paradigmas comparables. “Una jugada de dados nunca abolirá el azar”, en: Mallarmé, Stéphane, *Obra poética II*. Traducción de Ricardo Silva-Santisteban. 2ª ed., Madrid: Editorial Hiperión, 1993, pp. 129-73.

Hay un bosque que humedece tu memoria.
 No encuentras la salida,
 aunque tu laboriosa voluntad
 marque los árboles con cruces
 y apile las piedras y los ojos,
 o tropieces con un brazo o una rama.
 [...]

El laberinto que el sujeto trabajosamente “rodea” y que le impide proseguir, en el que el sujeto “gira” –un movimiento cerrado sobre sí mismo-, “peregrina” –en la búsqueda de un lugar sagrado- y “sitia” –en el intento de que la memoria se entregue- es, sin embargo, el lugar “propio”, al que el sujeto se aproxima sin las “marcas” correctas: las claves son los “nombres de tus mártires”, los sacrificados de la Shoá, que (no) le permitirán recuperar desde la lengua, en la lengua, de manera completa las imágenes –los restos de los cuerpos por ahora no conforman una figura, una organicidad-, huellas de la memoria traumática:

[...]
 Giras.
 Rodeas tu propio laberinto.
 No logras proseguir.
 Peregrinas. Sitias.
 No encuentras el camino.
 Olvidaste el nombre de tus mártires.

“Sitio de la lengua” es el poema dispuesto con inmediata anterioridad a “Una morada en las palabras”. Si la lengua misma representa en el primero la realidad (in)tangible pero incompleta de la memoria, será la intención del segundo encontrar para lo perdido y los restos de los ausentes su plenitud en la búsqueda de esta “morada”. Si para la poesía de Preiss, como ya hemos visto, esta fantasmagoría alcanza el estatuto del mundo verdadero, en su contemplación la existencia adquiere la calidad de una fantasmagoría: nuestra realidad tangible pero sin memoria resulta fantasmal, indefinida, inconsistente. Es dentro de este contexto imaginario que el testimonio de la Shoá vuelve a ser decisivo, en tanto la memoria se vuelve inseparable de la lengua a la que otorga realidad, al igual que al mundo que esta última instituye: es la experiencia en la palabra la que lleva al extremo las posibilidades engarzadas de memoria, escritura y silencio. La Shoá es el centro de una

memoria que la imaginación de Preiss nos permite hoy confirmar como real. Como Primo Levi, afirma: “Porque esto ha sucedido”, uno de los lemas del libro y en particular de “Una morada en las palabras”, que el “Colofón” que cierra el poemario considera un “homenaje a la poesía y figura de Paul Celan”⁴²⁹.

La poesía de Preiss conforma un recorrido por esa memoria en cuyo transcurso ésta se va adelgazando, transformando y reconstituyendo, des-identificándose y re-identificándose, sin nunca desaparecer. Es la memoria del cuerpo colectivo que se vuelve humo en el campo de exterminio la que parece hablar en los versos en cursiva del poema “Bucólica”:

[...]

Sí: éste es el lugar.

Aquí las llamas ascendieron hasta el cielo

y dejaron nuestro cuerpo entregado en usufructo,

lejos de la tierra y de su gente, en el umbral de la Palabra.

Confirmación, certificación, corroboración de las voces que se hacen presentes afirmando la verdad de los acontecimientos ante el hablante plural de las estrofas anteriores, quien lleva a cabo –mudos testigos- lo que parece un regreso a la arqueología de un territorio y unas gentes que intentaron borrar sus huellas y su culpabilidad en los terribles acontecimientos. El infierno se oculta bajo el *locus amoenus* campestre y las “ovejas” habitan sobre el “valle de los lobos”:

Mudos salimos en busca de las huellas de la furia:
abandonadas ciudades transparentes, arribamos
a las villas domadas por negros jinetes.

Hacia el Este, siempre hacia el Este:
pantanos en que la muerte pasta
y la huella ha sido borrada por el trabajo de la tierra.

Sin embargo, he aquí: éste es el lugar.

Aquí los campesinos se fingieron inocentes. Aquí marcaron su garganta
imitando el golpe de la parca. A cinco pasos, respiraron y criaron.

⁴²⁹ Preiss, *op.cit.*, 2000, p. 43.

En el valle de los lobos, las ovejas cultivaron su alimento.
[...]

En *Oscuro mediodía* la conciencia de las víctimas se transforma en una ausencia cuyo fondo está fundado por la Palabra, pues es sólo después de la reconstitución de ésta que la territorialización simbólica de “Bucólica” se hace posible. A través de las tres estaciones de “Una morada en las palabras” –quizá el texto decisivo de este libro- Preiss acompaña a Celan en su camino al silencio y la desmaterialización: se niegan los sentidos, los actos y la existencia ante la afirmación de la Shoá: mirar, oír, contar, respirar, “*séanos prohibido*.”// Porque esto ha sucedido”. De la misma manera que en “Yermo”, poema de *Señor del vértigo*, en estos versos los sentidos y el cuerpo del hablante desaparecen, pero su pluralidad está unida a los sentidos y al cuerpo de todos, y los representa de una manera general, como revisaremos más abajo:

3

Sobre la escena, una hoguera y una pala.
- *Mirar, séanos prohibido.*

La mano pica una palabra.
- *Oír, séanos prohibido.*

La mano apila cuerpos en el borde.
- *Contar, séanos prohibido.*

La chimenea sopla a los ausentes.
- *Respirar, séales prohibido a los presentes.*

Porque esto ha sucedido.

Los cuatro pareados de la tercera sección del poema configuran cuatro momentos y espacios poéticos distintos que varían sobre la idea de la “exposición” del poema de Celan y que esta referencia reúne: se trata, por supuesto, de la “Fuga de muerte”⁴³⁰, y de la reflexión sobre los enclaves interpretativos, los límites de su textualidad y su actual contextualización, transformando el poema de Preiss en lo que podríamos llamar una macropoética, una cristalización y concentración del pensamiento poético que actúa al

⁴³⁰ Ver nota 407.

mismo tiempo sobre múltiples referencias y niveles por medio de variados dispositivos, la que se extiende, como veremos, a la totalidad del poema.

El primero de los pareados de este tercer fragmento expone como en una instalación plástica los principales elementos “visibles” del poema del autor rumano, reducidos –el primero en cantidad y el segundo en tamaño- al nivel requerido por esa instalación: “una hoguera y una pala”. El segundo pareado nos pone supuestamente *dentro* del poema y lleva a cabo *sobre la palabra* una de las obligaciones de la crueldad que “los judíos” deben realizar forzosamente en la narración del texto de Celan, según lo experimentado en los campos: cavar sus propias tumbas. La mano puede referir a la única forma antropomorfa permitida en las sinagogas para representar las intervenciones de Dios en las historias representadas, y los “cuerpos” hacen alusión al insistente plural de las víctimas en la “Fuga de muerte” y a la “incontable” reiteración que en el texto las representa, mientras que el “borde” marca el límite de la hoja escrita, al mismo tiempo que sitúa el pensamiento sobre las ideas de centro, margen y límite de la representación y de lo representable. El último pareado revisa en el texto la significativa distinción entre “presentes” y “ausentes”, dando cuenta del regreso a la sala de exposiciones con que el poema de Preiss se abre, y recalca no sólo la diferencia fundamental entre sobrevivientes y víctimas, sino también entre el frívolo “público selecto” presente en la “exposición” y *los que no han podido venir*. Además, este par de versos revela que el hablante no es ni se encuentra entre el grupo de los presentes ni de los ausentes, desvinculándose de ambos, y que la participación del sujeto dentro del hablante plural de los anteriores pareados lo hacía parte del *todos* “en general”, al que nos referimos previamente.

Las diferencias que revisamos con anterioridad se establecen desde el primer fragmento del poema. Desde un comienzo se conforma la caracterización del público asistente a la inauguración de la exposición de un poema, donde se exhibe la escritura y la letra como un objeto visual a la par que la miseria de su sentido, de la que no pueden dar cuenta los visitantes:

Blancas señoras, señores de negro
-no de luto-

en la sala en que se expone
sola
la miseria
ante un público selecto:

la visitan, la contemplan
con mirada perfumada
[...]

La oposición blanco/negro, tan insistente en los poemas de Preiss, se actualiza en estos versos de manera que el “negro” de los “caballeros” los caracteriza a ellos y a sus “blancas señoras”, pues no es un negro de *luto*, lo que es uno de los rasgos de su inadecuación para acceder a la “miseria” expuesta. Los visitantes, representantes de la confusión de los sentidos de forma frívola o superficial, tienen la “mirada perfumada”, con ella no pueden “escuchar” (no ver ni oler) la “música” que acompaña lo expuesto –y que intentaremos caracterizar más adelante-, lo que resulta significativo ante la precisión de los sentidos, tal y como se elaboran en el fragmento tercero, como revisamos con anterioridad:

[...]
no pueden escuchar

como un músico interpreta
su número pequeño:

un lamento que recorre
el pentagrama del silencio
y la herida
que es su réplica en el alma:
[...]

En estos versos la centralidad visual del poema expuesto se transforma en una “música” -interpretada por el músico Celan-, música que se escribe, como la palabra del poema aludido, como un “lamento” en “el pentagrama del silencio”, provocando como “réplica” –réplica sísmica, consecuencia, respuesta, copia, reflejo- la “herida” en el “alma”. Los versos finales de este primer fragmento –que guardan la referencia al poema de Celan- remarcan la diferencia en la recepción: esta exposición debería causar “desolación” en los *presentes*, pero es una ofrenda para quienes deben contemplarla, los *ausentes*, adquiriendo así un carácter religioso votivo que aspira a la trascendencia:

[...]
 esta sala en que se expone
 un poema de Celan
 para contemplación de los ausentes
 y desolación de los presentes.

El segundo fragmento, cuyo carácter más íntimo y menos declarativo acentúa la intensidad del texto, al mismo tiempo que amplía su múltiple capacidad de desviación interpretativa, parece ser donde Preiss puede contemplar a Celan más de cerca, transformándose en vigía y transcriptor de primera mano de la escritura del maestro, haciendo de éste el compañero de la suya propia; el poema de Celan ya no sólo es observado como un artefacto expuesto, sino que su proximidad se articula de tal manera que le permite al sujeto seguirla paso a paso como una escritura en proceso. El poeta modelo se incorpora de esta manera como parte de la autoconstrucción del hablante en tanto sujeto escriturante.

Celan, en el poema de Preiss, “hurta” la ceniza de las víctimas, escribe con ellas, porta en sí mismo el derecho y el deber, es el indicado, el elegido –como el sujeto de “Oración del sobreviviente” de *Señor del vértigo*- que debe testimoniar convirtiéndolas en letras, con lo cual asistimos a la escritura del poema admirado. Junto a lo escrito –el amor por lo escrito del judaísmo- aparecen los libros que Celan fue obligado a requisar para su eliminación bajo las órdenes nazis⁴³¹. Junto a las brasas de los libros aparecen los huesos, restos de las víctimas, y las piedras de un imaginado túmulo fúnebre. Se trata de la búsqueda, a través de la figura de Celan, al final de la cual los desaparecidos alcanzarán a habitar “una morada en las palabras” en vez de “una fosa en los aires”, como reza la “Fuga de muerte”⁴³². Celan, bajo esta modalidad correctiva de Preiss, representa en este poema la voz materna que recibe a los asesinados. Con esa voz, tal como interpretaba/escribía su música en el Silencio, “él calla” y “él calla a” las “voces extranjeras” -las voces que hablan en alemán, la lengua de los asesinos y la lengua en que Celan escribe-, como quitando un peso a las víctimas:

⁴³¹ Felstiner, John. *Paul Celan. Poeta, superviviente, judío*. Traducción de Carlos Martín y Carmen González. Madrid: Editorial Trotta, 2002, p. 39.

⁴³² Ver nota 407.

Hurta del aire
 pálida ceniza: letras
 que arroja o acomoda:
 libros a la hoguera:
 huesos,
 brasas y guijarros.

Busca una morada en las palabras.

Con voz materna,
 él calla
 voces extranjeras.
 Para contemplación de los ausentes
 y desolación de los presentes.

Tanto la oralidad como la escritura están representadas en estos breves versos de Preiss. La figura de Celan calla (y puede pronunciar), escribe (y puede borrar) -con música, con letras, con voces, pero también con restos, con cenizas, con brasas, con guijarros-, articulando así no sólo los registros culturales mayores que utiliza –oralidad y escritura- sino, además, incorporando el cuerpo de las víctimas y las ritualidades fúnebres. Se trata de una meta-representación de la escritura, de la poética, de la figura del poeta –y sus respectivas puestas en abismo- por medio de la sinestesia y la posterior negación de los sentidos y las funciones vitales, que encuentran así su lugar en el *ethos*.

Las dos modificaciones más notorias con las que el poema de Preiss resuelve su cercanía con respecto a la “Fuga de muerte” tienen que ver con el proceso de ensamblaje que implica la exposición en abismo de los diversos niveles del texto, como recién examinamos, y la manifestación constante que realiza del silencio, innominado, tácito en el poema de Celan. “Una morada en las palabras” representa así el pórtico de múltiples umbrales a una verdadera “morada en el Silencio”, que es donde el poema de Preiss nos abandona.

“Sonido” es otro de los textos donde el autor cuestiona la (in)capacidad de la escritura de relacionarse productivamente tanto con la Palabra como con el Silencio. Resultan notorias a este respecto las señas en que tanto el Silencio como el vacío del Blanco se apoderan de estos versos donde “se odian las palabras” y donde éstas aparecen

trabajosa y moleestamente como si el idioma fuera una gotera: “no hay más”, “salvo”, “nadie”, “nada” y sobre todo la interrumpida y abierta frase “ a menos qué”.

Si en “Sendero con voces” son los nombres olvidados los que vuelven incompleta a la lengua, aquí su daño parece ser estructural. Sin embargo, este daño, que agrede e interrumpe la posibilidad significativa del poema, reconecta el lenguaje regresándolo hasta su punto cero, aquel asombroso momento de la especie que la antropomorfiza, donde los vocablos se manifiestan de golpe, tras el último balbuceo, en la base de la oralidad. Esta irrupción, esta disrupción, que se puede entender como un paralelo de la avería que manifiestan las oraciones del poema por medio de la desaparición de alguno de sus términos -“Espiral donde se pierde”, ¿quién?-, es el resultado del “odio” entre las palabras, esa fricción que devuelve lo escrito a esos rudimentos orales y que a la vez intenta representarlos como expresión incompleta de su imposibilidad -“a menos qué”-, convirtiendo los poemas en “chasquidos de dolor” y en “numeración que vuelve/ al cero original”, un retorno al fondo arcaico, prelingüístico, táctil, corporal, animal –el quejido, el rasguño, el chasquido- y su áspera precariedad, pero también una visita a la ausencia y lo neutro, la inexistencia que se encuentra no sólo antes del pulso vital –el palpito que no logra transmitir la grafía en el libro impreso, del que hablaba el autor en su poética⁴³³- sino también antes de la creación del Padre, cuyo sustento simbólico todavía no puede rastrearse en el instante de la gestación lingüística representada en estos versos:

Se odian las palabras: no hay más
 en la gotera del idioma,
 salvo un nombre,
 un giro
 del que nadie sabe nada
 a menos qué.

Poemas, chasquidos del dolor.
 Espiral donde se pierde.
 Razón del extraviado,
 enumeración que vuelve
 al cero original.
 Áspero quejido: rasguño.

⁴³³ Ver nota 399.

“Sabática” es uno de los textos más significativos del conjunto, pues reelabora por medio de la representación de una escena central de la ritualidad religiosa hebrea –la celebración del Shabat- los intensos vínculos que el sujeto mayoritario de los poemas de Preiss ha mantenido tanto con la religión del colectivo al que pertenece como con su propia experiencia de fe, universos que a lo largo de este análisis no se habían contrastado de manera tan cabal y patente como hasta ahora, representando este momento una de las coyunturas más críticas de esta relación, pues se trata de la primera vez en que ambos vínculos son internalizados por medio de la duda y al mismo tiempo de la desafección.

El sujeto lírico aparece distanciado de la ritualidad religiosa, dibujándose como un participante afectivamente desapegado, casi ausente, de la reunión familiar, extraño y sospechoso. Sus digresiones representan un ejercicio de reflexión, diseñando el discurso una estrategia de autoconvencimiento religioso, pero finalmente el texto se transforma en la constatación de una distancia insalvable entre el “hijo” y la familia que representa al pueblo de Israel en el centro ritual de su sacralidad, una distancia que se ve sostenida por el tono del discurso, el objetivismo de la narración y, determinantemente, por la final separación entre la voz hablante y la figura del hijo, el “él” sobre el que recae el peso simbólico del texto en la última estrofa. El “hijo” es invitado a “la mesa de los justos” (“-Tú, ¿por qué no te arrimas a recoger tu bendición?”), pero no se acerca para recibir en plenitud la bendición, ni puede compartir la totalidad de las oraciones, “masca”⁴³⁴ sólo una; de esta manera, se aleja de los concelebrantes al margen que representa en estos versos el lugar de la figura del Forastero, el que la participación del sujeto instala, paradójicamente, como una presencia enajenante al centro del rito del pueblo de Israel, pues el poema acaba por identificarlos.

Los primeros versos desarrollan una reflexión sobre la renovación del tiempo, renovación que se encuentra relacionada por la presencia y reiteración del rito y, al mismo tiempo, sobre su vínculo con el sujeto hablante que se interroga a sí mismo. Si bien la cualidad del tiempo es pasajera y afecta a las palabras que se repiten en la mesa, la escena sostiene un vínculo estable entre las palabras y las cosas: los vocablos que los participantes

⁴³⁴ El texto identifica palabras y alimentos.

del rito utilizan para llevarlo a cabo *son* -coincidencia de lo sagrado- los componentes mismos que le otorgan materialidad. El fuego, el elemento unitivo que representa por antonomasia la presencia de lo sagrado, acerca a los celebrantes a Dios y “aleja al forastero”:

¿En qué jornada el día se renueva?
 ¿Qué día cae el día sobre ti?
 El tiempo ha de pasar: palabras
 que los seres queridos dejan en la mesa:
 pan, sal, vino.
 El fuego acerca a Dios, aleja al forastero.
 [...]

La segunda estrofa establece el “fantástico dominio” que ejerce la divinidad por medio de la celebración del Shabat –la mesa en la Diáspora representa el altar del Templo destruido, el lugar donde se lleva a la práctica las definiciones que separan lo sagrado de lo profano por medio de las palabras, los gestos y los alimentos- y el primer signo de lejanía del sujeto con respecto al grupo al que pertenece: la voz que lo conmina a acercarse “*a recoger su bendición*” establece tácitamente la distancia de éste con respecto al rito religioso, al grupo y a su fe personal:

[...]
 El Shabat ocupa las esquinas del altar.
 -Tú, ¿por qué no te arrimas a recoger tu bendición?
 Inclinan la cabeza.
 Caen ante su fantástico dominio.
 [...]

En la tercera estrofa vuelve a recuperarse el tema del tiempo: el que apuesta sobre él está faltando a lo sagrado; el texto no indica quién, el verso se construye más como una enseñanza que como una constatación. El segundo verso articula otro precepto bajo la misma fórmula: “a aquel que teme a Dios nada le faltará”. Sin embargo, éste presenta una interferencia que parece no obedecer al mismo discurso: “a aquel que teme a Dios sólo le faltará la memoria”. El tercer verso vuelve a reproducir una fórmula que podría traducirse de manera similar a las dos anteriores: “a aquel que participa de la mesa de los justos (y por consecuencia teme a Dios) nunca le faltará el alimento”:

[...]

Aquel que teme a Dios no hace apuestas sobre el tiempo.

Nada le faltará, salvo la memoria.

Ésta es la mesa de los justos, donde nunca falta el alimento.

Las oraciones han caído ante la mesa.

Él toma una solamente.

Masca en el silencio.

Resulta significativo que el Padre, que en *Señor del vértigo* había sostenido tanto a nivel simbólico como en la práctica discursiva la relación del sujeto con la memoria, en su única aparición en *Oscuro mediodía* represente a la deidad del olvido. Sin duda, esta nueva identidad de la divinidad se encuentra en estrecha relación con el estado de desmemoria del sujeto y el proceso de su recuperación a través de las formulaciones que observamos en los poemas anteriores, ya no la intensa y constante inclusión profética (incluso por momentos involuntaria) en las diversas narraciones del mito del pueblo de Israel, sino en su intento de articulación del pasado personal y colectivo en el nuevo lugar que el más reciente poemario de Preiss articula, un lugar donde el sujeto ha sido despojado de su memoria y su pertenencia anterior, tal como sosteníamos más arriba. Vale la pena preguntarse entonces qué recuerda efectivamente el sujeto –aunque sea de manera parcial- que no le permita participar de manera completa de su inclusión dentro del rito fundamental de la religión de la comunidad, y qué problemática articula esa memoria para éste.

Por último, resulta interesante notar cómo el texto se construye desde su comienzo hasta su final sobre las acciones opuestas que, por un lado, van marcando la figura de una Caída -una entrega, una pérdida- y, por otro, una Recuperación apropiativa de lo entregado, lo que intensifica el vínculo ambivalente que el sujeto establece con la celebración del ritual, marcada por la presencia de los verbos “caer” y “tomar”: cae el día (sobre ti), dejan (caer) sobre la mesa, inclinan la cabeza-caen ellos (en Su dominio), nada le faltará (tomará todo lo que necesita), las oraciones han caído, toma una oración.

Este equilibrio precario no se desarticula ni encuentra solución en ningún momento de la textualidad velada de este poema, que oculta el término ausente que el inconsciente de la escritura ha decidido no devolver en pos de una reconstrucción completa de lo latente. Quizá lo Incompleto, como expresión textual de una ambivalencia mayor en el proceso de

rememoración de *Oscuro mediodía*, irreductibilidad interrogante que persiste a nivel hermenéutico en gran parte de los poemas que constituyen el libro, pueda ligar el perfil del conjunto al carácter incompleto de las representaciones de la Escritura, que instalan en el panorama de la poesía chilena Antonia Torres y Andrés Anwandter durante la misma década.

El poema que cierra *Oscuro mediodía*, titulado “Cese de fuego”, devuelve la escena de la escritura a la percepción de un lenguaje que se constituye a partir del ámbito de lo auditivo, escritura de repercusión oral frente a la que el sujeto declara como enemiga la suya propia, palabra reiterada contra la que el poeta escribe en virtud de su relación con el *fuego* –el mismo fuego que aúna los elementos en la mesa sagrada de “Sabática”-, representación del Padre ante la que el “hijo” se manifiesta ambivalente –la misma ambivalencia que se extiende, como vimos, ante el ritual del poema antes citado- en términos de *fidelidad* y *traición*, en la constitución del propio “anhelo”, el propio deseo y sus posibilidades:

Escribo mis palabras contra el ruido de la lluvia
que reitera sus palabras y estropea mi silencio.
Dejo caer el agua sobre el patio y escribo contra ella:

He cercado las posibilidades con fuego.
He apresurado el anhelo con fuego.
He traicionado con fuego.
He sido fiel en la traición.
Yo, que dejo llover.
[...]

Esta ambivalencia, propia de la matización que sufre aquí el Edipo por parte de la inestabilidad de Narciso⁴³⁵ configura un sujeto que se despega ante el primer remanso de la persistencia materna del agua que cae y de la que “nada” obtiene excepto su propia imagen –es el distanciamiento con respecto a ella el que le permite reconocerla y mirarse-, *agua* ante la que también se comporta de manera doble vinculante: la “deja llover”, la “deja caer”, pero escribe *contra* ella, enfrentando escritura y oralidad, al mismo tiempo que las

⁴³⁵ “Más que el cormorán por alimento/ vuelve el narciso al agua del espejo”, dice el poeta en “Narciso breve”, uno de los poemas de la sección “El anfiteatro vacío”, de *Y demora el alba*. Preiss, *op.cit.*, 1995, p. 53.

mezcla y las confunde, pues ambos lenguajes están provistos de los mismos signos: las *palabras* de la lluvia estropean el silencio del sujeto escriturante, su influencia se cuela en la escritura que interrumpe, transformando el breve remanso en propiedad acuosa, reflectante, espejeante, donde el momentáneo silencio, de origen auditivo, deriva en el silencio escrito que el sujeto defiende:

[...]

Me detengo ahora en un breve remanso
del cual nada beberé, excepto mi reflejo.

Cualquier palabra es una puerta abierta hacia el silencio.
Sólo hemos de saber abandonarla.

Esta defensa se encuentra a la vez marcada por una serie de abandonos o separaciones, de los que la escritura da cuenta, que el sujeto debe realizar a partir de sí mismo, desde su interioridad, quizá hasta contra sí mismo, con el fin de reafirmar el producto imaginario que representa su escritura: el abandono del habla de la lluvia y sus palabras, la traición que el sujeto resiente como una fidelidad, el abandono de la escritura en el “breve remanso”, su negativa a beber el agua que se le entrega, finalmente el *saber* que marca el abandono de sus palabras a favor del silencio, sacrificio, despojo último en la búsqueda de coincidencia entre la totalidad y las propias prácticas imaginarias. Una nueva organicidad de lo que el sujeto “toma” y “deja”, y de aquello *contra* lo que se manifiesta.

Creemos necesario insistir en la negatividad de este momento: el sujeto no experimenta la lluvia en tanto ritmo, proximidad, compañía, lo que recuperaría algo del vínculo pre-edípico con la madre, sino que, pese a reconocerlo, y pese a reconocer la oralidad de ésta como un lenguaje, lo rechaza como una “molestia”, cumpliendo con el mandato paterno; incluso en el momento en que se refleja en el agua, que en su propia escritura construye un espejo, no quiere recuperar nada -el “nada beberé”-, sino su propia imagen -su *yo espejo*-. El rechazo es reforzado, posteriormente, por medio del “saber” del que habla, un conocimiento conquistado por el propio yo del texto, que lo impulsa al supuesto abandono de todo lenguaje, a favor de su comunicación -¿mediante qué

materiales?, ¿mediante cuáles códigos?- con el padre-negativo del Silencio, figuración del padre pre-edípico.

¿Podría pensarse en este contexto de abandono de los lenguajes posibles –tanto el propio, fundamentado en la escritura entregada por el Padre, como el otro, de primacía auditiva que la Madre filtra en la escritura- que en la figura horizontal del Padre Silencio confluyan el vacío significante del padre de la escritura como la mudez de la unión con la madre pre-edípica, recuperada aquí por el distanciamiento del Narciso, que le permite reconocerse como distinto a ésta? No hay escritura después de estos versos, ni metaforización alguna en ellos, que permita relacionar la anterior hipótesis y vincule esta escritura de Preiss con el deseo del sujeto, más bien la nostalgia de la ausencia -que manifiesta en la poética citada con anterioridad⁴³⁶- de una continuidad entre el cuerpo, el pulso vital, el ritmo, la caligrafía y el lenguaje como sistema de significantes. Creo que el posible diseño de un Pictograma como una modalidad superior, en un sentido más amplio de significación, que englobe las posibilidades del código lingüístico e intente derivarlas, pueden rastrearse, al menos como una posibilidad o una traza fantasmal en la oposición del Negro y el Blanco, y quizá en la relación del sujeto con la figura amorosa y carnal de la Amada.⁴³⁷

En el cruce en que se encuentran, los abandonos que seguíamos en el poema anterior parecen estar representando el proceso reductivo que, como vimos, la poesía de Preiss instala desde *Y demora el alba* a partir de la gran metáfora construida en *Señor del vértigo*, la que ha derivado a través de diversas metaforizaciones de carácter metonímico a lo largo de los dos siguientes poemarios, al acentuar aproximaciones minimalistas y realistas a la cotidianeidad, dejando traslucir, sin embargo, una síntesis pictogramática abstracta: el mundo es una escritura donde lo "negro" representa todo aquello que nace, vive, muere y, por lo tanto, cambia (hombres, civilizaciones, guerras) sobre un fondo

⁴³⁶ Ver nota 399.

⁴³⁷ Tanto el concepto de articulaciones semióticas o pictogramáticas como la idea de una incorporación del lenguaje en prácticas significantes que intenten representar el vacío o lo materno son referidos por Julia Kristeva, *op.cit.*, 1999, pp. 154-5, tal como las revisamos en el Capítulo I de este trabajo.

“blanco”, imperturbable, inmutable, encarnado en las formas preferentes de “cielo”, “mar”, “tierra”, “página en blanco” y, finalmente, “Silencio”.

La mirada sobre los distintos movimientos y procesos que implica esta oposición se fija en un proceso de acercamiento y alejamiento donde se alterna una perspectiva de altura con una perspectiva de cercanía. La página y la realidad, ambas transubstanciadas, pueden verse desde la altura como un ideograma funesto que se nos presenta familiarmente a través de sucesivos acercamientos hasta lo mínimo. “Negro y blanco” diseñan así el gesto estético fundamental de distribuir secuencias rítmicas sobre un determinado espacio. La elección de la nomenclatura precisa representa un acto sagrado para el poeta. Si el poema y sus palabras son ejecuciones previas para acceder al Silencio, revelador de la condición humana con respecto a la deidad, entonces su disposición en la página y el libro es, como vimos, una elección religiosa que alberga en sí misma la pulsión destructiva y la creativa del sujeto, encarnadas muchas veces en figuraciones externas. Las palabras representan, sin embargo, sólo un tránsito: son imperfectas y el poeta debe hacer que aprendan a callar para poder “oír” la Palabra verdadera del Silencio. En el poema “Ars”, de *Oscuro mediodía*, “las palabras no tienen redención”. El poema continúa su camino y las palabras perecen en su débil rastro.

Como era de esperar, estas fluctuaciones entre diversos niveles y estratos encarnan en una metapoética, la que representa el poema como un acto de conocimiento y no una redacción que responde a un itinerario prefijado. Recorrer el camino del poema es la única vía de acceder a ese conocimiento y resulta, por lo tanto, contra todas las defensas del sujeto, obligatoria. La metaforización de los poemas de Preiss sugiere que sólo a través de la práctica del poema se puede revelar una noticia que es donación exclusiva de ese proceso, aunque ésta sea paradójicamente una condenación de la propia existencia, o una negación de los recorridos de la experiencia y de la propia escritura, pues la entrada a lo desconocido exige el abandono de lo que antes se tenía por supuesto.

A través de la poesía de Preiss –incipientemente desde *Señor del vértigo*, fundamentalmente a partir de *Y demora el alba*- la oposición entre *negro* (suma de todos

los colores) y *blanco* (ausencia de todo color), y sus símiles plásticos, conectan el sistema expresivo con el sistema conceptual que recorre los poemas. Su alojamiento en el simbólico de la poesía contemporánea permite que “negro” y “blanco” adquieran formas cambiantes según la textualidad de cada poema, pero al mismo tiempo significaciones precisas. “Negro sobre blanco” es la imagen de la página y de la escritura sobre ésta: papel, vacío, universo, silencio, sobre los cuales, a su vez, -escrituras condenadas al abismo- se mueven los hombres y las palabras. La escritura es, en el Preiss de *Y demora el alba y Oscuro mediodía*, paralelo y forma metafórica de la estirpe de Caín, representante de la especie humana, es palabra no verdadera en oposición a la Palabra; está destinada a la destrucción y su oficio es el callar. El poema debe callar, debe enmudecer, para ejercer su destino, alcanzando ese otro espacio prometido, desconocido después del despojo y la (auto)destrucción. Sin embargo, este transporte no sólo implica el deshacimiento del lenguaje, sino su (im)posibilidad de significar de otra manera, ya que la generación de distintas instancias metafóricas, a partir de la figura del Silencio, abre un espacio donde la conciencia escriturante intenta o termina por desplegarse.

El Silencio de que nos habla Preiss es, sin duda, un silencio de raigambre judía, no el “silencio católico” que Pier Paolo Pasolini⁴³⁸ denunciaba como un encubridor político, un silencio que fue cómplice de la Shoá, aquel silencio que los existencialistas calificaban como un pensamiento no verdadero, fundamentado en la “mala fe” del enunciante. El culto del “Silencio” que promulga el autor es una experiencia reflexiva, una práctica de la inteligencia crítica, ideológica y escritural. Si en ese artilugio imaginario y conceptual que el autor llama la Palabra viven sus antepasados, los sacrificados, los desaparecidos, las víctimas calladas del desastre, el culto del Silencio establece una religión de la memoria, escoge un lugar sagrado para los ausentes que en *Oscuro mediodía* ya no es el altar colectivo sino el de una religión personal, donde el poema intenta transformarse -en un despliegue que va más allá de su actuación lingüística-, al mismo tiempo en oración y en

⁴³⁸ “Carta luterana a Ítalo Calvino” [1975], en: Pasolini, Pier Paolo. *Cartas luteranas*. Traducción de Josep Torrell, Antonio Giménez Merino y Juan Ramón Capella. Madrid: Editorial Trotta, 1997, pp. 139-43. Citamos: “Y, a estas alturas, estoy indignado por el silencio que me rodea siempre. Se me ha juzgado tan sólo por mi indemostrable *refoulement* católico. Nadie ha intervenido para ayudarme a seguir adelante y profundizar mis intentos de explicación. Entonces, lo que es católico es el *silencio*. (...) Déjame que te diga que no es católico, por el contrario, el que habla e intenta dar explicaciones, tal vez íntimas, rodeado por el más profundo silencio.” La cita corresponde a la p.140.

templo a través de los sucesivos despojos que representa y que llevan el poder de su negatividad más allá de la significación de las palabras.

Los poemas de Preiss pretenden ser una oración a ese “Silencio”, letras sobre una extensión en blanco que lo representa como sagrado por vacío e inmutable; actos de veneración al sitio donde han ido a parar los ausentes, pero por eso mismo un lugar, el “más allá” de las palabras, desde donde nadie contesta y que, por lo tanto, transforma el culto personal del poeta en una práctica religiosa de deidad ausente: una religión sin la manifestación del lleno que representa la Ley de Dios. Las escenas que el autor reitera en *Oscuro mediodía* resultan reveladoras de esta fundamental contradicción religiosa: los ritos de la escritura solitaria, la existencia en una memoria impracticable, la dismantelación de los vínculos y los mandatos colectivos que pesaban sobre el sujeto profético de *Señor del vértigo*. El autor parece despedirse en este poemario no sólo de las palabras sino también de las representaciones religiosas exteriores.

La creencia que celebra al Silencio como único pilar de lo que llamamos realidad, a la vez que representa su tragedia a partir de la imposibilidad del encuentro que promete, asegura su propia sobrevivencia como culto: la búsqueda del Silencio es infinita, su naturaleza es inaprensible, todo acercamiento resulta reemplazable, perecible, en un juego de relevos sucesivos que, sin embargo, deja afuera aquello inalterable a lo que el poeta ora. La poesía de Preiss intenta develar un fundamento que a cada instante se escapa de sus manos, pero su búsqueda representa un culto de múltiples ritualidades que no se le puede arrebatar, que no puede ser destruido, como sucedió, en el inconsciente del sujeto, con la semilla del pueblo de Israel y la raíz constructiva de su mito.

Al mismo tiempo, ese culto del Silencio es susceptible de ser ironizado: la obra de Preiss está habitada de una ironía seria y amarga que deviene en queja. El Silencio, sostén de la memoria de las víctimas, de la “familia desaparecida” de la poesía del autor, parece no tener nada que decir más que su mudez ante los ritos de una escritura que, sin embargo, no duda en aproximarse. Si oye lo que en el Silencio se despeña para siempre, ¿puede el oído feraz del poeta encontrar especies que lo ayuden a continuar su dolorosa experiencia de fe?,

¿cuáles de ellas pueden realizar un retorno después del radical desprendimiento y negación del sujeto de toda pauta musical y toda articulación del significado a favor del Silencio? Si el oído, sin embargo, se enfrenta a un Silencio que no responde: ¿a quién está confiando el poeta la memoria de sus antepasados?, ¿al vacío?, ¿a la nada?, ¿a la misma inexistencia de la que la memoria pretende rescatarlos?

Sin duda, la inmensa presencia del vacío en esta religión personal es representada en el texto no como un abismo insondable en el que no hay medida ni proporción, sino el poema sería imposible como una construcción concreta de lenguaje. Al mismo tiempo que el sujeto nos permite atisbar desde la altura el resplandor de ese vacío -la ausencia total como centro y origen de la existencia- elabora algunas estrategias para rodearlo, para contornearlo, vinculándose por medio de una mirada cercana y crítica a las cosas, e interponiendo a esa mirada figuras que cumplen un rol intermedio. Son varias las figuras que cumplen este rol en *Y demora el alba*, precisamente en “El anfiteatro vacío” –la espacialización de la oratoria sin público que representa el poema, como el público vacío ante la que se expone el poema de Celan en “Una morada en las palabras”-, en el que comparecen “El capitán”, “El héroe”, “El seductor”, “El jugador”, también “Los creyentes”, “Los fantasmas” y los que (no) asisten a la “La boda prohibida”.

El poema titulado “El jugador” de *Y demora el alba* representa a mi entender una clave fundamental entre estos múltiples procesos de acercamiento y de reducción, pues en él, ante el peso de la figura imponente del Padre y su escritura, y el cansancio ante la horizontalidad muda del padre Silencio, el sujeto establece una relación con la deidad por medio de una figura, la que interpone entre sí y su búsqueda del Dios personal, como un sustituto, el Mesías como un dios menor, doble del propio poeta, tropo reconocible con el que éste puede convivir, jugar, mientras el mundo se desmorona; un ídolo que nada, o casi nada, tiene que ver con el *Señor del vértigo*, el dios terrible que sostiene el Holocausto, y en *Oscuro mediodía* sólo puede ser identificado como huellas sobre el silencio del vacío. En esta superstición Preiss confía la familiaridad y confesión, no de la existencia (la existencia sigue estando aquí, como en la máxima de André Breton⁴³⁹, *en otra parte*), sino de la vida

⁴³⁹ “Este verano, las rosas son azules; el bosque de cristal. La tierra envuelta en verdor me causa tan poca

civil y sentimental, que en *Y demora el alba* está representada sobre todo por el amor y la pérdida de Ella. En *Oscuro mediodía* -en continuidad de las representaciones fantasmagóricas de la Amada que revisamos en *Señor del vértigo*- esa Ella es nada más que un cuerpo que se difumina: “Me arrodillo y desde el borde/ dejo pasar el cielo tras de mí. En él/ tu cuerpo se desvanece”, se lee en “Sobre el río, la niebla”.

Citamos los versos de “El jugador”:

Caen los imperios como ángeles.
Yo te recuerdo mientras juego al billar con el mesías.

(Dios ha lanzado al mesías como león al corazón gris de la ciudad:
luna al mediodía.
Y vienen y van los mensajeros menos mi amor que se mantiene.)

Como ángeles caen los imperios.
Yo te imagino mientras golpeo las lunas
contra la noche verde del billar.

Sobre la noche, un lago blanco,
sobre los imperios mi ausencia entera.⁴⁴⁰

No se trata en “El jugador”, sin embargo, de la liviandad de un juego en el vacío, sino de la elaboración -en medio de una escena Apocalíptica, donde los ángeles atraviesan el arriba y el abajo, destruyendo toda jerarquía, conectando lo sagrado y lo humano- de un espacio donde el sujeto, a la vez que recupera -y ya no en soledad- su condición profética -de la que antes quiso abdicar, como vimos en *Señor del vértigo*- convive con este “dios menor” que sirve de compañía de la conciencia, relación que puede intervenir, más bien reconectar, tanto el tiempo histórico vacío de un presente sin memoria como el tiempo ahistórico del mito, estableciendo un vínculo por medio del cual el relato colectivo cede

impresión como un fantasma. Vivir y dejar de vivir son soluciones imaginarias. *La existencia está en otra parte*”, últimas palabras del “Manifiesto del surrealismo” [1924], en: Breton, André, *Manifiestos del surrealismo*, traducción de Andrés Bosch, 2ª ed., Barcelona: Editorial Labor, 1995, pp. 15-70. Las cursivas son nuestras.

⁴⁴⁰ Los dos últimos versos de “El jugador” representan una autocita, estableciendo una significativa variación sobre el fragmento XVI de “Desnuda y sagrada”, la primera sección de *Y demora el alba*: “Sobre la noche, un lago blanco;/ sobre los imperios, Su ausencia entera” Preiss, *op.cit.*, 1995, p. 32. El ausente ya no es Dios, sino el propio sujeto.

paso para dejar al sujeto experimentar su propia ausencia o la ausencia de Ella como algo vivo y total, mediante la apertura de un Tiempo Mesianico donde el Juicio Final ya ha advenido -para Preiss un Mesías con minúscula-, que representa la “detención mesiánica del acaecer”⁴⁴¹, donde lo sustancial es esa *mantención* del amor y ese *recuerdo* de Ella, mientras lo que sucede -la caída de los imperios, los mensajeros que “vienen y van”-, pese a obedecer a una promesa en el mito, queda en segundo plano ante la presencia de esta *guarda* y de este *fantasma*.

El juego no implica aquí tan sólo la total desintegración del sujeto, como revisamos en “Yermo” de *Señor del vértigo*, ni siquiera tan sólo la “ausencia entera” de éste, de la que habla el poema. El ausente es reemplazado por otra ausencia, la de Ella, pero se trata de una ausencia amante, *lo amante* es extraído aquí de un bordeamiento del Vacío, que es posible gracias a la presencia del trastrocamiento mesiánico de la escena. También se puede observar cómo, pese a representar la no carnalidad de una ausencia, la relación con la Amada no se manifiesta alrededor del terror de la reproducción o a la amenaza de la pérdida en la muerte, como sucede en los poemas de *Señor del vértigo*, tampoco, pese a la cercanía del motivo, se trata de la misma “herencia fantasmal” del poema “En piel de fango”. Este otro modo de poetizar la relación con la figura femenina va a encontrar nuevas encarnaciones en una serie de poemas de *Y demora el alba*, como veremos más adelante. La imagen del sujeto golpeando “[...] las lunas/ contra la noche verde del billar” integra la oposición del motivo del “blanco sobre el negro” y la revisión de los poderes de lo lunar que se manifiesta, tal como vimos, desde poemas como “Luminarias” y “Víspera doliente”

⁴⁴¹ Giorgio Agamben reflexiona, en “Tiempo e historia. Crítica del instante y del continuo”, sobre la concepción temporal asociada a la visión de la historia en la filosofía de Walter Benjamin, estableciendo que: “En Benjamin se manifiesta la misma intuición mesiánica del judaísmo que había conducido a Kafka a escribir que “el Día del Juicio es la condición histórica normal” y a sustituir la idea de de la historia que se despliega a lo largo del tiempo lineal infinito por la imagen paradójica de un “estado de la historia”, donde el acontecimiento fundamental siempre está sucediendo y la meta no está lejana en el futuro, sino que ya está presente. Retomando estos temas, Benjamin busca una concepción de la historia que corresponda a la constatación de que “el estado de emergencia es la regla”. Benjamin sustituye el presente anonadado de la tradición metafísica por “un presente que no es pasaje, sino que se mantiene inmóvil sobre el umbral del tiempo”. A la idea de un progreso de la especie humana en la historia, propia de la socialdemocracia y el historicismo, que es “inseparable de la marcha a través de un tiempo homogéneo y vacío”, le contraponen “la conciencia revolucionaria que hace saltar el *continuum* de la historia”. Al instante vacío y cuantificado, le opone un “tiempo-ahora” (*Jetzt-Zeit*), entendido como detención mesiánica del acaecer, que “reúne en una grandiosa abreviatura la historia de la humanidad”. [...] El tiempo mesiánico del judaísmo, “en el cual cada segundo era la pequeña puerta por la que podía entrar el mesías” [...].”, Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. Traducción de Silvio Mattoni. 2ª ed., Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007, pp. 150-1.

mecanismo que articula todo el funcionamiento de la ciudad. El sujeto del texto se encuentra no en el escenario mítico ni en el portulano de un recorrido, como sucedía en *Señor del vértigo*, sino en la metrópoli, en particular en una escena urbana debajo de ésta. Sin embargo, la concreción de ese momento en la realidad de la urbe está cruzada por lo fantasmal de una representación que la revela como un juego de desdoblamientos desde la cita de Jorge Luis Borges, “Dios mueve al jugador, y éste, la pieza./ ¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza/ de polvo y tiempo y sueño y agonías?”, del soneto “Ajedrez”⁴⁴³.

Así, detrás del Dios que articula el juego, un Dios posible en el pensamiento, puede haber otro, el inicial, oculto, arcano, verdadero, del cual el conocimiento humano sospecha. Esta representación de la divinidad se contrapone al Padre de identidad fija que al mismo tiempo establecía la de su Profeta en *Señor del vértigo*, oscilante pero también definida, según el modelo bíblico. Este ajedrez borgiano representa un juego, así lo entiende el texto de Preiss, como otro de aquellos que elaboran estos poemas –la apuesta negativa de las barajas de “Yermo” de *Señor del vértigo* a la que se hace referencia en “Último sepulcro”⁴⁴⁴ de *Y demora el alba*- pero que como la partida de billar de “El jugador” y su tiempo mesiánico -a diferencia de la pérdida total de las barajas- puede dar sentido al tiempo histórico vacío y al espacio urbano cerrado, por medio de su integración en una red significativa donde todo yo puede ser la proyección fantasmagórica de otro, desafiando así la jerarquía de las identidades.

El pequeño tiempo del *ahora* que el texto de Preiss pone en cursiva detiene el recorrido del tiempo lineal y en el espacio del sistema de relojería abre ambos a esta interconectividad montada sobre las dualidades comunicantes palabras/silencios y finito/infinito. Este “sistema extremo” es el portador de la “extraña alquimia” que permite alternar las identidades de los individuos/oscuridades y tender la sospecha sobre cuál de éstos oculta el poder fantasmagórico que dispone de la realidad como si ésta fuera una escena creada.

⁴⁴³ “Ajedrez II”, en: Borges, Jorge Luis. *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984, p. 119, pertenece al poemario *El hacedor*, de 1960.

⁴⁴⁴ “¿De qué abdicar si he perdido mi reino en un juego de barajas?! ¿Caídos los imperios cómo temo/ al alma no tocada/ de una mujer?” rezan los versos iniciales de “Último sepulcro” Preiss, *op.cit.*, 1995, p. 64.

Se trata, al principio y al final del poema, de un subterráneo sin fin en el espacio y el tiempo: el subway es eterno e infinito y se encuentra, como todo lo creado, bajo la amenaza del vacío: el hombre que el sujeto ve dormido se halla “ante los ojos del vacío”, que a su vez parece sostener este viaje hacia el “centro de la madrugada”. El corazón del hombre es una “palabra” de la totalidad del sistema signifiante “del downtown neoyorquino”, el mismo “hombre dormido” que parece ser el anverso/reverso del fantasma, el “desconocido/ sin tez, sin párpados, ni sueño”, que el sujeto cree “alternar” e “instalar” en la escena.

Preiss despliega la retórica cuestionadora de “Los fantasmas” en la sospecha de la variabilidad infinita, lo que abisma al sujeto –“espeso,/ oscuro,/ mismo”- en el cruce sorpresivo de lo diminuto y lo infinito, lo concreto y lo extremo, lo cerrado y lo abierto, el punto del tiempo lineal y la totalidad que lo envuelve en su expansión. De esta manera, lo concreto se manifiesta en lo fantasmal e inmaterial de la totalidad, como lo inmaterial instala su poder en lo concreto y lo articula de manera invisible, invisibilidad que el sujeto hablante puede develar, comprendiéndose él mismo como un devenir constante de otredades.

Este cuestionamiento sobre la condición inherente a la realidad, parece estar acompañado de la interrogación que se articula sobre centro y margen: la pregunta recae sobre el centro de una red en medio del centro de Occidente, poniendo en juicio la realidad del poder mediante la posibilidad de un motor oculto que lo desplaza y la constatación del predominio de una constante lateralidad. “Los fantasmas” parece articular así un cuestionamiento político a las nuevas formas rizomáticas de ocultamiento del poder, develándolo por medio del cruce de nociones del gnosticismo –como el Dios oculto detrás del Dios manifiesto- y la exposición del pensamiento mesiánico, como sucedía en “El jugador”.

*Y demora el alba*⁴⁴⁵ es el libro más extenso de la obra de David Preiss, y representa un despliegue entre *Señor del vértigo* y *Oscuro mediodía*. Si bien es el libro con más

⁴⁴⁵ Preiss, *op.cit.*, 1995.

páginas del poeta, éstas se encuentran mayoritariamente en blanco, pues se trata principalmente de una colección de breves fragmentos poéticos y pequeñas escenas que se organizan, numeradas la mayoría, en sus secciones I -titulada “Desnuda y sagrada”, con XVIII fragmentos- y III -la última del conjunto, con más de 20-. Entre ambas, la sección II, también compuesta de breves poemas titulados, que se divide a su vez en “Hoguera y sombras”, “El anfiteatro vacío” –donde se encuentran, como vimos, algunos de los textos menos breves del libro- y “Regresos del regreso”.

Nos referimos a esta escritura como un despliegue, pues en ella se ensaya otra concepción del poema: en primer lugar, textos mucho menos extensos y de una concepción menos musical-retórica que los que revisamos en *Señor del vértigo*, representando un adelanto de lo anterior una buena parte de los poemas agregados a la segunda edición del primer libro de Preiss⁴⁴⁶; en segundo lugar, puesto el acento en la distribución de los fragmentos como un paratexto significativo –citas, autocitas, relevos temáticos-, lo que resignifica la brevedad de los fragmentos y la composición de sus ordenaciones, la estrategia textual organiza las imágenes y digresiones de tal manera que éstas no intentan configurar a la vez un solo continuo sin fisuras, sino que se modulan de manera particular, incoincidente, para establecer un macrotexto abierto, compuesto por la multiplicidad, la contradicción, la dispersión y el sentido de lo inacabado, manifestándose en este caso el cociente reflexivo y el metapoético de los poemas, y sumergiéndose, tornándose invisible, el tema de la Shoá, hasta su reaparición en *Oscuro mediodía*.

Los fragmentos que integran la sección “Desnuda y sagrada” obedecen a la contradicción que el mismo título presenta, e intentan, a pesar de ésta, establecer una (dis)continuidad entre ambos polos semánticos, por medio de la figura femenina y un mundo elaborado como escritura. Se trata de un texto reductor: son pocas las palabras y pocas las figuras que lo constituyen, éstas se reiteran y se (re)instalan cada tanto (re)significando la misma escena desde diversas perspectivas, mostrando sus anversos y reversos, sus ambigüedades y límites. Estas *entidades*, entelequias abstractas y elementales, casi como ciertas representaciones del teatro medieval europeo: el Silencio, Dios, el Verbo,

⁴⁴⁶ Ver nota 397.

la Palabra, el Poema, el Poeta, la Amada, el Tiempo -dador o enemigo-, se debaten y se enfrentan, son escritos y borrados, entre lo alto y lo bajo, lo etéreo y lo concreto, lo sagrado y lo mundano, lo propio y lo ajeno. Desde ellas, entre ellas, en el recorrido que representa la totalidad de este libro, emerge otra posibilidad de la figura femenina. Las mayúsculas van marcando con certeza, a lo largo de todo este subconjunto de poemas, la presencia de lo que es Sagrado y, por ausencia, lo que no lo es.

El cuerpo de la amada, ni desnudo ni sagrado, se presenta en el fragmento II como el territorio despoblado de un desastre, donde nadie quiso quedarse:

Como a una ciudad abandonada
cruzaré su cuerpo.

El fragmento IV elabora la imagen carnal y femenina, horizontal, abierta y oscura de la rosa, oponiendo su Abertura, su Amanecer, su condición sagrada, frente a la noche profana:

Entonces acaece
la rosa principal: la rosa negra
abre sus pétalos maternos.
Amanece,
 desnuda y sagrada,
en el jardín profano de la noche.

Esta rosa representa aquí lo “principal”, porque es lo que simplemente acaece, lo que sucede por sí mismo en el ser y a la vez en la especie; es la maternidad naciente y a la vez mortuoria de lo femenino, una manifestación sagrada de lo vacío en medio de lo profano, prometiendo, desde ese vacío, la reproducción, el nacimiento, aunque también los esponsales tras la muerte.

El fragmento V se divide en dos partes, e instala la Palabra, encarnada a través de la figura femenina, en medio de un debate, un enfrentamiento entre el Poeta y el Poema, imagen que vimos extenderse en *Oscuro mediodía* por medio de la metaforización de la guerra. Iluminados por el Silencio, luz y telón de fondo de la escena, el Poeta y el Poema se enfrentan sin manifestar el motivo de su debate: uno es ciego, el otro lo mira. Uno de luto,

el negro que se escribe sobre el blanco del otro: ¿quién escribe a quién? Su lucha es sin manos, sin armas, el resultado es el silencio, callan:

1.

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.

En la segunda parte del poema hace su aparición la Palabra, figura femenina que triangula el encuentro. Desvestida y sola es expuesta como víctima de la violencia –el amor, el silencio- de los que callan. La violencia sobre la palabra desnuda se corresponde en estos versos con el ejercicio de cierta pureza que circula entre los polos del deseo, la imposibilidad del decir y la animalidad en los que investiga el poema, contrastando así lo primario de la violencia de la pulsión sexual y el mandato que ordena y permite su posesión, una ordenanza de la conciencia escriturante, que define el sentido de la Palabra y la significación de las acciones y los vocablos: “sentadla”, “anotad”, “amar es”.

2.

Frente a las teas del Silencio
desvestida
hembra
sola,

queda la Palabra.

Sentadla desarmada:

-¡Amadla!

Anotad: la violencia es pura.

Amar es una manera de callar.

En el fragmento XI la escena del enfrentamiento (des)identifica los roles del victimario y la víctima de la pareja Poeta-Silencio, que implica otra vez la triangulación, en esta duplicidad sin jerarquía, de la Palabra, que aparece de nuevo sometida, dominada, “rodeada”, verbo que actualiza una vez más la escena del “sitio”, como vimos en poemas anteriores. Estos versos, además, llevan la disputa al terreno del cuerpo innominado de un “tú”, que se recupera en la confusión de sus órganos, permutación significativa que observamos en varios poemas de *Señor del vértigo*: así, el sujeto traza un círculo en “la palma de tus labios”, imagen que reúne la mano y la boca, asociación que descompone y resignifica un cuerpo a la vez desierto, como la ciudad devastada del segundo fragmento de “Desnuda y sagrada”; será desde la conjunción de mano, boca y círculo desde donde el Silencio se desborda, inunda, domina, permaneciendo indefinido hasta el final del poema su rol de victimario o víctima en este enfrentamiento. El poeta, también victimario o víctima, reduce a la Palabra. El Silencio anega a los dos:

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 desborda

victimario o víctima.

La disputa continúa en el fragmento XIV, donde Poema y Poeta atraviesan la frontera entre lo Propio y lo Ajeno, otra de las oposiciones (po)éticas permanentes en la obra de Preiss, que hace también referencia al motivo del “sitio” y la ocupación de lenguajes y espacios, en el sentido de apropiarse de lo ajeno; esta oposición también redundante en la ocupación del lugar del otro, haber sobrevivido en vez del otro, tomando así un tiempo de vida que no le pertenece. Estos versos dan cuenta de lo que el sujeto percibe como una doble trasgresión: Poema y Poeta cruzan el límite para devolver, para desapropiarse, del Tiempo que, aunque robado, los consume:

Atraviesan el sendero
que divide
lo propio de lo ajeno.

El poema y el poeta
devuelven
el Tiempo que los bebe.

En el fragmento VIII la triangulación de la escena está representada por la Mirada de Dios, reproduciendo el juego de reflejos y miradas que antes se manifestó en la contemplación osmótica entre sujeto masculino y objeto femenino lunar, tal como revisamos en poemas como “Luminarias” –bajo la triangulación del Padre solar- y en “Víspera doliente” –ausente el Padre. La Mirada desnuda el rostro de la Amada –cuyo cuerpo aparece aquí representado solamente por la cara y un dedo-, cegando así los ojos del poeta ante esta visión. Una vez más, el tópico de la desnudez –bifurcado aquí entre lo manifiesto y lo cerrado- se vincula al cansancio o envejecimiento del sujeto, e incluso a la condición mortuoria del objeto: los ojos son dos “anillos viejos” que son engarzados –penetrados- por el “dedo yerto”; envejecida, destruida frente a lo recién desnudo, la percepción visual –el sentido racional ordenador masculino- es *atravesada* por la fuerza expuesta y a la vez caída, muerta –“dedo yerto”- de lo femenino, presencia re-velada de la Amada ante Dios:

Su Mirada
desnudó tu rostro.

Tu faz desnuda
cerró mis ojos.

Mis ojos ciegos:
anillos viejos

en el suave círculo secreto

de tu dedo
yerto.

El fragmento XVII representa el cuerpo de la Amada como un lenguaje callado, en el que sólo puede amanecer el Silencio, donde se manifiesta, sin embargo, la huella de la Palabra, haciendo posible la percepción del resto comunicativo que engloba la constitución

de los significantes en una unidad mayor desconocida, traza fantasmagórica previa a la triangulación edípica a partir del desprendimiento del continente materno mudo que amenaza desde la presencia de la Amada:

Sólo el Silencio amanece
en el lenguaje de su cuerpo.

Soñada o no soñada
en él estuvo la Palabra.

Es así como la figura siempre impedida de lo femenino comienza a adquirir, bajo la contemplación del sujeto masculino, pero separada de su sujeción simbólica, a la vez que abandonando el lugar sacro en el que se encontraba semantizada, la posibilidad de su capacidad de significancia. Esta apertura recupera la eroticidad del cuerpo femenino, encarnada en la visión de éste como continente del autoplacer: la primera forma de esta otra especulación de lo femenino acaece en el ámbito masturbatorio, placer ajeno para el sujeto, pero al mismo tiempo vehículo que cuestiona el alcance de su propio deseo con respecto a la mujer. El onanismo femenino, sin embargo, no carga en la obra de Preiss con la negatividad que evidenciaba anteriormente la pérdida de la semilla masculina, cuyo poder desengendrador podía arrastrar al abismo tanto al sujeto como al Padre sagrado.

En la sección de *Y demora el alba*, titulada “Hoguera y sombras”, alrededor del vínculo imaginario del fuego y sus proyecciones fantasmales, previo a la auscultación colectiva negativa de “El anfiteatro vacío”, la figura femenina adquiere por primera vez en la obra de Preiss el lugar de un sujeto capaz de producción significativa propia –no el reflejo de la escritura o el silencio del Padre, no la mudez sagrada de lo materno o la oscuridad de lo mortuorio-, por medio de la combinación de la figura del autoplacer y el motivo de la escritura del negro sobre el blanco, llegando a establecer para la contemplación del sujeto la vigilia significativa que incluso dará título a su propia escritura. En este breve poema, la escritura erótica de las manos “blancas” de la “niña” hace “oscuras cosas” sobre el blanco del espacio cerrado, representando estos gestos corporales que escriben en el entorno, más allá de la significación lingüística, la inscripción genital de la vitalidad en la producción de sentido, el gesto del movimiento corporal y el trazo caligráfico ideogramático, la verdadera *guarda* del deseo del sujeto masculino escriturante:

La niña de la pieza blanca
 hace oscuras cosas
 con sus manos blancas.

Y demora el alba.

El poema que cierra “Hoguera y sombras” articula la desnudez de la “desvestida y solitaria”, ya no como una consecuencia del mandato del Padre o como la proyección evidente/enigmática de la muerte, sino como un territorio intermedio de libertad, entre el sueño y la vigilia, donde la “onírica onanista” ejerce un dominio que el sujeto masculino desconoce, donde éste no sabe, o donde sólo puede atribuirlo como experiencia al imperio del *sueño*, un sueño que no le pertenece:

Vila desvestida y solitaria. Nunca supe
 si despierta o si dormida.
 Tan sólo supe que soñaba.
 [...]

La luz propia de la “hembra” “parecía/y desaparecía”, presentándose como una presencia intermitente en su capacidad de iluminar el sentido para la percepción del sujeto, que no sabe, por ejemplo, si se trata de una mujer o una niña, dubitación, ignorancia que no le impide reconocer el *sentido* de lo que observa. La presencia iluminadora de la “hembra” no poseída, sino observada, adquiere para el *voyeur* el valor de un *re-volver*, de una búsqueda en pos de un sentido recuperado, que representa bajo la forma del oleaje marino yendo y viniendo desde la profundidad de su mirada, la mirada de Ella, un inconsciente otro. Pese al asombro de su asomarse a las profundidades marinas, el sujeto reconoce la belleza “ascendente” de la figura femenina, tocada por el fuego, poseedora de un alma además de cuerpo, cerca de la descripción de una experiencia mística en el lenguaje del otro:

[...]
 Mujer o niña
 esta hembra iluminaba; parecía
 y desaparecía; iban y volvían las olas en sus ojos.
 Belleza momentánea y ascendente,

¿qué llama la tocaba?

(¿O es su alma la que llama?)
[...]

Más aún, el poema se arroja a la descripción del movimiento que genera esta experiencia que trasciende desde el placer a la iluminación: es el alma lo que la mujer toca con sus dedos, no sólo la genitalidad, permitiéndole “encender” el resto del cuerpo. Aunque sin pudor, esta mujer está *completa*, no es más una parte, ni un órgano, ni la confusión de éstos, tampoco un atributo, una entelequia, una representación de la fecundidad o la muerte: en ella hay alma y cuerpo a la vez, y también el registro significativo de lo onírico, que le permite conectarlos, en virtud de su reconocimiento *para sí* del cuerpo:

[...]
Onírica onanista
prendía el alma con sus dedos
y con ella iluminada
encendía todo el cuerpo.
Vacía de pudor pero completa,

tan sólo supe que volaba.
[...]

Sorpresivamente, la última estrofa cambia todo el sentido de la escena o, al menos, intenta hacerlo. La queja final del sujeto, sobre la posibilidad no llevada a cabo de su intervención en la escena, trastoca la noción de su no-saber: por las palabras del *voyeur* nos informamos abruptamente que la escena de dicha ascendente, que recobraba el valor propio significativo y trascendente del cuerpo femenino, terminó en llanto, en desconsuelo, al que el sujeto pudo haber puesto fin, incorporándose en la escena; sus palabras, al mismo tiempo que revelan el remordimiento de su pasividad, dan cuenta del no uso de su autoridad –“la dejé soñar”- y de su posibilidad práctica –“por qué no entré”-, al permitir el desarrollo de una escena que no le parecía del todo beneficiosa ni cómoda:

[...]
(La dejé soñar, alada entera,
mas,
¿por qué no entré a consolarla cuando
ya
lloraba?)

El uso de los paréntesis revela el carácter disruptivo de estos versos que pretenden ser un comentario de la escena anterior, pero que alteran fundamentalmente el sentido de aquélla, porque devuelven la experiencia gozosa del cuerpo femenino a la fenomenología del dolor, a un estado caído después de la experiencia ascendente: ¿por qué lloraba Ella? También dan cuenta del asombro admirativo del no-saber del sujeto y su imposibilidad de resistir a un deseo que lo oblitera, que lo deja afuera de la experiencia mágica. El drástico cambio de los acontecimientos de la narración revela la insatisfacción del sujeto hablante espectador y, como veremos, por medio de la instalación del poema en la revisión de una escena similar de la poesía chilena, la expresión de una voluntad más profunda.

Me refiero al poema de Gonzalo Rojas titulado “La salvación”⁴⁴⁷, donde el sujeto se recrimina por no haber “violado” a la mujer que llora por la muerte de su novio “molido por la muerte”. La diferencia de la narración de estos textos -el deseo del hablante rojiano de salvar a la muchacha del mal que emana de los muertos (“por qué no te salvé”) y el deseo del sujeto de Preiss de “consolarla” de su propio llanto, de su propia caída (“por qué no entré a consolarla”)-, oculta un deseo similar de doble índole: por un lado, la pulsión irreprimible en la escritura, sin embargo frustrada en la narración, de intervenir sexualmente en una escena donde ambos sujetos no son deseados, lo que a su vez revela la necesidad, también irreprimible -que explica a su vez la disfunción de la primera forma de ese deseo- de salvar a estas figuras femeninas de su deseo negativo de sí, la pulsión de muerte que -como anverso sorpresivo que surge en la escena del poema de Preiss y como

⁴⁴⁷ “La salvación”, en: Rojas, *op.cit.*, 2004, pp. 32-3: “Me enamoré de ti cuando llorabas/ a tu novio, molido por la muerte,/ y eras como la estrella del terror/ que iluminaba al mundo.// Oh cuánto me arrepiento/ de haber perdido aquella noche, bajo los árboles,/ mientras sonaba el mar entre la niebla/ y tú estabas eléctrica y llorosa/ bajo la tempestad, oh cuánto me arrepiento/ de haberme conformado con tu rostro,/ con tu voz y tus dedos,/ de no haberte excitado, de no haberte/ tomado y poseído,/ oh cuánto me arrepiento de no haberte/ besado.// Algo más que tus ojos azules, algo más/ que tu piel de canela,/ algo más que tu voz enronquecida/ de llamar a los muertos, algo más que el fulgor/ fatídico de tu alma,/ se ha encarnado en mi ser, como animal/ que roe mis espaldas con sus dientes.// Fácil me hubiera sido morderte entre las flores/ como a las campesinas,/ darte un beso en la nuca, en las orejas,/ y ponerte mi mancha en lo más hondo/ de tu herida.// Pero fui delicado,/ y lo que vino a ser una obsesión/ habría sido apenas un vestido rasgado,/ unas piernas cansadas de correr y correr/ detrás del instantáneo frenesí, y el sudor/ de una joven y un joven, libres ya de la muerte.// Oh agujero sin fin, por donde sale y entra/ el mar interminable/ oh deseo terrible que me hace oler tu olor/ a muchacha lasciva y enlutada/ detrás de los vestidos de todas las mujeres.// ¿Por qué no fui feroz, por qué no te salvé/ de lo turbio y perverso que exhalan los difuntos?/ ¿Por qué no te preñé como varón/ aquella oscura noche de tormenta?”

lamento trágico que se manifiesta a lo largo del poema de Rojas- las llama a ceder, dejar de existir e incorporarse a la nada.

Tanto la experiencia de ascensión como la opuesta de hundimiento que puede representar lo femenino en su reconocimiento autárquico parecen suscitar la pulsión interventora del patrón masculino sancionador y estructurante, por medio de su manifestación sexual y/o salvadora. Por otro lado, la prolongación de la posición del *voyeur* -del impostor- dentro de la escena –su impostura- transfigura el deseo sexual de estos sujetos en un deseo no manifiesto por este estado caído de lo femenino, de entrega a la nada y, seguramente, a un nivel más profundo -en contra de la voluntad consciente que ambos manifiestan al querer intervenir en lo observado reafirmando así su masculinidad-, el deseo de su propia entrega –fuertemente negada- a lo que en ellos mismos hay de femenino y de impulso nihilista, como hemos revisado en varios momentos de la poética de Preiss, la que -al igual que lo hace este poema de Rojas- termina casi siempre por identificar lo femenino con lo mortuorio –en “Víspera doliente” lo lunar es un ejemplo de ello- y su propio femenino interno –casi siempre ausente en lo manifiesto, filtrado desde el continente materno ante cualquier posible identificación y/o recuperado en su sujeción amante a la figura paterna- con su propia pulsión de muerte.

En *Y demora el alba*, sin embargo, hay un doble texto titulado “El poema más hermoso”, conformado por su “Anverso” y su “Reverso”, divisiones que figuran, respectivamente, la imposibilidad del amor como una ofrenda que se recibe y la realización del mismo como un peso que se abandona. Esta imaginación narrativa de lo imposible, la exposición de su sentido en contraposición de lo posible, se encuentra asentada en la dicotomía de tomar lo que no es y dejar lo que sí es, e implica, además de las (im)posibilidades del amor, las del mismo poema, articulando así la poética de la experiencia mágica en relación a las derivaciones del lenguaje y a la vigilancia metapoética. En el poema se reutiliza desde ambos costados la forma retórica de la retahíla de elementos que parecen trasponer la represión del sujeto y a la vez marcar su integración en la experiencia amorosa y su fluir hacia la pérdida, que representa aquí una vívida proyección del sí mismo en la otredad de las cosas, desestabilizando la dicotomía de lo recibido y lo

abandonado por medio de la igualación que produce el devenir de las imágenes. Reproducimos el “Anverso” del poema:

El poema más hermoso
que no escribí para ti
hoy te pertenece:
el recuerdo que no cruzamos,
la más pánica palabra,
el hombre y sus manos
que nunca pudieron desnudarte
más allá de tus ojos.
El deseo de las piedras y las peñas.
Los caminos que a mí no llegan.
Como una ofrenda.

La des-contención de lo imaginario vuelve manifiesto lo que (no) es en el poema (no) escrito que se entrega a la Amada, y es desde esa ofrenda que los restos que (no) configuran una historia amorosa (no) llegan por los caminos que efectivamente nunca condujeron hasta el sujeto, el que se desperfila del centro textual y de la continuidad temática, permitiéndose incluso, “más allá de tus ojos” -tras la negación de la desnudez de la Amada- desear lo imposible, lo mudo, lo no comunicante, aquello donde el lenguaje como el deseo se *despeñan* (otra de las palabras que designa el caer): “El deseo de las piedras y las peñas”, lo que se perdió, lo que no llegó “por los caminos” hacia lugar reconocible.

En su “Reverso” la vida vivida, el amor consumado, lo realizado, se deja, se abandona, también como ofrenda: ¿a Quién? “Reverso” comienza con una enumeración en el vacío donde conviven lo vestido, lo que se desnuda como inmortal, lo dicho y lo imaginado, el cuerpo insondable de la profundidad, el lenguaje sin corporalidad del solitario, el poema leído, la neurosis, la inutilidad de la existencia, sin contradecirse, sin desdecirse, sin obliterarse. Aliterados, encabalgados, Amor y Tiempo, los que “siempre” son y “siempre” están allí, y las cosas que los constituyen, son abandonados: “¿a qué tomarlos?./ déjalos allí”, le dice la Voz a la Amada, los que deben continuar con lo cotidiano que se aproxima bajo la forma del Invierno. De esta manera, el lenguaje construye un Tiempo pleno, donde las compuertas de la imaginación se han abierto, y

donde lo masculino y lo femenino se han aniquilado en la experiencia que espera el tiempo que viene:

*Los ropajes, las palabras, las imaginaciones,
Paul Eluard, el brusco escote
de la inmortalidad, los peregrinos,
las manos profundas de la noche,
el lenguaje seco de mi lecho, soledad,
la puntualidad más nimia, el más inútil corazón. El tiempo,
siempre el tiempo. Y el amor,
¿a qué tomarlos?,
déjalos allí.
Repleta de leños el fogón
que pisamos la sombra del invierno.*

Los nueve poemas que integran la parte central de *Oscuro mediodía*, titulada “La piedad del sol”, se articulan a partir de la polaridad varias veces visitada en la poesía de Preiss que se sostiene en las acciones de (dejar se/lo) caer y recoger (se) (lo), separar(se) (lo) y juntar(se) (lo), dicotomías que el texto combina de manera abierta e incompleta, lejos de la disposición cerrada de una racionalidad preestablecida, intentando a la vez atravesar el lenguaje con modalidades no lingüísticas de significación. Citamos, por ejemplo, la representación cristológica del cuerpo femenino y la pareja de amantes en el quinto poema, versos que además pueden ser útiles al prefigurar la relación de constante interferencia connotativa que adquirirán los términos “sexo” y “muerte” a través del conjunto:

Entonces
ella se entrega y extiende sus brazos en la cruz del nicho nupcial.
Déjase
morir,
déjase
matar,
déjalo
caer.
Con desatada ternura
recibe su cabeza atontada
entre sus pechos perfectos.

[...]

El primer poema aborda la aparición solar, centro simbólico de la poesía de Preiss desde *Señor del vértigo*, que aquí está representada como una entidad des-ordenadora que

en el escenario urbano “desparrama y fija”, al mismo tiempo, “las aristas de esta calle”, otorgando una forma momentánea y variable a un aspecto de la ciudad y a la vez al mundo creado. El tiempo se encuentra trastocado, “[...] no corre,/ cae”: el tiempo (ir)resuelto en su totalidad se manifiesta *de golpe* en el presente del instante, como un tiempo mesiánico inverso, negativizado, el que revisamos anteriormente en su versión positiva a partir del poema “El jugador”. El caer parece ser el signo que marca a todas las figuras del texto: “-¿*Quién cae?*”, pregunta una voz: el sol también “tropieza con la dura geometría”.

El texto presenta una visión fantasmal, un momento espectral de la ciudad, donde no se experimenta el calor, sino su eco, donde “la canícula ocupa el vacío de la calle”. No es la materialidad de las cosas la que se manifiesta, sino su vacío y su caer, su descomposición y su reconstituirse, su condición ilusoria, es decir, su condición vacía en la existencia, puramente visual y sensorial, incoincidente con cualquier plenitud simbólica, que el sol de este poema –no el sol del Padre- sostiene como una manifestación caída de la creación. Es este sol, junto con la percepción vigilante, despierta, insomne del sujeto, los que parecen sostener el mundo creado, la “ciudad adormecida”, donde los otros duermen:

La piedad del sol se desparrama y fija las aristas de esta calle
donde el tiempo no corre,

cae.

-¿*Quién cae?*

El sol tropieza con la dura geometría.

La canícula ocupa el vacío de la calle.

El eco del calor

cae

golpeando las ventanas de la ciudad adormecida,
encendiendo
luz en las moradas donde el amor se consume y

cae

bajo tejados abiertos
bajo parejas heridas

juntándose encintas.

Es en el contexto anteriormente revisado donde el sexo se vuelve el tema central del poema, para extenderse también a los demás poemas que integran “La piedad del sol”, sin implicar en ningún momento al sujeto hablante. Se trata del sexo ajeno que se lleva a cabo - “el amor se consume”- en los espacios cerrados de la ciudad, a medida que las luces se van encendiendo, el sexo de los que se reproducen bajo el dominio de un sol falsamente piadoso: no hay declaración en estos nueve textos sobre la fertilidad o infertilidad de estas uniones, pero la insistente metaforización del poema parece indicar que cualquier engendramiento bajo este estado de la imaginación sólo reproducirá lo ilusorio, lo vacío, lo caído.

Es la caída de este “amor de los otros” la que intenta llevar hasta la concreción de la significación ideogramática el anterior despliegue visual del texto, “juntándose encintas”. El carácter performativo y la transitividad del gerundio de este “juntarse encintas” del amor, revela y reúne las significaciones que emanan tanto del movimiento como de la ambigüedad -la preñez: estar en cinta, junto al carácter pasajero de ese juntarse como cintas en el aire- en un despliegue que va más allá de lo meramente lingüístico y que, al mismo tiempo, se sostiene manteniendo la indefinición de lo abierto tanto en el plano preformativo como a nivel del significado, reforzando insistentemente la rotura por la que cae el mundo representado: los tejados de las moradas están abiertos, las parejas heridas, re-significando su pasajera juntura y su intrascendente fertilidad en el frágil movimiento que reúne las cintas/parejas “juntándose encintas”. Asimismo, apuntando hacia el nivel metapoético, el texto expone el inseguro territorio que representan las maneras y estrategias con las que desea significar.

El segundo poema perfila desde una focalización más cercana, el devenir de estas parejas -el devenir del deseo y el sexo- impulsadas por la lenta figura del calor: las “empuja” y “ronda”, “las hurta/ de las sombras del mundo/ hacia el fulgor de este cuarto”, iluminándolas, trayéndolas a escena, constituyéndolas, creándolas, separándolas de las tinieblas; este calor creador les quita el temor, ellas sólo “se dejan caer”:

El calor las empuja, lentamente las ronda, las hurta de las sombras del mundo hacia el fulgor de este cuarto.

A nada le temen.

Se dejan caer
 contra las aristas del sexo
 mordiéndose, empañándose
 en el debe y el haber
 lacerante: oleaje coital
 donde el anhelo se triza: sonidos
 del animal humano: palabras
 dispersas y vacías: excusas

para anclar en el centro del placer ajeno.

Además de la violencia propia de la caída, el sexo es representado como una agresión: así, las aristas de la ciudad -“las aristas de esta calle” del primer poema- se asimilan a las “aristas del sexo” donde las parejas se muerden, se hieren -una vez más la figura de la “herida”- en “el debe y el haber/ lacerante: oleaje coital/ donde el anhelo se triza”, la vía opuesta al deseo de mantener el anhelo, el deseo, la inocencia, lo *vestido* de la poesía de Preiss como instinto del agarrarse, retención y defensa contra el desprendimiento y la pérdida.

El sexo encarna este lugar final de la caída donde todo se triza y se destruye, reproduciéndose en la destrucción y la violencia, donde los seres se desidentifican en el continuo de un mismo “oleaje”, donde no sólo la identidad, sino también el lenguaje y el sentido se hacen “trizas”, permaneciendo así el registro de una escena que vemos reaparecer desde el poema “Sonido”, donde el sujeto sí se apropia de los “sonidos/ del animal humano” que en “La piedad del sol” representan las “palabras/ dispersas y vacías” de la especie, que éste alcanza a percibir desde la distancia sólo como “excusas// para anclar en el centro del placer ajeno”.

El verbo “anclar” significa aquí la sorprendente sinonimia entre “asegurar algo” y “perderlo”, vinculándolo semánticamente con la acepción mortuoria del verbo “enterrar”,

en el sentido de “sepultar”. Si se negativiza, a su vez, la proyección fálica de “enterrar”, el verbo “anclar” figura otra de las formas lingüísticas que señalan la coincidencia entre “caer” y “engendrar” en la poesía de Preiss -el engendramiento caído en estos versos- y, al mismo tiempo, el “anclaje” posible que sus palabras, como excusas, le permiten al deseo del sujeto en la continuidad indefinida de lo sexual.

En el tercer poema de “La piedad del sol” el ocaso, el momento declinante del día, se confunde con el mediodía, su apogeo (“Y de improviso el ocaso.// -¿Cómo? ¿No era aún el mediodía?”), como un adelanto del trastocamiento radical del tiempo acumulado que cae en un solo instante, que en el poema octavo se manifiesta por medio de la aposición y organización visualmente significativa de los vocablos:

El grito solar del oscuro mediodía interrumpe la conquista de la noche.

Atardece
Anochece Amanece
Mediodía

[...]

Así, en el apiñamiento solar de las diversas horas del día y la noche, el tiempo sucede al-mismo-tiempo, en múltiples órdenes posibles. Sin embargo, el “grito solar” no cumple aquí con representar el registro arcaico del gran engendramiento del mundo creado, ni el retorno mesiánico de su plenitud, sino que la expresión dolorosa de la semilla solar del “oscuro mediodía”, que el poeta había profetizado en “Sitio”, se trasunta en la putrefacción del tiempo muerto, caído, sepultado:

[...]

-¡Muerto! ¡Los sueños
han muerto! ¡Abrid la ventana
que el tiempo se pudre!

[...]

De esta manera, el trastocamiento absoluto de la sucesión temporal, tantas veces reiterado en la poesía de Preiss, emerge no de la alteración de los sentidos que abisma al sujeto -como vimos sucedía en el poema “Luminarias” de *Señor del vértigo*- sino por la caída del tiempo, los relatos y los sueños, a una historia vaciada, donde cualquier retorno

termina por anclar en su reproductividad incesante, estéril y enajenante, donde todo registro del sentido se pudre.

Creo que por medio de esta metáfora puede rastrearse la huella simbólica fundacional del contra-relato del despojo de la Postguerra y la Postdictadura que el autor escenifica en *Oscuro mediodía* como el testimonio incompleto de la recuperación impracticable de una Postmemoria. En el noveno poema de “La piedad del sol” los “pasos de la memoria ausente” son las “palabras, sonidos que sueñan/ con la aurora del alma”, en medio del horizonte ontoteleológico de una época que el sujeto hablante representa como una “noche/ que no pudo amanecer”, una oscuridad cuyo anuncio había realizado como resto profético en “Sitio”, el poema que inicia éste, el más reciente poemario del autor.

El verso final del octavo poema de este conjunto se constituye a partir de la ilogicidad de la doble negación, inscribiendo así en el lenguaje un pensamiento que no se puede decir a sí mismo y estableciendo una paradoja que recae sobre las connotaciones del verbo “enterrar” -usos que hemos revisado con anterioridad-, la polisemia del paradigma visual reducida a la “mirada” en retrospectiva –que re-visa un recorrido, re-torna desde el *final* hasta un implícito comienzo-, y la encarnación de la muerte en algo que el “nosotros” pudo enterrar. El verso dice:

-No la muerte que enterramos para no mirar desde el final.

Lo único que de manera cabal se afirma en el verso es el sepelio que el “nosotros” realizó de la muerte. Esta afirmación se establece entre negaciones que parecen decir y no decir a la vez (como el pensamiento mismo que anima este verso). O dicen tan sólo su decir *no*, su negatividad. Podemos leer el primer “no” como un uso retórico, de carácter enfático, como en “No quiero nada”. Entonces la proposición puede derivar en: “la muerte que enterramos para no mirar desde el final”; pero no se trata solamente de esto, sólo se le parece.

La negación recae aquí sobre una muerte irreal, sorda, vacía, que al enterrarse representa paradójicamente la negación imposible de lo sucedido y de lo inevitable. Porque

no es lo muerto ni los muertos lo que se está enterrando aquí, es la muerte misma en su sentido ontológico, pero también en su representación histórica centrada en la memoria de la Shoá.

La negación sólo puede acrecentar el valor inestable de la anasemia que padece aquí la polivalencia reproductiva, violenta y mortuoria del verbo enterrar, y de esta oración por lo tanto. Apunta a la necesidad de una comprensión mayor a la meramente lingüística que pueda englobarla. La significación de los signos lingüísticos se encuentra aquí hipostasiada por otra mayor, totalizadora, que la envuelve. Este verso apunta a una metasignificación de la que no puede dar cuenta la lectura lineal de la oración, sino al contexto total del pensamiento poético de la obra del autor.

La muerte misma y la vida que la acompaña a lo largo de la obra de Preiss se constituyen en una proposición desvariante: enterrar lo muerto y lo muerto de lo vivo, que implica la vida misma, es decir, la violencia, la reproducción humana, todas las fuerzas que dominan esta poesía. Gracias a la negación ilógica, la significación se dispara hacia el lenguaje mismo y su acto de enunciación: “No (estoy hablando de) la muerte que enterramos...” representa todo lo que ésta es capaz de significar para un “nosotros” que también apunta hacia el lenguaje, que se separa del yo enunciante, pero que sin embargo lo acompaña sin definirse referencialmente. ¿Quiénes son?, ¿quién es ese “yo” dentro de ese “nosotros”? ¿los judíos?, ¿el pueblo de Israel?, ¿los hombres?, ¿las mujeres también?, ¿el Hombre?

Así, se entierra a la muerte y se la niega al mismo tiempo para que ese “nosotros” (no) pueda mirar desde el final. ¿La muerte es ese final o (también) todo lo que había *antes*?: la herida, la violación, el daño, el castigo, el exterminio, ¿se quiere hablar de eso sin hablar?, ¿se dice algo de eso más allá de la significación?

También podemos operar interpretativamente sobre la oración con un procedimiento de la lógica matemática. En tanto dos negativos producen un positivo, las dos negaciones se borran: “La muerte que enterramos para mirar desde el final”. *Mirar*

entonces desde el final hacia atrás, mirar todo el presente, sopesarlo, comprenderlo, el pasado que se observa desde el *último tiempo* que espera la venida mesiánica o desde el óntico *momento final*.

Pero resulta imposible obliterar la negatividad envolvente. Es precisamente sobre esta capacidad de “ver” que (no) se entierra la muerte para (no) mirarla, para (no) ver el trauma, (no) mirar lo que pasó y lo que va a suceder, lo que quizá acontezca otra vez o siga sucediendo siempre. La doble negación opera aquí como la alternancia de los procesos de olvidar y recordar, representar y no poder hacerlo: (no) ver la memoria. Lo que permanece es esa memoria que se obstruye, la capacidad de verla, de decirla, en la lógica del trauma o a partir de ésta. El sujeto de la enunciación quiere olvidarse, pero no puede; también quiere decirlo, pero le es imposible.

Más allá de la significación del lenguaje la poesía de David Preiss nos abandona en el silencio como un intento de otra manera de significar. Más allá de lo visible nos hace partícipes del blanco de la mirada en el intento de traspasar lo irrepresentable.

CAPÍTULO V. LA POESÍA DE ALEJANDRA DEL RÍO: LA BODA INDECIBLE Y EL ENGENDRO MESIÁNICO.

*Un ojo dejé en Los Lagos
por un descuido casual;
el otro quedó en Parral
en un boliche de tragos.
Recuerdo que mucho estrago
de niño vio el alma mía:
miserias y alevosías
anudan mis pensamientos;
entre las aguas y el viento
me pierdo en la lejanía.*

Violeta Parra, “La exiliada del Sur”

A veces por largo tiempo estoy así tan vacío, sin poder expresar nada ni verificar nada en mi interior, y una violenta disposición poética que no deja de existir en mí, me va dando cada vez una vía más inaccesible, de modo que gran parte de mi labor se cumple con sufrimiento, por la necesidad de ocupar un dominio un poco remoto con una fuerza demasiado débil. No le hablo de duda o de pensamientos desorientados, no, sino de una aspiración que no se satisface, de una conciencia exasperada. Mis libros son ese hacinamiento de ansiedades sin salida.

Pablo Neruda, 11 de mayo de 1928. Carta a Héctor Eandi.

El libro de Alejandra del Río titulado *material mente diario*⁴⁴⁸ (2009) reúne poemas escritos durante la década de los 90 y con posterioridad, como indican las fechas que acompañan al título en la portada del volumen: 1998-2008. Algunos de estos textos, pese a haber sido editados recientemente, cuentan con un considerable registro de apariciones en diversas antologías y revistas⁴⁴⁹, y sobre todo en recitales poéticos, lo que los ha

⁴⁴⁸ Del Río, *op.cit.*, 2009.

⁴⁴⁹ Francisco Véjar publica en 1999, *op. cit.*, pp. 47-9, una primera versión de “El muro”, con el subtítulo “tarde en el psiquiátrico”. En la revista *Plagio* 4. Santiago, diciembre 2001, pp. 2-7, se incluyen versiones anteriores de los poemas “El cielo de Berlín”, “Arribé a Sión” y “Últimos días de Ralf Lohan”, y bajo el título de “Identifico mi conciencia (Santiago de Chile, año 1980)” una primera redacción de “Simultánea y remota (Santiago de Chile, año 1980)”. Muy posterior es la antología de Francisca Lange, *19 (Poetas chilenos de los noventa)*. Prólogo de la autora. Santiago: J.C.Sáez Editor, 2006, donde se recogen “Dedos de yerba”, “Marineros bajo tierra” -que no pasó a la edición en libro-, “Einschulungstag” -primera redacción de “1º Básico”- y “Simultánea y remota (Santiago de Chile, 1980)”. Es necesario anotar que Julio Ortega, en el breve trabajo del 2000 titulado “Alejandra del Río”, *op.cit.*, pp. 133-5, menciona la existencia de *Material*

transformado en referentes obligados de la poética de la autora en lo que atañe a su lugar dentro de la promoción a la que pertenece y al periodo a la que esta investigación hace referencia, aportando además claves de lectura fundamentales a la hora de acercarse a la producción anterior de Del Río. Nos referimos a los poemarios *El yo cactus*⁴⁵⁰ (1994) y *Escrito en braille*⁴⁵¹ (1999), libro este último con el que algunos de los textos de este volumen se escribieron en paralelo. Intentaremos, a partir de los poemas de la última publicación de la autora, hacernos cargo de lo previamente expuesto, realizando una lectura que intente dar cuenta de su producción anterior.

Las fechas citadas previamente entregan el primer indicio de que esta *Mente Material* que aquí se exhibe, se nos presenta, en primera instancia, por medio del recurso paratextual de la escritura del Diario. Este recurso constituye no sólo una interrogación vuelta hacia lo cotidiano y su tiempo, hacia los lugares familiares y reconocibles, sino, además, hacia el extranjero periplo de la errancia que éstos mismos, extrañados y ajenos, van demarcando, dejando lugar así a una reposición avasalladora de los espacios interiores de lo desconocido y sus vínculos con lo traumático, incluso con lo indecible, aquello a lo que estas palabras intentan inconscientemente prestar boca. A la par que asistimos a un doloroso proceso de desvinculación y extrañamiento con aquellos territorios, tiempos y figuras que la hablante declara como propios, los recorridos que son articulados por los recurrentes motivos del viaje y del exilio –que en esta poética de Del Río simbolizan un retorno- adquieren un rol tan desestabilizador, un valor tan ajeno, pero al mismo tiempo una participación tan conformadora para la constitución de la sujeto, como lo hacen los anteriormente mencionados vínculos de pertenencia. Es en este doble y paradójico proceso de extrañamiento de lo propio e identificación con lo ajeno, y viceversa, que la sujeto parece tanto refrendarse como desaprobarse en su propia ordenanza por medio del (auto)despojo, la condición visionaria y la investidura profética, tal como se verá más adelante.

Mente Diario y de los “textos para teatro” *Míticas contemporáneas*. Hacia el final de su ensayo, Ortega analiza versos, sin citar el título, del poema “Actuación y desvanecimiento”, los que no manifiestan cambios posteriores.

⁴⁵⁰ Del Río, *op.cit.*, 1994.

⁴⁵¹ Del Río, *op.cit.*, 1999.

Estos poemas de Alejandra del Río -y ciertas zonas de sus dos libros anteriores que parecen iluminarse a partir de esta lectura- reproducen y revisan insistentemente, de manera particular, una escena de la poesía chilena contemporánea que se ha vuelto constitutiva generación tras generación, cuya referencia inicial no puede ser menos prestigiosa que *La Araucana*⁴⁵² de Alonso de Ercilla, pasando por *Residencia en la tierra*⁴⁵³ y *Canto general*⁴⁵⁴ de Pablo Neruda, *Altazor*⁴⁵⁵ de Vicente Huidobro, la poesía de Gabriela Mistral a partir de *Tala*⁴⁵⁶ -particularmente el *Poema de Chile*⁴⁵⁷-, el último libro de Rosamel del Valle, titulado *Adiós enigma tornasol*⁴⁵⁸, entre otros muchos. Una parte considerable de las grandes obras de nuestra lírica han sido escritas y publicadas en el extranjero, y algunas de ellas han querido integrarse a sus lugares de recepción como una obra local; otras han sido concebidas pensando en su retorno -quizá inmediato, quizá no tan cercano-, como sucede en aquellos libros que a partir del golpe de estado de 1973 conforman la “poesía del exilio”: *La ciudad*⁴⁵⁹ de Gonzalo Millán, uno de sus ejemplos señeros, parece haber sido escrito en el camino de regreso al país sometido, perfilando una especie de conciencia infiltrada en el Chile dictatorial, que de esa manera lo restituye en el lenguaje como pueblo; o se han mantenido en la distancia imaginaria entre los polos de la atracción y la repulsión, como sucede en *El mapa de Amsterdam*⁴⁶⁰, de Enrique Giordano, otro de los textos fundamentales del periodo. Tanto en *material mente diario* como en *El yo cactus y Escrito en Braille* se nos hace partícipes de un viaje por un mundo fragmentario lleno de superposiciones, y su pasajera siempre en tránsito intenta poblar insistente, obsesivamente, la distancia que observa entre sí misma y el territorio de su proveniencia, regresando siempre a ella, haciendo de esa distancia su verdadera casa.

Más allá de encarnar el retorno de la sujeto, por medio de la transformación y la disolución, a los tópicos mistralianos del “Chile de su infancia” y el “Daño de Chile” -no en

⁴⁵² Ercilla, *op.cit.*

⁴⁵³ Neruda, *op.cit.*, 1991.

⁴⁵⁴ Neruda, *op.cit.*, 2005.

⁴⁵⁵ Huidobro, Vicente. *Altazor*, en: *op.cit.*, 2003, pp. 729-808.

⁴⁵⁶ Mistral, *op.cit.*, 2001.

⁴⁵⁷ Mistral, *op.cit.*, 1985.

⁴⁵⁸ Del Valle, *op.cit.*, 1967.

⁴⁵⁹ Millán, *op.cit.*, 2007.

⁴⁶⁰ Giordano, Enrique. *El mapa de Amsterdam*. Santiago: Libros del Maitén, 1985; 2ª ed., Santiago: Editorial Cuarto propio, 2005.

vano *Escrito en braille* se encuentra precedido de una conocida cita de Mistral: “Una en mi maté:/ yo no la amaba”⁴⁶¹ -, estos poemas representan un regreso a la poesía chilena de las últimas décadas, donde no podrán menos que desperfilar algunos de los compartimentos estancos en los que se ha intentado hacer caber y hacer valer las obras de reciente aparición. Éste es un libro escrito por una de las poetas fundamentales de la poesía de los noventa, y en éste, como en sus dos anteriores publicaciones -especialmente en *El yo cactus*, de 1994- la autora asume una problemática que, habiendo hecho eclosión en nuestras letras con la poesía escrita por mujeres en la década del 80, es parte del fondo de ojo de las poetas de la escena de Postdictadura, tanto para Antonia Torres, Malú Urriola, Damsi Figueroa y Verónica Jiménez, por ejemplo, como para aquellas que comenzaron a publicar con posterioridad al cambio de siglo: entre otras, Paula Ilabaca y Carmen García.

Nos referimos a la constitución de un discurso poético femenino, encarnado en el cuestionamiento de los modelos patriarcales, en particular de un registro amoroso articulable dentro de las poéticas de las sexualidades y las homosexualidades, que se han pretendido casi exclusivas de la más reciente irrupción de nuestra lírica. Un poema como “En el ojo del huracán” -“nosotras hechas ovillo en el altar”- no debe extrañar si se rastrea su genealogía en textos como “Una mujer pesa sobre mi lengua”, “Promesa” y “Ciudadana”, los tres pertenecientes a *El yo cactus*. Como veremos en los párrafos siguientes, ante la decisiva presencia del padre -el que debe ser parido por la misma sujeto para desidentificarse de su rol como hija y constituirse como una divinidad femenina- y la ausencia casi completa de la figura materna -la gran mayoría de las figuras relativas a la madre y la nodriza se encuentran absorbidas por la presencia de la Muerte-, las figuras femeninas emergen, de múltiples maneras, como objetos de deseo.

Lejos de la experimentación con la materialidad del lenguaje -aunque no del discurso metapoético, una constante en su obra- la escritura de Alejandra del Río ha estado centrada hasta ahora en la conformación de una persona poética, más que de índole lírico, de carácter dramático⁴⁶² -a modo de los *personae* del teatro clásico-, cuyos recorridos y

⁴⁶¹ “La otra”, Mistral, *op.cit.*, 2001, pp. 253-4.

⁴⁶² Es necesario recordar que los “poemas” del aún inédito título *Míticas contemporáneas*, fueron concebidos como monólogos dramáticos, incluso puestos en escena en distintas *performance* y videos. La Sibila de

parlamentos dan cuenta del talante vital de su encuentro, más bien su colisión, con el mundo, los otros y el propio lenguaje, exhibiendo los registros de su trazado. Así parece reconocerlo Julio Ortega cuando caracteriza a la sujeto que conforman los diez poemas iniciales del libro *El yo cactus*, instalando entre las figuras del “yo lírico” y el “yo vital” la del “yo escénico”. Reproducimos el párrafo aludido:

La serie “Yo cactus” consiste en diez poemas de autoanálisis donde el vigor de las proposiciones, inscritas más que escritas, sugieren la perspectiva lírica auscultante tanto como la voluntad de autoesclarecimiento. El “yo” del poema busca definirse en términos de oposición, refracción y conjetura. Y como ocurría ya con la lección de César Vallejo en su primer libro, la pregunta por el “yo lírico” hecha por el “yo vital” suele responderse con las voces del “yo escénico”, esto es, con la construcción de un sujeto poético que requiere gestar su nacimiento discursivo. Lo distintivo de Alejandra del Río es que su proyecto no busca una resolución literaria, ni siquiera una representación lírica; sino que se hace a nombre del proceso mismo; o sea, ella decide mostrar no la fluidez del proceso sino su trazo conjetural y abrupto: la verdad del poema pasa por la certeza de su traza.⁴⁶³

Los distintos momentos de esta colisión representan el movimiento constante que impulsa a la sujeto hacia su transfiguración y disolución en la búsqueda del sentido. Así lo propone la autora en “Tesoros de la entrega”, por medio de la oposición perder/encontrar:

[...]

Sería necesario que me arrastrara hasta dar con la altura del abismo
sería preciso que me disolviera en la materia general
cavar habitáculos en lo ajeno

Perder

En la vida de los otros encontrar la bella gema del sentido.

Versos como los anteriores revelan en la obra de Del Río la insistencia en el cuestionamiento urgente y revelador del “todos” desde la más acérrima individualidad, y la puesta en abismo de lo absoluto desde la inmanencia más sofocante. Estos poemas

Cumas, a quien Apolo le otorga el poder profético y la vida eterna, privándola de la juventud, es uno de sus caracteres fundamentales. Así también lo son, entre otros, Tiresias, Circe y Pasifae, la esposa del rey Minos y madre del Minotauro.

⁴⁶³ Ortega, Julio, *op. cit.*, p. 133.

articulan, al mismo tiempo que una práctica constante de la cercanía perceptiva, una conciencia permanente de la separación y la distancia: “Invítame a la retina/ saldré de donde estoy/ potencialmente esculpida”, declara en “Arribé a Sión”.

Por medio de febriles y delirantes tiradas, la sujeto discute e interroga desde varias perspectivas superpuestas, multifocalmente, dialéctica y obsesiva, alterada e insomne (“He perseguido algo verdadero toda la noche/ algo auténticamente verdadero toda la noche y no lo he hallado”, dice en “Actuación y desvanecimiento”), diversas afirmaciones o preguntas, un predicamento al que ésta se ata como si de sus palabras dependiera la propia existencia y la de los otros, su realidad y su verdad, y el lenguaje que los constituye. “Rangoon 2000” y “El muro”, dos poemas a los que volveremos más tarde, son ejemplos magistrales de su fuerza dramática. “Actuación y desvanecimiento” y “Justificación y rebeldía”, quizá algunos de los más intensos de su último libro, nos arrastran hasta el paroxismo de las consecuencias y variaciones de una idea fija. Los devaneos, dudas y reveses de la conciencia, conducen el pensamiento hasta lo incomprensible, el absurdo o la epifanía contemplativa, siguiendo con tenacidad, recurrentemente, las rutas de la indagación y la autoelucidación.

En poemas que afirman la plenitud espiritual del retorno al sitio de pertenencia, como “Lugar de la mañana” y “Arribé a Sión”, podemos atisbar a este personaje en su tentativa de convencernos de que lo que sabe y comunica no es tan sólo un desvarío o una imagen que proviene del adentro; incluso la observamos en el intento de representarse aquello ante sí misma, fuera de sí misma, como real, efectivo y genuino:

[...]
 Invítame a la retina
 saldré de donde estoy
 potencialmente esculpida

¡Bienvenida!

Ahora me instalo
 encuadro mi altar al lado del tuyo
 cuelgo mi espejo al lado del tuyo

voy a mirarme en él

¿Me demoré mucho?

[...]

En “Lugar de la mañana”, sin embargo, incluso el susurro casi inaudible del interior, postula el *adentro* como única compañía permanente de la sujeto:

[...]

El adentro tiene algo que decirme

apenas escucho

su melodía cetrina

hilado de yerba y mantra

Aquí estoy

me dice

he puesto tu llaga

y sobre ella

el pie

la voz

la lengua

el hijo

Aquí estoy

seguiré inmóvil el tiempo que requieras

aquí estaré por lo que pudiera pasar

aceptándolo todo

mi gajo

mi miembro

mi astilla

mi suelo.

La conciencia constante que estos poemas articulan, respecto de la frontera inevitable e (in)traspasable de la percepción, resulta fundamental a la hora de dar cuenta de la conformación de la sujeto en la obra de Del Río. Radicalmente clarificadora resulta a este respecto la máxima que leemos en “Actuación y desvanecimiento”: “el afuera es distinto esencialmente distinto del adentro”.

La persona dramática, figura central en el despliegue de estos versos, encarna, además de las polaridades de su propia escena, las labores concretas y las implicaciones trascendentes de la escritura. Si bien resulta necesario diferenciarla, como vimos antes, del “yo lírico”, esta persona *es* la sujeto escriturante. En una de sus caras podemos identificarla con ella, la que nos asalta a cada paso para arrojarnos a la página y a la letra, cuando la representación no resiste su propio peso, su propia energía abismal, y las proyecciones imaginarias se derrumban, afincándose todo registro de la voz en el territorio primario que representan la escritura y el lenguaje. Así sucede, por ejemplo, hacia el final del poema “El muro”, donde la grieta interna, que significa en el yo la experiencia traumática de la división y la separación, termina por expulsar a la sujeto desde el espacio amurallado hacia la página en blanco, que representa el lugar donde se sitúa “la que escribe”, finalmente ausente del mundo, extranjera entre los otros y exilada del país que le corresponde, al cual no puede acceder:

[...]

¿En qué se diferencia mi compasión
del irremediable saber de la terapia?

Si el muro nos está cercando
si el muro de huesos está hecho
si su sombra no cobija

Si me quiebra

Me quiebra
la hoja en blanco
al que escucha
y tal vez mi alma

¿Cuándo volveré?
Chile de la infancia.

No resulta difícil reconocer entonces que esta impronta de la sujeto en relación a la praxis de la escritura como un centro de atracción subterráneo, siempre latente, al que la imaginación recurre en los momentos de crisis discursiva, se corresponde directamente con su propio estatuto en el lenguaje, el primer paradigma de lo exterior impuesto, el código paterno constituyente de su ley, su orden y sus roles, con respecto a los cuales la poesía de

Del Río intentará desperfilarse, como veremos más adelante, a través de maneras alternativas del decir y del cultivo de una serie catalogada de estrategias imaginarias. Julio Ortega, otra vez haciendo referencia a los poemas iniciales de *El yo cactus*, establece con respecto a este punto lo siguiente:

Pronto advertimos que el sujeto busca conocerse no en la tradición de lo sabido, sino en aquello que no es todavía (“Ser siempre lo que no soy”). Y el poema busca no las evidencias sino la trama oculta del habla (“Acaso me hablaré desde el silencio”).

¿Por qué una poeta que apenas toma la palabra ya declara su duda en ellas? Quizá porque sólo puede asumirse a sí misma como “persona no identificada” en el álbum familiar nacional, o en la galería social de los roles.⁴⁶⁴

La sujeto que se afinsa en lo no dicho, incluso en lo indecible por medio de lo otorgado; la que se manifiesta en lo ausente y lo vacío, en los espacios en blanco de la representación y reconoce lo suyo, lo propio, como una fantasmagoría, más allá de lo existente y lo creado, articula desde ya una disputa con el lugar y la definición que se le impone como sujeto femenino en los espacios de lo social y lo familiar, borrándose de ellos; en el ámbito del conocimiento, intentando elaborar saberes propios; y en el contexto de lo religioso, constituyéndose a partir de una transformación de carácter profético. A lo largo de la obra de la autora intentaremos develar estas instancias en algunas de sus implicaciones.

Así, en el poema titulado “En la gruta”, el cuarto de *material mente diario*, la escena que tiene lugar en el templo donde “nos” gusta venir a rogar, devela su condición verbal - sus gemas son de “verbo blanco”- en la manifestación de un diálogo posible entre la hablante y un supuesto acompañante. Sin embargo, el hablar en voz baja precede a la constatación de que ambos fueron condenados, desterrados, “a la maldición de una lengua de caída”. Expulsados ambos de la lengua original, sin poder encontrarse, el otro resulta “apenas” la proyección de la hablante, como se recoge en el propio poema. La respuesta de ésta es contundente: a medida que ella se vuelve real, concreta, que gana “en materia”,

⁴⁶⁴ Ortega, Julio, *op.cit.*, pp. 133-4.

pierde “en palabra”, entregándose a una mudez que es a la vez asombro y aprendizaje del asombro, de lo desconocido, un saber en el cual el lenguaje no puede participar y del que da rápida cuenta el olvido; lo aprendido no deja de desaparecer:

[...]
 Aquí
 hablamos en voz baja
 porque persiste un galope que desordena el trigo

Yo digo
 fuimos condenados
 desterrados a la sed
 a la maldición de una lengua de caída

Tú gritas
 que oculto la pasión de mis heridas
 que otros pueden pero tú no das conmigo
 que tuerces rutas y andas calles y bordeas desfiladeros
 haciendo cuenta de que me hallas y te hallo

Tú dices
 ser apenas el pálido brote de mi llaga
 una herida que emana certeza

Te contesto
 cierto que he ido ganando en materia
 sin duda he perdido en palabra
 regalada primero a la mudez del asombro
 la mudez del que aprende del asombro

¿No sabes que olvido
 lo que ya domino?
 [...]

Es esta ausencia de la sujeto con respecto al lenguaje la que se hace manifiesta en el fragmento IV -“Yo no hablo lenguaje conocido”- de la serie “Yo cactus” de su primer libro, poema donde el verbo es “carcelero” y “Mi lengua no tiene cita/ llega tarde y sin aviso/ a la lengua seca de los diccionarios”. El amor del lenguaje entregado es “de besos subterráneos/ su amor de llaga escondida/ su amor de vino de boca en boca”, su condición fálica es impuesta, invasora, violenta, negativa y venenosa:

Yo no hablo lenguaje conocido
 Encallaron en mi garganta como aristas de fuego.
 Eran del mar sus accesos oscuros,
 son peces las palabras que me nadan.
 Hacen de mi vida su veneno
 áspides de vida sinuosa que arrastran sus moldes
 y vuelan sus huellas.
 [...]

Lejos de los moldes de lo impuesto, la sujeto busca una salida a la estrechez en el propio crecimiento salvaje y en su entrega al abismo y a la caída, a la amplitud de lo no sometido a la educación de los otros. Se trata de la búsqueda de su propia palabra:

[...]
 Se alargan los pies de mi cara,
 beben agua en la orilla, mas les parece
 estrecho el camino y buscan abismos,
 fieras salvajes, árboles caídos.
 [...]

En el fragmento tercero de la misma serie -“Yo no tengo la faz blanca”-, la entrega del lenguaje paterno es reafirmada. Junto con el aporte terrenal de la madre, la hija sin cara es arrojada a su propio crecimiento y conformación, como árbol al borde del abismo de la (des)identidad, la trizadura de lo femenino, su “quebrada”⁴⁶⁵. La sujeto intenta constituirse a sí misma –como en el “Nocturno de la consumación”, uno de los poemas más intensos de *Tala*, de Gabriela Mistral⁴⁶⁶- ante el abandono de quienes la crearon, guardando apenas un poco de la luz del sol creador en el ombligo, la marca de la proveniencia:

Yo no tengo la faz blanca
 Mi padre marcó tres cruces de sangre sobre mi frente
 y me untó el canto de su labio.
 Mi madre hiló trajes con la lluvia
 me adornó el cuello y la cintura con anillos de barro.
 En los pies una quebrada me calzaron

⁴⁶⁵ En el cuarto poema de *Escrito en Braille*, Del Río, *op.cit.*, p. 16, la poeta reitera: “Abrir los ojos no viene a ser una esperanza/ (...) / una vez reconocida la quebrada bajo los pies/ un vacío para el que nada sirve la máscara de gala.”

⁴⁶⁶ “Te olvidaste del rostro que hiciste/ en un valle a una oscura mujer;/ olvidaste entre todas tus formas/ mi andadura de lento ciprés;/ cabras vivas, vicuñas doradas/ recubrieron la triste y la fiel.”, Mistral, *op.cit.*, 2001, pp. 92-3.

y del ombligo cuelga un sol
 como todo amuleto o crucifijo.
 Con este equipaje precario crezco
 a la manera de los árboles
 buscando un esqueleto,
 una máscara,
 pues yo no tengo la faz blanca.

En la precariedad, a la intemperie, por raíz todo abismo, en el poema VI de “Yo cactus” –“Yo no estoy presente”-, la sujeto que sólo posee una máscara, un “escudo”, se perfila en la ausencia como única forma de existencia posible, desde la cual emerge su mueca:

Yo no estoy presente
 Tras el escudo
 una sonrisa enmarañada se abre paso
 como un amplio rompehielos
 una aguda largaestelas.
 [...]

Su actuación corresponde al fingimiento, su voz es la simulación de otra, alimentada por la falsedad de la ventriloquia. En la fisura, en la casa vacía que su cuerpo representa, es otro el que la constituye a partir de la reiteración de la voz ausente y el que le entrega lo que ella no tiene, los “regalos” que antes no le dieron. Si bien el espacio cerrado, la casa, encarna esta vez en el cuerpo, el poema se define mediante la aglomeración de sitios vacíos -pasillos, habitaciones, galerías, paredes, umbrales, escaleras, lecho, hueco-, un espacio donde, irónicamente, calzan “perfectos los recuerdos”, donde queda el tatuaje de un pie, también ausente, y donde el habitante, que no está, le hace el amor no a un cuerpo, sino a las palabras que arrastra su propio eco:

[...]
 Una boca finge devorar
 las palabras de un ventrílocuo eficaz.
 Mas yo no estoy presente:
 un cuerpo atravesado por pasillos
 un habitante ausente abre puertas
 y cuelga calendarios en las paredes.
 Habitaciones que llueven, galerías heridas por la luz.
 En estrechos umbrales calzan perfectos los recuerdos

en multitud de escaleras hay un pie tatuado
 en el último escalón.
 Un habitante ausente traba luchas con su eco
 le invita a pasar
 le prepara un buen lecho
 le hace el amor a sus palabras.
 Un habitante ausente perdido con su eco en la mano
 se esconde en algún hueco
 y habita la casa de regalos.

En el primer fragmento de la serie -“Yo no soy moderna”-, la sujeto da cuenta de su capacidad de imitación y simulación centrada en el absurdo, ya no sólo de la entrega paterna, sino del universo en su totalidad -la metáfora de la menstruación encontrará, en el poema VII de la serie, contextualización en lo terráqueo-, descubriendo así un filón interpretativo de lo femenino, que en poemas posteriores, como veremos más adelante, le permitirá constituirse no sólo a través, sino más allá, de la figura masculina paterna -el encargado también, como veremos, de hacer partícipe a la hija dentro de un *proyecto moderno*-, incorporándolo en una transformación de carácter mayor. Este filón, va unido aquí a la “oscura vitalidad”, que representa el camino que no cesa, la fuerza libidinal que la impulsa, y que compite con su *tanática* tentación de borrarse (oposición que encarna en la escritura: representación de lo ausente, códigos quebrados, narraciones interrumpidas, secuencias reprimidas, etc.). Su gesto de trasgresión de la palabra entregada es crucial -resultará serlo en su obra-, desafiante: desde el vacío, desde el silencio, desde la mueca, intentará decirse, ser lo que no es, entregando a la muerte una parte de sí que no puede ser rescatada. El poema también registra las “vestiduras” que la sujeto no porta, imagen que podemos relacionar con el motivo de la in-vestidura necesaria del *traje* y el posterior proceso de *imbunchaje*⁴⁶⁷. En este texto, el deseo de “vestirme del vacío” da cuenta de la posibilidad de hacerse invisible, de desaparecer, ante el acoso de lo que se le ofrece como el lugar, la vestidura que le corresponde⁴⁶⁸:

⁴⁶⁷ Sobre la figura del *imbunche*, remitimos a lo anotado en el capítulo dedicado a la poesía de Antonia Torres.

⁴⁶⁸ La negación del traje entregado adquirirá ribetes dramáticos, como veremos, en el poema “Justificación y rebeldía”, Del Río, *op.cit.*, 2009, pp. 37-8, donde la que se entrega en sacrificio se niega a portar “las ropas de la decencia”.

Yo no soy moderna
o tal vez lo soy. Vivo con mi sangre puesta
goteando encima de las cosas
en una absurda imitación del universo.
Yo no llevo guantes ni ropa blanca
cuando toco los metales
cuando escarbo en las miradas
y me seduce el olor cuando fermenta.
La palabra es una viga donde posan su alma los muertos
el verbo una cornisa en movimiento
y mi oscura vitalidad
el camino que no cesa.
Acaso me hablaré desde el silencio
Acaso alguna vez podré vestirme del vacío
sonreír desde la mueca
Acaso cegar el mundo con los ojos abiertos
Ser siempre lo que no soy
-muriendo en cada intento-
a espaldas del reloj que avanza.

En el segundo fragmento -“Yo no tengo amores”- por medio de la devoración fingida, que ya había ensayado a través del ventrilocuismo paterno, se apodera de los “amores” que no son, que no pueden ser, transformándose en “un torrente de labios y engaños”, donde éstos -ella como única inmensidad, único continente- serán abandonados a su suerte. Los amores que ella “no tiene” formarán parte de esas “vestiduras” que nacen del proceso de devoración, serán su “reino”. Tanto la “cosecha” que ella gobierna, como la trasposición de lo vacío-ausente, en tanto vacío-continente, adelantan el proceso mayor de transformación que, como veremos, convertirán a la sujeto, tras la total autodestrucción y asimilación del padre, en una divinidad femenina, la que llamaremos “la diosa que pare”:

Yo no tengo amores
Son mazorcas que se desgranán.
Uno a uno los dorados granos
como besos como. Uno a uno
de la semilla voy vestida cosechando
un reino de maíz.
Yo no sé de rostros,
voy ciega ante tu boca para esculpir
un beso que es otro beso
una lengua que es otra lengua.
¿Ves? Soy un torrente de labios y engaños.

Tú cruzas a nado mil veces
pero siempre eres el mismo náufrago.

En el poema VII de la serie -“Yo no sé de libertad”-, la que tiene “los ovarios cosidos a la tierra”, cuya imagen es doblegada por “una infinitud de espejos”, se encuentra en una “celda”, la que recorre en un bote, “[...] de extremo/ a extremo [...]”. En su encierro va “por caminos que bordean precipicios”:

[...]
Me seducen los atajos, las travesías sin destino
los anchos ecos de mi túnel.
Sigo siendo adicta a las esquinas
de los pasadizos secretos habitual.
Naufrago en mi llanto como una sirena loca
y siempre termino rezando
en una calle sin salida.

De esta manera, los poemas que integran la serie inicial de la poética de Del Río, van articulando, paso a paso, un pensamiento que se inmiscuye en zonas donde las oposiciones de lo presente/ausente y lo lleno/vacío van cerrándose en figuraciones negativas, donde lo ausente se hace presente mediante lo vacío y lo cerrado, transitando por una espacialización obliterada y marginal, intransitiva, cuyo escenario mayor podremos observar en el poema “El muro” de *material mente diario*. Al mismo tiempo, la constante trasgresión de la sujeto de lo entregado como ley, va articulando señales de autorreferencia y atribución de poder simbólico, que abrirá posibilidades rebeldes de autoconstitución, quitándole negatividad al vacío de lo femenino, articulando el propio deseo y la propia voz, como sucede en el poema final de la serie “Yo cactus” –“Yo no oculto mi riqueza”-, donde la sujeto, interrogada e increpada por la “vergüenza” de lo que no tiene, da cuenta de una riqueza material inexistente, afirmando un final y radical “Yo respondo”.

Sin embargo, los versos de *El yo cactus* resultan tan densos, dado su carácter germinal, que algunas marcas pueden resultar ambiguas. La sombra de la inmensidad, de lo insaciable y lo inabarcable, pueden señalar, pese a lo afirmado anteriormente, un nuevo enmascaramiento de la carencia y lo insatisfactorio por medio de la magnificación y la hipersexualización, lo que serían factores de una vuelta de tuerca negativa con respecto al

reconocimiento de lo femenino, como intentaremos deducir más adelante a partir de algunas asociaciones entre “Quejas de ahíta” y otros poemas relativos de *material mente diario*, como “Justificación y rebeldía”.

A partir de la cita de Bob Marley que abre el más reciente libro de la autora -“you running and you running and you running away/ but you can’t run away from yourself”-, la persona poética se instala en la paradoja que encarna la multiplicidad del yo, su inherente y necesaria constitución en tanto otro, y la necesidad también permanente de mirarse a sí mismo, a ese sí mismo que se insinúa, a veces, como un yo verdadero, una máscara que intenta otorgar una identidad fija, como vimos arriba, y otras superponerse a sabiendas en el flujo de su simulación. Inestable y cambiante Narciso, de ida y vuelta entre la inexistencia y la manifestación, este yo representa una fuga que, en sentido opuesto, también le recuerda insistentemente a su otro, aunque éste no quiera, lo que fue y lo que es: su precariedad, su necesidad, su daño, y, sobre todo, la imposibilidad y, al mismo tiempo, la urgencia, de su encuentro con lo Real. Rezan unos versos de “Dedos de yerba”:

[...]
 ¿Te acuerdas de mí
 la que reveló tus pies
 tus verdaderos pies
 tus pies en la tarde cotidiana?
 [...]

Como los libros que lo preceden, *material mente diario* está cruzado por el espectro de la necesidad de los otros. Gran parte de su espacialidad se funda alrededor de la oposición presencia/ausencia y su habitar en torno a la pareja temporal tarde/temprano, las que le otorgan sentido y tensión a la inmanencia enajenada de las cosas y el cuerpo: “la mesa”, “las manos”, “los pies”, “la ventana”, palabras que titulan las secciones del libro. En estos encuentros los otros se articulan de alguna manera como dobles de la sujeto, como pudimos ver más arriba. Así, en el poema que se presenta como prólogo al volumen, son *ellos* “los que visitan la ciudad de la poesía”. No se trata, sin embargo, de la ciudad en la que realmente vivimos, sino en la ciudad verdadera, un constructo imaginario de carácter borgiano, un Aleph manifestado en el conocimiento de sí, a través del cual se explican las

encontrarse es un estado que el *yo-cuerpo* de estos poemas reitera como un *yo-espejo* por medio del que se aparta ante el avasallamiento de lo Real. Vale la pena recordar una de las citas, de Clarice Lispector, que abre *El yo cactus*:

La sombra de mi alma es el cuerpo. El cuerpo es la sombra de mi alma. Este libro es la sombra de mí. Pido permiso para pasar.

Pasar, entrar, volver, regresar, desde el libro hacia el libro. La “sombra de mí” de la cita de Lispector -la que intenta unir cuerpo, alma y libro- revela la escritura tan sólo como una trasposición fantasmagórica, donde el cuerpo real no cabe, no tiene lugar posible en la letra, umbral donde debe ser sacrificado en pos de construir esa otra persona, la que predica y monologa en y entre las líneas, la que hace su entrada por medio de la palabra, distinta de aquella que se constituye como ausencia desde la autoría. Creo que hay que prestar atención, en la obra de Del Río, a la seña permanente de esta fisura y esta des-identificación primera, porque representa la raíz desde la cual puede entenderse el magnífico y desollado periplo de despojo del que da cuenta la figuración de la sujeto en estos poemas. También parece conspirar con este vaciamiento fundacional la otra cita que abre *El yo cactus*, unas líneas de Marguerite d'Oingt:

Empezó a escribir todo lo que hay en este libro, y en cuanto ponía una palabra en el libro, esta palabra dejaba de estar en su corazón.

Sin duda, al igual que la poesía de Antonia Torres, Andrés Anwandter y David Preiss, la obra de Alejandra del Río se encuentra -como vimos en el breve recorrido por algunos de los poemas de la serie “Yo cactus”- relacionada metafóricamente, de manera más tácita que los anteriormente mencionados poetas de su generación, con la imagen preponderante del Libro y el proceso central de la lectura/escritura. Sin embargo, esta diferencia ilumina de manera fundamental la poética de Del Río: (des)instalada desde su fundación en tanto voz poética en el lenguaje y en la letra de manera radicalmente sospechosa, Del Río intenta, de plano, acceder a estas figuraciones por medio de su silencio, negando así la trasmisión posible del lenguaje, oponiendo a la presencia necesaria de la conformación su desaparición como sujeto, desobedeciendo con su ausencia a la

entrega paterna del “diccionario”, exhibiendo sus recorridos por los márgenes sin salida del laberinto entregado como encierro para su (in)humanidad.

Los intersticios simbólicos que esta poesía nos revela desembocan, a diferencia de otros autores de su promoción, en la inmanencia sofocante de la presencia y ausencia del cuerpo; si no del propio cuerpo, del cuerpo de los otros; si no en la materialidad de la carne, al menos en la sinestesia, la hiperestesia, y la disputa de los sentidos, de las jerarquías y las sensaciones; y, en último término, en el gran trasfondo ontoteológico que para Del Río representa la materia como representación del vacío y el no-ser, de la frontera final hacia la que tiende en definitiva la intensidad de su pulsión de entrega y autoanulación en la otredad.

El segundo libro de Del Río, titulado *Escrito en braille*, desplaza las prácticas y recorridos de la sujeto hacia la simbología de un alfabeto fronterizo disfuncional frente a la letra de cambio mayoritaria de la literatura y el colectivo, desplegando la pérdida de la visualidad como contraparte disruptiva del aprendizaje del alfabeto paterno -la última sección del libro se titula se titula “Comencé a leer cuando dejé de ver”-, proyectando la figura del Libro desde el más intelectual y racional de los sentidos hacia la alfabetización salvaje del tacto, el sentido más primario. La gran metáfora de la ceguera sirve a la autora no para refugiarse en la reducción metafórica abstractiva canónica que recorre la literatura occidental desde Homero a Jorge Luis Borges, sino que, siguiendo la adelantada afirmación de Julio Ortega, el grado cero de la materia es anterior a las palabras en la poesía de Del Río⁴⁷⁰, le permite acercar la representación, quizá de la manera más radical en que lo haya hecho hasta ahora, al horizonte mudo de la carnalidad, la inmanencia misma de la materia llevada hasta el extremo de sus poderes de encantamiento, erotismo y destrucción, para articular series metafóricas elementales en la búsqueda de una (in)humanidad y un inconsciente arcaicos en el estallido del instante.

⁴⁷⁰ Ortega, Julio, *op.cit.*, p. 135.

Así, la cita de un poema de José Lezama Lima, “Abrir los ojos es romperse por el centro”⁴⁷¹, articula la conquista de la visualidad desde la autodesmantelación del propio cuerpo; fisura, grieta, orificio, a través del cual es rescatada la edad del ser humano, guardada en el inconsciente como un tesoro que la excavación poética desentierra para la construcción de una nueva lengua -“por venganza a la ceguera”- verdadera, donde órgano y palabra, la carne y sus sinónimos, no se separen ni se desidentifiquen, permanezcan unidos en las terribles bodas del cuerpo y los vocablos:

Abrir los ojos es romperse por el centro
y engendrarse en cada rotura un asentamiento de millones de años
esparcidos o mejor poseídos de cada hilacha
de cada rincón del retazo nuevo y sangriento y arrugado.

Abrir los ojos es andar poniendo seña
o hallar la voluntad de hacerlo por despecho
por venganza a la ceguera
el dulce afán engañado por la eterna lengua tan promiscua
pues no hay lengua verdadera que tenga el centro intacto
antes bulle vientre adentro el estallido
y se dan mandobles a los sinónimos para asegurar con la cabeza la estocada.
[...]

El segundo poema del conjunto trata de la recuperación de la noche más antigua en *esta* noche en tiempo presente; el verbo retorna, más allá del estrato de la violencia, al vínculo con lo animal, la *Einfühlung* freudiana desde donde se articula todo lenguaje, la bisagra que relaciona al hombre y a la bestia. Junto a lo anterior, el poema convoca la narración genésica del Diluvio, desvinculado de la referencia noájica, portador de la fuerza de toda catástrofe y de todo principio, de todo origen posible de la especie:

A la vez fiera y diluvio
jamás noche oscura sino esta poderosa noche recuperada
para los gritos y el verbo hecho carne desde los gritos

⁴⁷¹ La cita corresponde a un verso de la parte I del poema “Retroceder” de *Fragmentos a su imán* (1977), poemario póstumo de José Lezama Lima. Citamos los primeros versos: “Retrocedo hasta el borde la piedra,/ donde termina con ojos prestados/ y solares. Abrir los ojos es romperse por el centro./ Retrocedo hasta donde la piedra se cierra./ Allí donde la piedra se duerme sobre la mesa.” Lezama Lima, José. *Poesía completa*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985, p. 480. El poema de Del Río, como el de Lezama Lima, supone un regreso de la percepción a un centro o punto cero material que restituye el origen en la propia corporalidad del sujeto.

hecho carne abierta recuperado para el escucha
 para su vida cuajada sobre la tierra
 el verbo será su azote
 será su espada, su nicho, la torre
 con todas sus lenguas lamiendo una piel siempre trizada.

Jamás el madero, más bien las olas
 o el clavo, no la aguda lanza
 ni esa corona de espinas.

A la vez fiera y diluvio
 también para el escriba y su dulce afán
 de ribera lisa y bella presa.
 Qué engendrarán los retazos del ciervo muerto a dentelladas
 qué el huracán, los ojos enterrados bajo el lodo.

La maldición del escriba
 dice la vida bailando sobre las ruinas.

Así, la escena iniciática se completa con la figuración de la torre de Babel, cuya multiplicidad de lenguas se transforma en castigo, azote del verbo -¿venganza?- contra la vida del hombre “cuajado” sobre la tierra. La expresividad del verbo “cuajar” grafica de manera muy clara la vinculación con lo primario y rudimentario, a la vez que con lo súbito, que sostiene la imaginería y el equilibrio poético de *Escrito en Braille*. Así como la vida sedentaria, la forma del participio “cuajado”, la “cuajada” del asentamiento, es opuesta a la inestabilidad de la catástrofe, las olas del Diluvio borran toda salvación posible mediante el madero de la Cruz cristiana.

Esta combinación y superposición de estratos históricos y arquetípicos modelan una versión arcaizante y bestial de la escena de la escritura, por medio del cruce con la imagen primaria de la cacería y la devoración de la presa “a dentelladas”. Al igual que el “escucha” con su “vida cuajada”, el “escriba”, en su “dulce afán”, sueña la tranquila, “lisa”, ribera de las aguas y la “bella presa”. Sin embargo, el poema recupera la terrible escena de la muerte sangrienta del ciervo perseguido -una de las figuras permanentes del libro, seguramente proveniente del “ciervo vulnerado” del *Cántico espiritual* de Juan de Yepes⁴⁷²-, la

⁴⁷² “Vuélvete, paloma,/ que el ciervo vulnerado/ por el otero asoma/ al aire de su vuelo, y fresco toma.” De la Cruz, *op.cit.*, p. 69.

destrucción del huracán y “los ojos enterrados bajo el lodo”, presa ahora el “escriba” de la catástrofe. La maldición de la escritura parece condenar al poeta –como el sabio nietzscheano que danza- a bailar sobre las ruinas de un universo en permanente destrucción y creación, no un mundo de una vez creado, “cuajado” igual para siempre.

Otro poema del conjunto atenta, desde el prurito profético, esta vez contra el “Hombre Nuevo”, esperanza de múltiples maquinarias ideológicas de la Modernidad, sin duda herederas de la idea cristiana de la *spes unica*, esperanza única de redención que recae sobre la figura del Dios Hombre. Como ejercicio de inmanencia, Del Río centra su atención en la figura del “viejo hombre”, con minúsculas, una especie de *everyman* en su transcurso por la muerte, la sed y el veneno de un dios infértil –también en minúsculas- del que bebe “con fruición”. La profeta ha cubierto de espinas El Árbol del Conocimiento, prohibido en el *Génesis*. El remate radical de la reiteración del “nunca” otorga, desde el origen profético de toda ideología revolucionaria, un lapidario “no” a la trascendencia de cualquier transformación histórica que no esté asentada en la figuración de la profecía, como veremos, a poco andar, en “Funda para ti un país de pieles...”:

Nunca fue el Hombre Nuevo
 siempre fue ese viejo hombre caminando
 por el cementerio de la sed
 siempre fue bebiendo con fruición de la boca seca
 el surco de un dios transverberado en polvo
 el surco que camina acompañado de alacranes.
 Duerme Hombre Nuevo bajo el espino del conocimiento
 no serás tentado por su fruto agudo
 por los siglos de los siglos
 entre sedientas tumbas nunca has nacido.⁴⁷³

En este marco, entonces, es que podría situarse el talante profético que parece reclamar la palabra en los poemas de Del Río, desvinculándose de su cita con “la lengua seca de los diccionarios” para hacerse cargo de todo su poder arcaico creador y destructor. Es en este sentido que, a través de esta glosa genésica y diluvial, puede entenderse la figura

⁴⁷³ El poema está fechado en “Desierto de Lavalle, Argentina, mayo de 1995”. Del Río, *op.cit.*, 1999, p. 40.

del poeta, como quería Teillier, como “guardián del mito”⁴⁷⁴. Vale la pena citar en este punto un pasaje de las cartas que Pablo Neruda enviara a Héctor Eandi durante la escritura de *Residencia en la tierra*, que abordan esta misma vinculación entre profetismo y palabra poética. Escribe Neruda:

[...] verdaderamente nunca hubo cosa más estéril que un deseo de encaramar metáforas en cada verso como en una percha: esa es la labor de *sportman* o de humorista. El poeta no debe ejercitarse, hay un mandato para él y es penetrar la vida y hacerla profética: el poeta debe ser una superstición, un ser mítico.⁴⁷⁵

De la misma manera, el tercer poema de *Escrito en Braille* continúa con el motivo de la cacería, desdoblándolo en el momento de la escena del conjuro pictográfico en la caverna, invocando el poder mágico de los signos sobre los acontecimientos posteriores de la realidad. El rescate del pictograma, código arcaico, significativo mediante dibujos y colores en la oscuridad de la cueva, desafía nuevamente el código paterno de comunicación unívoca, donde significativo y significado son modulaciones que se mantienen al margen de las particularidades de los sujetos:

Pinta un ciervo en la pared
un ciervo vulnerado que por tu piel asome
grábalo a fuego vivo y que despierte la caverna.

Luego grita el mantra de tus padres
el mantra con los pies de barro
el mantra que marcaba el límite del mundo

y que no se vayan tus brazos sin la mano de los otros
que no te quede el cuello sin el nido de lo ajeno
que no te abandonen de lo alto los dioses y los pájaros.

Recuerda antes de salir embriagarte de la ira
untar tu cuerpo en la venganza
que el ciervo huye del arma no dispuesta.

⁴⁷⁴ Ver nota 469.

⁴⁷⁵ Aguirre, Margarita. *Pablo Neruda/ Héctor Eandi: correspondencia durante Residencia en la tierra*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1980, p. 60.

El pictograma incorpora el trazo de la corporalidad: es con el cuerpo que se dibuja/escribe lo que el poema registra, es en la propia piel del que pinta por donde va a asomar la presa para el cazador. Si el límite de la caverna despierta está determinado por el poder absoluto del signo a través de la fuerza ritual del fuego, el mantra deviene en el poema como otra de las formas que articula esta recuperación de aquellos materiales que, esta vez desde la oralidad, desafían la comunicación unívoca del lenguaje entregado y pueden organizar los límites del mundo, incorporando en esta circulación multiformemente significativa lo bajo y lo alto, “el mantra con los pies de barro” junto con “los dioses y los pájaros”. El pensamiento mágico recuperado por la poesía insuflada de profetismo de Del Río se constituye a partir de un mundo que depone, en su lectura de sí, las jerarquías y las distancias establecidas.

Creemos necesario traer a colación en este punto una discusión que, en el capítulo anterior, y apoyándonos en conceptos desarrollados por Julia Kristeva, sostuvimos alrededor de algunos poemas de David Preiss y de una de las caras de su trasfondo metafórico mayor, el “negro sobre el blanco”, donde las prácticas que incorporan el gesto, la caligrafía, el ritmo -continente perdido para Preiss en la citada poética de su autoría “Prólogo a modo de colofón”⁴⁷⁶-, elementos resistentes en un modo más abarcante de significar, especies en retorno desde una anterioridad materna, perturban la organización simbólica falogocéntrica establecida, configurando en los poemas del autor de *Señor del vértigo* un ideograma que se filtra de esta manera en distintos momentos de su escritura.

En el caso de Del Río, el concepto de una escritura “en Braille” se activa en el poema que revisamos por medio de la reiteración oral del mantra y la operación de lo pictográfico, que recuperan simbólicamente la voz, los procedimientos mnemotécnicos, el trazo, el ritmo y el color en la alfabetización de la imagen en la pared y los vocablos en el canto, los que por medio de la cercanía corporal y material puesta en práctica en esta escritura, arrastran consigo la fantasmagoría de un cuerpo materno, pues reactualizan constantemente la fantasía de un sujeto nunca separada de sus objetos de deseo, que revive

⁴⁷⁶ Preiss, *op.cit.*, 1999.

así, de forma inconciente, la no triangulación de la Unidad Dual⁴⁷⁷ madre/hija, poniendo en tela de juicio y escapando de lo fálico estructurante. (En las páginas siguientes registraremos estas estrategias de la sujeto en relación a la figura del padre). Cito el onceavo poema de *Escrito en Braille*:

Acaso su madre habrá notado
ese hueco clavado en medio de su pecho
surtidor de lava y agonía
ropaje todo estrella de sudor
ese hueco del que bebes tú
con una sed de siempre
boca prendida de la suya
pidiendo la fe a borbotones
rogando la marca de los dedos apretados.

Y acaso en el rastro que sus pies dejaban
no te sorprendió nunca husmeando por su sombra
y en el rumor que dejaba él en cada sitio
no le dolió el agua llorada a su silencio.

Es que van los hijos de sus madres distraídos
sin sospechar siquiera que van dioses
al lecho de sus fieles.

Con anterioridad definimos el mundo construido por la raíz profética de la poesía de Del Río como un estado perpetuo de movimiento y cambio. María Teresa Adriaola, en un artículo⁴⁷⁸ iluminador sobre *El primer libro*⁴⁷⁹ de Soledad Fariña, define la poética de esta autora chilena como un “mundo en estado de creación”. Creemos que, ante la comparación, se vuelve necesario extender la opinión de Adriaola, en términos generales, a la obra de Del Río, y consideramos necesario comparar la escena de escritura en la caverna que desarrolla el poema “Pinta un ciervo en la pared...” con el poema que abre el libro de Fariña y que reproducimos parcialmente a continuación:

Había que pintar el primer libro pero cuál pintar
cuál primer tomar todos los ocre también

⁴⁷⁷ Marchant, *op.cit.*

⁴⁷⁸ Adriaola, María Teresa. “Lo sagrado del primer libro: el libro de la creación”, en: *Lar. Revista de literatura*, nr. 11, Concepción, agosto, 1987, pp. 7-10.

⁴⁷⁹ Fariña, *op.cit.* 2ª ed., Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1991, con prólogo de Raquel Olea.

el amarillo oscuro de la tierra
 capas unas sobre otras: arcilla terracota ocre
 arañar un poco lamer los dedos para formar
 esa pasta ligosa
 untar los dedos los brazos ya estás abierto
 páginas blancas abiertas no hay recorrido previo
 tratar de hendir los dedos⁴⁸⁰

Otros poemas de *Escrito en Braille* insisten en este recorrido por la zona muda que separa la percepción del propio cuerpo, del propio órgano que percibe, distancia con respecto a sí misma en que la sujeto prioritaria de estos poemas parece habitar e investigar, extrayendo diversas perspectivas:

No era el abismo caer de la piel hacia adentro.
 [...]

 No era el abismo sino la frontera de la piel
 la extensión máxima de las manos
 el silencio de la voz

La distancia entre el ojo y la mirada que le pertenece permiten develar la escisión que ocupa a la sujeto. Los ojos no permiten ver el interior sobre el que recae la propia mentira, ocultándolo. Por medio del recurso del *traje* –uno de los motivos fundamentales de la obra de Del Río- la hablante separa de los otros a la figura a la que se dirige; “los buenos”, con los que ella no comparte su “sigilo” ni, como vimos anteriormente, el don profético que la posee. El distanciamiento de este poema resulta aún más marcado porque, como muchos otros textos del conjunto, se dirige a un apóstrofe lírico innominado e

⁴⁸⁰ Con la intención de establecer posibles vinculaciones con lo anteriormente expuesto sobre Del Río, resumimos y parafraseamos algunas de las ideas centrales expuestas alrededor de este poema de Fariña, en nuestro artículo “Hacia una poética de Soledad Fariña. Prototexto y escritura cifrada en *La vocal de la tierra*” en: *Revista Chilena de Literatura*, Nr. 75, Santiago, noviembre, 2009, pp. 47-67: Los procedimientos de la sujeto de estos versos logran desestabilizar no sólo los medios de representación de la Escritura sino también su soporte: el Libro como metáfora paterna preferente de la ordenación del mundo y la codificación lingüística como sostén de lo simbólico. La insistencia en los rasgos propios de la oralidad y la constante alusión a la pictografía, ambos sustratos prehispánicos y femeniles en contraposición a la escritura otorgada en la fundación imaginaria de un Nuevo Mundo, ocultan y reproducen el nacimiento de la primera Escritura en un estrato arcaico de la imaginación, en que la especie humana se constituye como tal en tanto *especie escriturante*, por medio de este acto congelado que la obra de Fariña actualiza. La tensión hacia lo primario, primitivo, oral, arcaico y bestial se encuentra relacionada aquí con los procesos de lectura y escritura, reproduciendo una y otra vez ese gesto inaugural, pero también polemizando sobre su univocidad y centralidad, abriendo en ese mismo acto otras posibilidades de realización al volver ambiguos los medios de la Escritura, modalidades que ocupan tanto la carnalidad del cuerpo como los vacíos de lo simbólico.

indeterminado. En la segunda estrofa, la diferencia entre la hablante y la otra –marcada de muerte por la profecía, como Cristo en el Calvario- se transforma en total extrañamiento cuando caen los ojos y la mirada desconoce a “esa mujer” que pasa a representar lo vacío, mientras su doble pervive, escarbando en sí misma, como Job, la “ceniza de lo sido”:

En ocasiones el ojo no deja actuar a la mirada
te engañas y arropas un alma de garfio
con trajes que los buenos llevarían con sigilo

Un día se te caen de golpe los ojos
y preguntas quién era esa mujer
marcada a fuego en el costado.

Nada responde el hueco que ha quedado
mientras tú te escarbas en las llagas
ceniza de lo sido.

Las características relevantes de la escena que presentan estos versos pueden asimilarse, sin duda, al autoextrañamiento y la escisión que padece la hablante del poema “La otra”, de Mistral, que Del Río cita en el portal de *Escrito en Braille*, texto que reproducimos íntegro a continuación⁴⁸¹:

Una en mí maté:
yo no la amaba.

Era la flor llamaeando
del cactus de montaña;
era aridez y fuego;
nunca se refrescaba.

Piedra y cielo tenía
a pies y a espaldas
y no bajaba nunca
a buscar “ojos de agua”.

Donde hacía su siesta,
las hierbas se enroscaban
de aliento de su boca

⁴⁸¹ Los versos de la segunda estrofa de este poema de Mistral pueden haberle servido a la autora como referencia para el título de su primer libro, *El yo cactus*, *op.cit.*, 1994.

y brasa de su cara.

En rápidas resinas
se endurecía su habla,
por no caer en linda
presa soltada.

Doblarse no sabía
la planta de montaña,
y al costado de ella,
yo me doblaba...

La dejé que muriese,
robándole mi entraña.
Se acabó como el águila
que no es alimentada.

Sosegó el aletazo,
se dobló, lacia,
y me cayó a la mano
su pavesa acabada...

Por ella todavía
me gimen sus hermanas,
y las gredas de fuego
al pasar me desgarran.

Cruzando yo les digo:
buscad por las quebradas
y haced con las arcillas
otra águila abrasada.

Si no podéis, entonces,
¡ay!, olvidadla.
Yo la maté. ¡Vosotras
también matadla!

La distancia extrema que surge de la división de la propia sujeto es la metáfora que hace posible, en la poesía de Del Río, todo decir sobre la distancia de ésta con el país del exilio, el país perdido, el país encontrado, y aquel que la voz profética pretende reconstituir desde lo precario, lo inestable y lo fragmentario, en uno de los textos más importantes de la autora, “Funda para ti un país de pieles...”, poema número veintitrés de *Escrito en Braille*. Esa distancia es la misma que construye y expone a través del propio cuerpo y el propio

recorrido, desmantelando a cada paso la dicotomía de lo interno/externo y las múltiples divisiones que acarrea la disposición arriba/abajo. En este poema de Del Río, la definición de la utopía y su contradicción no pasa sólo por el dictamen de la conciencia, sino también por la autoconstitución y transformación de la sujeto.

Es fundamental comprender que el mandato profético se asienta en un desvarío: el llamado es para construir un país nuevo, un país que sea “para ti”, es decir, hecho a la medida de la sujeto que lo propone, como un *traje*, motivo que se repone insistentemente en la poesía de la autora, como sucede aquí al final de la primera estrofa: es el traje el que debe llevarla, quizá porque para Del Río, como para la Mistral de *Poema de Chile*⁴⁸², la única posibilidad del regreso al territorio que sólo hasta el final del poema se revelará como “el exacto lugar del llanto”, es el retorno sin un cuerpo que le recuerde o que pueda reproducir el dolor del daño y el despojo, como revisaremos más adelante, y sin el peso de una identidad que se inmiscuya en su proceso profético y en la nueva figuración que así empieza a disponer:

Funda para ti un país de pieles, azoteas y naufragios
 fúndalo para que calcen tus pies el cosquilleo de las estrellas.
 Recoge a tu paso el sabor de sus ciudades
 la palabra confusa de sus caminos
 y hazte fabricar un traje que te lleve dentro.
 [...]

Es la misma figura del *traje* la que puede dar cuenta de ese país de “pieles” que se pueden ir abandonando, quizá como la misma sujeto que lo enuncia ha hecho hasta ahora para llegar hasta aquí. Si la medida del país es ella, y viceversa, este poema hace suyo el verbo “calzar” no tan sólo en la unión de lo alto y lo bajo, y la inversión de sus jerarquías espaciales y simbólicas, representadas por los pies y las estrellas, las azoteas y los naufragios: se trata de hacer calzar, coincidir, ajustar, afianzar, lo diverso, lo alejado, lo propio y lo ajeno, quizá lo imposible. El llamado invita no sólo a recoger “el sabor de sus ciudades” sino también “la palabra confusa de sus caminos”. Confeccionar, aunar lo cambiante y lo confuso, piel y lenguaje, vestiduras e investiduras:

⁴⁸² Mistral, *op.cit.*, 1985.

[...]

Dale a tu país el fruto extraño de una bandera
 pues toda esquina merece un ícono
 de madera o de metal o del viento de los peregrinos
 para que pregonen en las historias un suelo hecho de parches.

[...]

La segunda estrofa instala la estrategia de la entrega, del dar, que se reproduce en el “alimentar” –dar alimento- y el “dar posada” de la tercera. Es también la estrofa de lo que “merece” cualquier esquina y por supuesto el país: imagen, bandera, ícono, que acoge la errancia y el peregrinaje de la sujeto, y pregona para la rotura de su suelo, el parchado que puede hacer “calzar” los fragmentos, los pedazos del “traje”. Los pregones del país cantarán lo mismo que la hablante de este poema: el exilio y lo quebrado.

[...]

Alimenta tu país y da posada al sediento y al vacío
 con la vastedad de tu propio cuerpo
 siempre estarán brotando recodos desconocidos
 gestos de hambre y jirones interrogando
 la permanencia de cada segundo, de cada certeza, de cada caricia.

[...]

El mandato de la transformación del propio y vasto cuerpo en posada y alimento actualiza e intensifica la idea del cuerpo como casa que recibe al visitante ausente en el poema VI de la serie “Yo cactus”, y adelanta un proceso de múltiples significaciones que observaremos en detalle más adelante. Lo siempre cambiante, la irrupción de lo desconocido, también se actualiza en estos versos: recodos, gestos de hambre, jirones que también (no) pueden, (no) deben, calzar con el “traje”, interrogan al país sobre lo vacío, lo incompleto, lo carente, que puede estar pendiente, persistir, incidiendo en su confección, poniendo en duda la permanencia del tiempo, de los saberes, del amor, pero también desperfilando lo estático:

[...]

Mantén a los sabios abocados en la tarea de habitar y descifrar
 los brazos, las calles y las piernas
 los ríos de mieles amarillas, el pájaro carnicero de la boca

y por supuesto el ojo que en cada cosa apoza su marca
 el ojo que de cada plaza jamás se marcha.
 [...]

Uno de los últimos mandatos del texto define y conmina a llevar a cabo la labor de los sabios del “nuevo” país: poblar e interpretar el vacío de los cuerpos –el “entre” de brazos y piernas, y el “pájaro carnívoros de la boca”- y las “calles” donde éstos se desplazan: calzar los vericuetos del cuerpo con los espacios vacantes del país que se imagina. Si el segundo hemistiquio del tercer verso recuerda la alimentación sangrienta con que Pablo Neruda califica a la gran madre de piedra en “Alturas de Macchu Pichu”⁴⁸³, “los ríos de mieles amarillas” es una cita casi textual de los últimos versos de su último fragmento:

[...]
 afilad los cuchillos que guardasteis,
 ponedlos en mi pecho y en mi mano,
 como un río de rayos amarillos,
 como un río de tigres enterrados,
 y dejadme llorar horas, días, años,
 edades ciegas, siglos estelares.⁴⁸⁴
 [...]

Además de este indicio, el constante trabajo que el poema realiza sobre los referentes de la verticalidad -arriba/abajo- en el intento de trasponerlos, al igual que el mandato final del poema, “levanta tu país como una torre” -un país que transgrede de plano la noción horizontal común a toda territorialidad-, recuerdan de manera patente la imagen de “la torre enterrada” -central en esta sección del *Canto general* de Neruda-, la que permite al sujeto profético comunicar, por medio del irracionalismo de la asociación, lo *más bajo*, la profundidad marina abismal y lo “más genital de lo terrestre”, con lo *más alto*, la altura del “águila sideral”. De la misma manera, Del Río reúne las azoteas y los naufragios en el primer verso del texto analizado. Los versos de Neruda son los siguientes:

[...]
 Alguien que me esperó entre los violines
 encontró un mundo como una torre enterrada

⁴⁸³ “Ésta fue la morada, éste es el sitio:/ aquí los anchos granos del maíz ascendieron/ y bajaron de nuevo como granizo rojo.” Neruda, *op.cit.*, 2005, p. 132.

⁴⁸⁴ Neruda, *op.cit.*, 2005, p. 141.

hundiendo su espiral más abajo de todas
 las hojas de color de ronco azufre:
 más abajo, en el oro de la geología,
 como una espada envuelta en meteoros,
 hundí la mano turbulenta y dulce
 en lo más genital de lo terrestre.

Puse la frente entre las olas profundas,
 descendí como gota entre la paz sulfúrica,
 y, como un ciego, regresé al jazmín
 de la gastada primavera humana.

El otro “hueco” del cuerpo incompleto y fragmentado que este poema nos deja como país, que los sabios deben “habitar y descifrar”, es el ojo, este particular ojo que se nos ofrece: un órgano que no sólo capta los elementos del exterior sino que con su mirada marca lo que ve; un ojo profético que no se va, que resiste, que estará siempre ahí, múltiple y omnipresente, en cada lugar, cada “plaza” al mismo tiempo. Desde los versos de Violeta Parra que encabezan este estudio sobre la poesía de Alejandra del Río, y asimilando el cuerpo del país que representa el poema al cuerpo de quien habla en estos versos, creemos que es posible comenzar a perfilar el lugar que ocupa quien se despoja y se desmantela insistentemente en estos poemas, quien se camufla, se esconde y se ausenta para poder, para permitirse decir lo que dice, las múltiples significaciones de quien no está, de quien (no) quiere estar e interviene su forma para hacerlo, ocultando las piezas que puedan reconstituir, en las palabras, su proceder como sujeto:

[...]

No edifiques cementerios y confíate duradero pues en tu país
 la vida hace pagar caro todo instante recuperado de la muerte.

Y levanta tu país como una torre en el exacto lugar del llanto.

Los tres versos finales del poema de Del Río resultan reveladores a partir de su capacidad para exponer la contradicción que habita el texto en su totalidad y para devolver al discurso la negatividad que no ha mostrado abiertamente hasta ahora: la hablante pide que el otro al que se dirige no construya edificios para la muerte y pide confianza, ya no en lo pasajero, inestable e incompleto con que había caracterizado, como una distopía, la “utopía” de la que dispone para entregar como revelación; acto seguido, le pide a éste que

se entregue, confiado, a lo duradero, “pues en tu país/ la vida hace pagar caro todo instante recuperado de la muerte.”

De esta manera, la entrega del país que la profeta lleva a cabo al otro que, como su doble, suponemos la representa a ella y a los suyos, toma la forma de una condena: en *tu* país, parece decirnos, no debe haber espacio para la muerte y sus representaciones, porque la vida misma es una manifestación de ésta; la vida en *tu* país debe ser robada de manos de la muerte y todo ese tiempo, ese transcurrir al que llamarás *tu* vida, deberá ser pagado con ella. Ante esto, lo único duradero y confiable, precisamente esta seguridad que te revelo y entrego, “levanta tu país como una torre en el exacto lugar del llanto.”

¿Qué oculta la mención reiterada de un país al que no se le da un nombre? ¿Por qué no se declara su nombre? ¿Por qué la persona enunciante oculta su identidad en el pliegue de abstracción que el discurso le permite? ¿Por qué tampoco califica de ninguna manera al “tú” al que dirige su apóstrofe lírico para transmitir el mensaje que porta? ¿Quién es ese “tú”, ese otro? ¿De qué país se trata ése que describe y no menciona? ¿Qué relación sostuvo, y cuándo la sostuvo, con ese país? ¿Por qué debe transmitir este mensaje?

Estas son algunas de las preguntas que, en una primera instancia, es posible elaborar ante la enorme fuerza del ocultamiento que la vehemencia de estos versos no revelan sino hasta el final de su lectura. Por ahora, creemos necesario contestar, al menos, que efectivamente la persona que emite este discurso oculta un saber que tiene que ver con ese país que abiertamente quiere que otro funde y construya, según sus indicaciones. Que esa fundación y construcción es un desvarío, una fantasía, pues ese país ya existe. Que esa fantasía, una proposición “loca”, si se quiere, está cargada de sentido para ella y, de alguna manera -sin duda ella lo cree así-, para nosotros. Que ese “otro” a quien dirige su mensaje es su doble y, por lo tanto, las palabras que dice son, en primera instancia -aunque no de manera excluyente-, para ella misma. Que aquello que oculta son las consecuencias de algo que le sucedió en ese país que existe y que ella conoce. Que aquello que le sucedió allí es terrible y que su única forma de acercarse a ese país, sin revivir el dolor de ese o esos sucesos espantables, traumáticos, cosa que por ahora no puede soportar, es por medio del

olvido. Que, sin embargo, pese a la necesidad de ese olvido, ella debe realizar la reconstrucción de ese país en los espacios que ella misma, u otra que es ella misma, ha borrado. Que la vehemencia del tono con que dice esas palabras revela la gran importancia que para ella esto conlleva. Que para la elaboración de su alocución ha utilizado algunos enclaves de diversos modelos discursivos que aprendió en su pasado. Que estos mismos modelos y las ideologías que representan, pese a no ser funcionales para la situación en que se encuentra, están cargados también de afectividad. Que ella sabe que su discurso también encierra una advertencia no sólo para ella misma, sino para los otros que integran ese mismo colectivo que no quiere o no puede nombrar. En fin, muchas más pueden ser las elucubraciones que intenten sitiar esta problemática, pero creemos que sólo el análisis de algunos otros poemas de la autora pueden mostrar el camino.

Con el fin de volver a situar el análisis en el contexto en que se había encaminado, resulta necesario agregar que la insistencia en levantar “tu país como una torre en el exacto lugar del llanto” representa consolidar cualquier futuro posible en el centro de la memoria traumática personal y colectiva y, como veremos más adelante, obedece a una proposición sacrificial encubierta del proyecto profético, lo que encaminaría a la sujeto a la autodestrucción con el fin de acceder a otro estado de cosas. Resulta también evidente que los tópicos mistralianos del “pago de Chile”, el “daño de Chile” y el “regreso al Chile de la infancia”, que ya anunciamos con anterioridad, rondan este retorno, esta revisión, este regreso que realiza la sujeto hacia el fundamento arcaico de sí misma, lo que puede ser leído ya no tan sólo como un recogimiento defensivo ante la historia padecida, sino también como una devolución –aún incompleta- hacia ésta.

Escrito en Braille es un libro mayoritariamente instalado en el modo vocativo, en el apóstrofe lírico. Pese a que nunca revela la identidad de aquella o aquellas personas a las que se dirige en sus distintos momentos, se trata de un conjunto de textos plagados de interpelaciones, increpaciones y exhortaciones y, por lo tanto, de máximas, sentencias que adquieren el carácter de orden, de mandato⁴⁸⁵. El primero de estos mandatos, el que abre el

⁴⁸⁵ Los diez poemas de la serie que inicia el primer libro de la autora, “Yo cactus”, comienzan cada uno con una sentencia negativa: “Yo no soy moderna”, “Yo no tengo amores”, “Yo no tengo la faz blanca”, “Yo no hablo lenguaje conocido”, “Yo no oro a un dios hallado”, “Yo no estoy presente”, “Yo no sé de libertad”, “Yo

libro, es, además, uno de los más decisivos de todo el poemario y quizá uno de aquellos que puede abrir puertas para la lectura de los textos anteriores y posteriores de Del Río. El poema tiene un epígrafe de uno de los textos más conocidos de César Vallejo, “Confianza en el antejo, no en el ojo”: “*En ti sólo, en ti sólo, en ti sólo*”. Este intertexto se expande además al cuerpo mismo del poema, bajo la modalidad de una apropiación correctiva que la autora realiza sobre el texto del poeta peruano. Escribe Vallejo:

Confianza en el antejo, no en el ojo;
 en la escalera, nunca en el peldaño;
 en el ala, no en el ave
 y en ti sólo, en ti sólo, en ti sólo

Confianza en la maldad, nó en el malvado;
 en el vaso, mas nunca en el licor;
 en el cadáver, no en el hombre
 y en ti sólo, en ti sólo, en ti sólo.

Confianza en muchos, pero ya no en uno;
 en el cauce, jamás en la corriente;
 en los calzones, no en las piernas
 y en ti sólo, en ti sólo, en ti sólo.

Confianza en la ventana, no en la puerta;
 en la madre, más no en los nueve meses;
 en el destino, no en el dado de oro,
 y en ti sólo, en ti sólo, en ti sólo.⁴⁸⁶

Escribe Del Río:

No es necesario recuperar los besos.
 La boca es necesario recuperar
 y la boca con sus dientes y sus lenguas
 y sus filamentos que en otra boca dicen más
 que boca, diente y lengua.

La mano y no el gesto hay que atrapar
 y tampoco el abrazo sino el cuerpo
 y más aún la sed que nunca cabe dentro de la propia carne

no soy un cuerpo abandonado”, “Yo no le temo a la muerte pero sí a su canto” y “Yo no oculto mi riqueza”. Cada una de estas máximas también pueden ser leídas, de la manera que lee el inconsciente, sin las negaciones.

⁴⁸⁶ Vallejo, *op.cit.*, pp. 216-7.

y más aún el hambre que siempre es poca para la propia carne.

Así se geste todo con razón
y la muerte sea esperada sin nada acabado.
Así no sea necesario recuperar las palabras
cuando la voz sea necesario recuperar.

El poema de Del Río contraría la propuesta del primer verso del poema de Vallejo, poniendo su confianza no en el “antejo” sino en el “ojo”, no en los “besos” sino en la “boca”, pero aprende y hace suya la demostración lógico teórica del poeta peruano. La boca con sus dientes y sus lenguas/ y sus filamentos” dicen más en otra boca, que sólo “boca, diente y lengua”, son ellas las que producen los besos. La mano y el cuerpo producen el gesto y el abrazo, no al revés. En los dos versos siguientes ya no son las partes del cuerpo, sino los deseos, los que constituyen a la persona; inmateriales, pero tan verdaderos como la boca y el cuerpo, no importa si rebasan la “propia carne”, como lo hace la sed o el hambre. El poema instala su lógica, la que deviene en una razón propia. Esta razón es la que debe gestar el “todo”, ese todo cambiante, productor, inacabado, incompleto, desmesurado, que representa el cuerpo y sus deseos. Así, sin acabar, irá a la muerte. El cuerpo no puede ser determinado por sus partes, sino que es fragmentado por éstas, por eso la conciencia desarrolla esta *recuperación* que representa el poema, este retornar sobre lo basamental de sí mismo, lo originario, para volver a aparecer como una razón personal. Lógica y reflexión de esta persona dramática confluyen, sin embargo, en la última antítesis, en la posibilidad del poema y la escritura, *telos* definitivo de esta disquisición barroca. Las palabras, por lo tanto -el encadenamiento lógico es impecable-, no deben ser recuperadas, sino la voz que las produce, el fundamento de toda poética y todo poema. La materia, anterior a las palabras, único *antes*, como ya revisamos, para la poética de Del Río, representa el origen de toda posibilidad, donde la sujeto deposita su confianza, a sabiendas que su entrega, su asedio, su excavación, pueden resultar, como veremos, vanos.

“Rangoon 2000”, el segundo poema de *material mente diario*, amplía esta reflexión inquisitiva sobre la materia en tanto fundamento. Se trata, en principio, de una reescenificación de la escritura de Pablo Neruda de *Residencia en la tierra*, según la narración de las cartas que el autor le dirigiera a Héctor Eandi. Escribe Neruda:

Actualmente no siento nada que pueda escribir, todas las cosas me parecen no faltas de sentido sino muy abundantes de él, sí, siento que todas las cosas han hallado su expresión por sí solas, y que yo no formo parte de ellas ni tengo poder para penetrarlas.⁴⁸⁷

Por su parte, Del Río, en la exasperante incomunicación de ese “oriente” que representa toda materia -Rangoon está en todas partes, es sólo un nombre- la hablante interroga los alcances de la propia escritura, del propio poema, su imposibilidad de acceder al sentido que poseen las cosas, recurriendo en su desesperado estado de separación, al motivo de la cacería y a la modalidad masculina –nerudiana en este caso- de la penetración:

He estado viendo cómo las cosas se desprenden de sí mismas
independientes de mi piel

He visto cómo cuchichean y ríen a mi costa
se encallan en sordina a la marea de mis horas
sin poder darles caza

[...]

Todas las cosas organizadas por sí solas
y yo deseando poder penetrarlas
[...]

La hablante desea la muerte de las cosas, para que lo inacabado de la materia deje, por medio de lo acabado de su fin, un rastro, un resto, algo que pueda poseer y descifrar. El despliegue de la muerte detona una retahíla de imágenes que representan lo ausente, lo vacío, la ruina, el terror, la carencia: cofres con plumas, sin el pájaro; alforjas vacías; relojes fantasmales; colecciones; partos y devoraciones. Estos atisbos de la muerte terminan por interferir la situación de aquella que escribe, cambiándola, agregando perspectivas al periplo⁴⁸⁸. Sin poder “seducir a la fuerza” nos revela su estado de condena: debe escribir, se encuentra “encadenada a la tablilla”:

⁴⁸⁷ Aguirre, *op.cit.*, pp. 78-9.

⁴⁸⁸ Este deseo de destrucción, que la hablante proyecta aquí sobre las cosas, como único modo de desentrañar el sentido que ocultan, resultará decisivo para comprender cómo en la poesía de Del Río se entrelazan el proceso profético que ésta describe y encarna, al dirigirse sobre sí misma como objeto, materia última que la escritura debe escrutar, y el trabajo melancólico, que la conduce a su propia destrucción. Este escrutinio, como veremos, se proyectará en la metáfora y práctica -como es coincidente con otras obras de la generación a la que la autora pertenece- del reconocimiento de restos. Desde esta perspectiva, “Rangoon 2000” puede ser

[...]

Al menos si murieran dejándome una señal de su paso
 un cofre repleto de plumas blancas
 la alforja vacía abandonada por el visitante
 cierta colección de versos adúlteros para seducir a la fuerza
 relojes sin muñeca marcan el tiempo del polvo
 el desove de la serpiente terrible y el almuerzo de sus hijos
 la mano con que escribo encadenada a la tablilla

[...]

Situada “en el centro de operaciones de la materia”, la sujeto aprenderá “que el azar es lo único objetivo”.

[...]

Vuelta inmóvil
 trunca de miembros efectivos
 desterrada a la apariencia

[...]

la sujeto *debe* reconstruir el *traje* que la constituye:

[...]

Debo ordenar los destrozos
 debo hilvanar los forados
 que las cosas dejaron en mi propia presencia

[...]

Las siguientes estrofas representan un desesperado petitorio para que lo otro, lo que se encuentra cerrado, se abra ante ella y se le revele. “Ojo negro de la respuesta”, “tiniebla”, “tumba de la noche”, “mansión del sueño”, entidades a las que les pide entrar y que finalmente le abren la puerta representan trampas y engaños, espacios del *adentro* que la

iluminado, en lo inmediato, como un momento intermedio en este desplazamiento final hacia el yo, por el poema “Actuación y desvanecimiento”, Del Río, *op.cit.*, 2009, p. 36, que parece reiterar la misma escena, insistiendo en la obtención de restos, los que no surgen, sin embargo, de la acción destructora de la sujeto sobre las cosas, sino que emanan de la contemplación interior del propio recorrido y excavación: “He perseguido algo verdadero toda la noche/ algo auténticamente verdadero toda la noche y no lo he hallado// (...) Sólo el que husmea en el alma infartada/ y no actúa/ va dejando señales/ miguitas que brillarán en el negro bosque de la noche.” El proceso final al que aludimos, presente ampliamente, como veremos, en buena parte de los poemas de Del Río, corresponde al desplazamiento que caracteriza de manera fundamental, según Freud, a la melancolía, tal como revisamos en el Capítulo I de este trabajo.

constituyen y la integran en la fluidez de la imaginación, aparentemente otorgándole sentido. Pero se trata del lugar de la muerte y no de la vida: “tus cadáveres gozan de perfecta salud”; allí, por medio de una inquietante imagen –cuyos reveses y asociaciones pesquicaremos más adelante- ella se repite como lo que (todavía) no es, lo que (no) quiere ser: su propio padre devorador, penetrador. En la “mansion del sueño”, “las cosas son su propio fundamento”, son en sí mismas, para ellas mismas, la sujeto es una más en el torrente. Así, el fundamento sigue permaneciendo oculto para quien *debe* saber el sentido de las cosas, como el de aquel espacio que escruta y en el que se autocontempla contemplar:

[...]
 Tumba
 tumba de la noche
 tus cadáveres gozan de perfecta salud
 tus espectros saben aparecer en escena
 las visiones viajan por el torrente sanguíneo
 soy parte de ese río
 soy un agua más en la imagería
 me repito interminable
 en la forma clara de mi padre
 devorando niñas al pie de la estrellas

Mansion del sueño
 mi remanso
 cuando entro en ti las cosas son su propio fundamento
 mis palabras brotan como natural consecuencia de los actos
 mis actos son esas palabras

No tengo apuro
 conservo el relato de este sueño
 [...]

Si se integrara de manera total a su nuevo entorno, correría el riesgo de desaparecer, y el enigma quedaría sin solución:

[...]
 Tiniebla arrúllame
 protégame del vaivén de la forma
 si desaparezo

no hay necesidad de explicación
[...]

Podría sufrir incluso por su propia muerte, pero el sinsentido se vuelve imperdonable:

[...]
La inminencia de la muerte
¡el absurdo!
podrían hacerme sufrir
[...]

El poema termina, de manera proverbial, como un círculo cerrado. La sujeto, rendida a Morfeo, sin embargo despierta, vence al “funesto alegórico”⁴⁸⁹, y retorna a la misma situación de incomunicación y cerrazón con la que el poema había comenzado:

[...]
Pero abro los ojos y las cosas vuelven a estar cerradas
hinchidas de sentido y yo sin poder penetrarlas.

Así, la que “en el límite del lenguaje” se cansa -como propone la cita de Rodrigo Lira al comienzo de “Dedos de yerba”⁴⁹⁰- y la que, en el más allá del lenguaje y en el más acá del sueño, se cansa de luchar con las cosas para poder descifrar su sentido, encuentra allí, en la escritura y en el sueño, y en el estado alucinatorio que producen sus cruces y confusiones, sus ansiados poderes personales, los que la asimilarían al paradigma profético y lingüístico de lo masculino, representado aquí por Neruda y el padre⁴⁹¹. La cita de unos

⁴⁸⁹ “He vencido al ángel del sueño, al funesto alegórico”, verso inicial del poema “Colección nocturna”, en: Neruda, *op.cit.*, 1991, p. 113.

⁴⁹⁰ La cita es “EN EL LÍMITE DEL LENGUAJE/ me canso” y corresponde a los dos primeros versos del poema “verano de 1979: comienzo de un nuevo block”, texto que cierra el único y póstumo libro de Rodrigo Lira, *Proyecto de obras completas* [1984], prólogos de Roberto Merino y Enrique Lihn, 2ª ed., Santiago: Editorial Universitaria, 2003, p. 153.

⁴⁹¹ Sobre la relación entre la figura del padre y la poesía de Pablo Neruda como una influencia crucial para Del Río, cuyos cruces revisaremos en el análisis de algunos de sus textos, el poema “Simultánea y remota (Santiago de Chile, 1980)”, Del Río, *op.cit.*, 2009, pp. 63-6, entrega algunas pistas. El poema revisa el contexto de la persecución durante los años de la dictadura militar, entorno en que el padre de la sujeto representa, además del dominio del lenguaje -referencia que podemos encontrar en muchos poemas de la autora-, el centro simbólico del poder de resistencia familiar y nacional frente a la amenaza autoritaria. Por su parte, Neruda, militante del Partido Comunista de Chile, Premio Nobel de Literatura el año 1971, durante el gobierno de la Unidad Popular -encabezado por su amigo el presidente Salvador Allende Gossens-, muerto y sepultado en confusas y dolorosas circunstancias pocos días después del golpe de estado de 1973, fue

conocidos versos de Mistral, cuando la poeta adquiere los atributos de la profecía en el territorio de la locura y con la fuerza de la tempestad, pueden dar cuenta de lo que la “mujer sabia”, “la vieja sacerdotisa”, debe abandonar, como advierte agudamente Adriana Valdés al respecto⁴⁹², para acceder y hacerse admisible entre las jerarquías del paradigma masculino de lo simbólico: sin juventud, sin placer, sin sexo, sin cuerpo. Los versos de “Todas íbamos a ser reinas”⁴⁹³, de Mistral, son los siguientes:

[...]

Y Lucila, que hablaba a río,
a montaña y cañaverl,
en las lunas de la locura
recibió reino de verdad.

En las nubes contó diez hijos
y en los salares su reinar,
en los ríos ha visto esposos
y su manto en la tempestad.

[...]

“El muro”, subtítulo “tarde en el psiquiátrico”, una de las piezas cruciales de *material mente diario* y una de las más antiguas del conjunto –según testimonio de la autora-, es el poema de aquella que *quiere decir* que ha vuelto, pero que hacia el final del texto –como revisamos anteriormente- aún se pregunta cuándo volverá. En el cruce, justo en el quiebre, entre el don profético visionario y los motivos de la enfermedad y el país al

transformado por el pueblo de Chile en una figura popular, sus poemas acompañaron y legitimaron simbólicamente la resistencia al régimen de la dictadura. Así, el poeta “autorizado” por el mundo del padre, habita, por medio de unos de sus versos de *El libro de las preguntas* [1974], Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina, 1992, “la ronda de temores” de la hablante y, simbolizado en el cisne que murió en su propio hombro en una narración sobre su infancia y la escritura de su primer poema (“Mi primer poema”, en: Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido: memorias* [1974]. Barcelona: Círculo de Lectores, 1975, pp. 21-4), realiza el traspaso de la palabra poética sobre la niña. Los versos de Del Río, que corresponden a la estrofa novena de “Simultánea y remota” son los siguientes: “Tengo ocho años y un cisne/ durmiendo el sueño mortal en mi hombro/ insisto en hacerme una pregunta/ ¿por qué se suicidan las hojas/ cuando se sienten amarillas?! la respuesta cuelga/ en la ronda de mis temores”. Creo necesario destacar el carácter melancólico de la apropiación de los versos citados y de la escena nerudiana reproducida, lejos del prurito de la retórica política de otros momentos de la obra de Neruda. Esa distancia me parece significativa en tanto resitúa el lugar de la conciencia infantil de la hablante en relación a la escena familiar y nacional, mediatizando la enseñanza desde el fuero paterno.

⁴⁹² En el Capítulo I de este trabajo elaboramos el carácter de esta renuncia a partir de lo expresado por Adriana Valdés en relación a la poesía de Gabriela Mistral, Valdés, *op.cit.*

⁴⁹³ Mistral, *op.cit.*, 2001, pp. 180-2.

que desea regresar, es donde observamos a la sujeto sorprenderse a sí misma interrogando a la pared que la separa de todo lo demás y al mismo tiempo le permite infiltrarse:

De pronto me sorprendo
tratando de encontrar respuestas en el muro
[...]

Allí, sometida a lo externo, expuesta en el estrecho desierto de la alienación, podemos identificarla como *la extranjera*, disfraz con el que nos llevará a lo largo de gran parte de las escenas del poemario:

[...]
El muro es un desierto largo y angosto de humanos alienados
sitios de la ausencia que me saben extranjera
entre ciudadanos imbunches
mi propia feroz costura
[...]

Cabe preguntarse entonces en qué costado del muro nos deja su focalización y perspectiva de este encuentro y, por supuesto, cuáles son las implicancias de situarse de un lado o del otro de aquél, qué significa estar más acá o más allá, dentro de los parámetros de esta heterotopía reproducida por la autora y el lugar que la figura del psiquiátrico ocupa – después de una larga tradición de referencias- en la poesía chilena contemporánea.

Este muro, como la frontera que en el *Diario de muerte* de Enrique Lihn⁴⁹⁴ separa el mundo de los enfermos del mundo de los vivos, acerca a la sujeto y nos aparta a nosotros de “la palabra/ impenetrable de las conciencias disgregadas”, una palabra enajenada en la que ella misma se ha visto envuelta, como hemos revisado anteriormente, intentando atravesar su (sin)sentido, o refugiándose en sus procedimientos para infiltrar, desde sus alrededores, el lenguaje entregado por el padre, su univocidad y la separación rigurosa a la que la sometía su hegemonía lineal. El psiquiátrico, la clínica, y la figura del poeta que convive entre los enfermos, separado de la ciudad y los otros, constituye uno de los paisajes

⁴⁹⁴ Lihn, Enrique, “Hay sólo dos países”, en: *Diario de muerte*, 2ª ed., Santiago: Editorial Universitaria, 1990, p. 27: “Hay sólo dos países: el de los sanos y el de los enfermos/ por un tiempo se puede gozar de doble nacionalidad/ pero, a la larga, eso no tiene sentido”.

predilectos con que la poesía chilena, desde Jorge Teillier⁴⁹⁵ hasta Héctor Hernández Montecinos⁴⁹⁶, ha metaforizado y denunciado, desde los bordes de la marginación, las fisuras clínicas de nuestro encierro y nuestra radical incomunicación en tanto identidades y nación.

El motivo de *los imbunches y el autoimbunchaje* establece en *material mente diario* una continuidad con el motivo del traje que vimos campea en los dos libros anteriores de Del Río. A partir de estos versos, la costura, la sutura de la herida, el doloroso autoblindaje al que asistiremos, prepararán a la sujeto para negar de manera radical lo exterior en todas sus formas y negarse a sí misma hasta hacerse desaparecer, como uno de los tributos que ofrecerá en la campaña de su regreso.

Las palabras que la sujeto arroja frente al muro resultan también una denuncia de las separaciones y los privilegios del poder:

[...]
 El muro se tiñe abiertamente de oscuro
 es cierto que unas pocas uñas enrojecen
 por el manto tieso del sistema y los atajos

⁴⁹⁵ Teillier, Jorge, "Paisaje de clínica", poema dedicado al poeta Rolando Cárdenas, publicado en 1978 en *Para un pueblo fantasma*: "Ha llegado el tiempo/ En que los poetas residentes/ Escriban acrósticos/ A las hermanas de los maniaco-depresivos/ Y a las telefonistas.// Los alcohólicos en receso/ Miran el primer volantín/ Elevado por el joven psicópata.// Sólo un loco rematado/ Descendientes de alemanes/ Tiene permiso para ir a comprar "El Mercurio".// Tratemos de descifrar/ Los mensajes clandestinos/ Que una bandada de tordos/ Viene a transmitir a los almendros/ Que traspasan los alambres de púa.// William Gray, marino escocés./ Pasado su quinto delirium/ Nos dice que fue peor el que sufrió en el Golfo Pérsico/ Y recita a Robert Burns/ Mientras el "Clanmore", su barco, ya está en Tocopilla.// Ha llegado el tiempo/ En que de nuevo se obedece a las campanas/ Y es bueno comprar coca-cola/ A los Hermanos Hospitalarios.// El Pintor no cree/ En los tréboles de cuatro hojas/ Y planea su próximo suicidio/ Herborizando entre yuyos donde espera hallar cannabis/ Para enviarla como tarjeta de Pascua/ A los parientes que lo encerraron.// Los caballos aran preparando el barbecho./ En labor-terapia/ Los mongólicos comen envases de clorpromazina.// Saludo a los amigos muertos de cirrosis/ Que me alargan la punta florida de las yemas/ De la avenida de los ciruelos.// La Virgen del Carmen/ Con su sonrisa de yeso azul/ Contempla a su ahijado/ Que con los nudillos rotos/ Dormita al sol atiborrado de Valium 10.// (En el Reino de los Cielos/ todos los médicos serán dados de baja).// Aquí por fin puedes tener/ Un calendario con todos los días/ Marcados de rojo/ O de blanco.// Es la hora de dormir –oh abandonado-/ Que junto al inevitable crucifijo de la cabecera/ Velen por nosotros/ Nuestra Señora la Apomorfina/ Nuestro Señor el Antabus/ El Mogadón, el Pentotal, el Electroshock." Teillier, Jorge. *Los dominios perdidos*. Selección de Erwin Díaz y prólogo de Eduardo Llanos. 3ª ed., Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 111-3

⁴⁹⁶ La quinta y última sección del primer libro de poemas de Héctor Hernández Montecinos se titula "La Manicomia Divina". *No!, op.cit.*, pp. 77-97.

que los poderosos toman para evitar las anchas alamedas
[...]

La casa de la sujeto también está situada en el organigrama de la ciudad separada, forma parte de las aposiciones y superposiciones de los encierros que representan los espacios en la ciudad contemporánea: “El muro de mi casa colinda con el muro de la calle”. De esta manera, el muro deviene metonimia de la fragmentación y las leyes que determinan la división de los espacios generales. La invención poética de la “pesadilla” del psiquiátrico, un reducto heterotópico, representa una forma de reposición simbólica negativa y una respuesta desde el recurso de la alienación a la diversificación de clausuras y aislamientos, el sistema de comunicaciones en que las personas “sanas” y “rationales” recluyen a los que consideran enfermos, auto-recluyéndose frente a la amenaza de los otros. Así, la estrategia de transportes de la mente alucinada en su recorrido de obstáculos, atribuye la “miseria espiritual” a los ladrillos que obturan su focalización al “otro lado” del muro:

[...]
El muro de mi casa colinda con el muro de la calle
y la calle me transporta a la miseria espiritual de los ladrillos
[...]

El poema no sólo se encarga de referirnos las digresiones de la sujeto con respecto a la figura del muro, sino que también nos desplaza por las distintas escenas sobre las que obtura su foco. Quizá la cámara del inconsciente permita rescatar algunos detalles que la discursividad hila distribuyéndolos en lugares secundarios o causales. La instantánea del miedo ante un “Bautista desgreñado” cobra una significación mayor de la que parece tener si se sitúa en la narrativa de la transformación profética que inviste aquí al Bautista como el anuncio del Cordero sacrificial. En el momento preciso en que también ella pasa a identificarse entre aquellos que sufren el “maleficio” del muro, apenas registrado este desplazamiento en la identificación de la sujeto con esos otros y su separación entonces de los que habitan el *afuera* –el psiquiátrico puede ser considerado dentro de la isotopía mayor del *adentro* que atraviesa la poesía de Del Río-, aparece el sueño y aparece el anuncio –un

aviso que ya se hacía esperar- del sacrificio total que, como veremos, podría redimirla de su diferencia y hacerla admisible para los otros:

[...]
 ¡Hasta yo he sufrido el maleficio!
 me adormilo en el desierto
 me asusto ante un Bautista desgreñado
 [...]

El transcurso del regreso trae consigo en este punto la recuperación de la figura de la madre, como vimos, casi por completo ausente de la poesía de Del Río. Abandonada muy pronto por el poema, los alcances de su aparición no dejan de ser decisivos en la definición de la “historia de amor de la familia” de la autora. Sospechamos que su figura representa ahora, en la conciencia sometida a la enfermedad, una figura biográfica investida de los poderes del continente materno perdido, un continente denegado en esta poesía, como observaremos, por la preeminencia de la imposición de los registros paternos, los que sin articularse de manera explícita en este poema, parecen ceder, trizar su capacidad de censura ante la disgregación y el contorneo de la locura, permitiendo el regreso momentáneo de lo reprimido.

Pero es en este espacio donde las diferencias entre los polos de atracción de la triangulación de la hija comienzan a hacerse notorios: ante el ímpetu, el entusiasmo utópico, y la desilusión que provocan la mentira y, si se quiere, el descontrol paternos -que recuperan otros poemas de Del Río-, la madre representa aquí la descreencia -ilusión y desilusión- ante la constitución fálica, como bien explica Julia Kristeva⁴⁹⁷. Si bien varios poemas de la autora registran la enseñanza de una determinada versión de la historia del país –incluso la entrega del legado del territorio de los antepasados, como sucede en “Están

⁴⁹⁷ El proceso que describe la poesía de Del Río entre la dominante influencia paterna y las subrepticias apariciones del continente materno perdido, tanto en sus implicancias lingüísticas como simbólicas, al igual que el deseo manifestado en el discurso amoroso lésbico y la descreencia ante el paradigma y el proyecto paterno, como las proyecciones fálicas en la maternidad y la condición de extranjería permanente en la sujeto, pueden ser iluminados desde la conceptualización elaborada por Julia Kristeva sobre el complejo de Edipo femenino, tal como lo revisamos en el Capítulo I de este trabajo. La ambivalencia que la poesía de Del Río presenta con respecto a la figura del padre obedece además de los procesos de ilusión/desilusión de la sujeto femenina frente a lo fálico constitutivo y la tensión del terror y deseo incestuoso entre ambos, con el factor genérico común que Freud atribuye en “Moisés y la religión monoteísta”, *op.cit.*, Tomo XXIII, p. 106, a la masa con el nombre de *añoranza del padre*, tal como lo revisamos en el Capítulo I de este trabajo.

construyendo una casa en mi paisaje⁴⁹⁸ - y un proyecto de nación, como extensión de la admirable capacidad intelectual y lingüística, y el arrojito, del padre⁴⁹⁹, la opción de regreso al país que toma la sujeto en este punto parece ser a través de la cordura desencantada de la madre. A su vez, la cercanía del carácter visual de la “dura calidad de las estampas”, con su distanciamiento de la letra impresa; la recuperación del alfabeto lateral y táctil, disfuncional, del Braille; así como el “babeo”, como comunicación del deseo no atribuido a la triangulación paterna de la niña, son recursos que revelan el acercamiento a este breve amparo materno:

[...]
 A veces trepo el muro
 de lo alto veo que brilla el suelo
 quisiera decir *al fin he vuelto*

He vuelto a la cordura
 en el desencanto de mi madre
 he vuelto pero estoy forzada
 al braille y al babeo
 de la dura calidad de las estampas
 [...]

⁴⁹⁸ “Recuerdo cuando corría detrás tuyo por estos mismos cerros/ entonces sembrados de agujeros/ yuyos y conchales// Buscábamos con fervor los restos de antiguos asentamientos humanos/ en cada zancada descubríás tú/ fósiles y cántaros/ mortero y tibias/ que clasificaba yo con solemnidad de egiptóloga// ¿Dónde estarán ahora esos restos?/ ¿se habrán quedado en el ropero?/ ¿esperan su destino en el museo imaginario/ o estarán hartos de tus cuentos?// *En este cáliz de piedra/ hija mía/ bebieron los padres de nuestros padres/ su chicha de molusco/ su agua de la quebrada/ aquí invocaron la próxima tormenta y aquí sellaron su promesa de permanente rebeldía*// Están construyendo una casa en mi único legado.”, Del Río, *op.cit*, 2009, p. 67. El poema está dedicado a Alejandro -Alejandro del Río, padre de la autora- y fechado en Maitencillo, septiembre de 1998. Junto con la solemnidad del aprendizaje de la hija, hay que notar también el matiz de descreencia ante los “cuentos” del padre. El último verso parece trasponer dramáticamente esta ambigüedad, ante la pérdida definitiva del “legado”. El origen de la vocación arqueológica que se decanta y transforma en varios poemas de Del Río, hasta alcanzar importantes implicaciones en la definición metafórica de su poética, proviene simbólicamente de la enseñanza paterna.

⁴⁹⁹ Dos estrofas de “Simultánea y remota”, uno de los poemas finales de *material mente diario*, *op. cit*, pp. 63-6, pueden iluminar a este respecto la figura del padre de la sujeto. La primera: “Tengo ocho años/ he visto a mi padre resucitar del vino/ convertido en cacique y en espía/ lo he visto siempre el mismo/ cubierto por centenares de pieles retóricas/ mi respuesta ha sido su mentira/ también he resucitado para el hastío de vivir”, donde la identidad del sí mismo es traspasado a la sujeto como enseñanza, quien puede ser, al igual que el padre, muchas y ninguna, recubierta siempre por las posibilidades del lenguaje. La segunda: “la sobrevida se nos ha prometido/ padre sabe camuflar el color de las fieras/ y largar su ponzoñoso latido de inteligencia/ madre posee la firmeza requerida/ mientras trenza nuestros cabellos/ explica El Capital/ separa malvados de bienhechores”, donde el valor del padre es comparado a la fuerza de la madre, en tanto ésta, en esta escena, tiene la firmeza “requerida” para la mantención de la fe del padre, que la hija narradora parece compartir, al menos en estos versos.

A este respecto, una escena de “Simultánea y remota (Santiago de Chile, año 1980)”, poema cuya historia se encuentra situada durante la dictadura militar, puede graficar de manera patente la atribución de caracteres opuestos a ambos progenitores declarados de la sujeto:

[...]
 Nada se me oculta
 lo perdido hace llorar a mi madre
 mi padre promete el futuro
 mi niñera se llama muerte
 mi nodriza me atrae a su corvo
 debo proteger a mi hermana
 no quiero que vea
 [...]

Tras la escena de la madre, el poema se sitúa alrededor de la contemplación de las “locas mujeres”. No hay brecha que la *conciencia despojada* no pueda atravesar, el muro no la separa realmente de las “otras”, ellas la reconocerán, la recibirán como “profeta en su tierra”, “venerada/ hermana eficaz del sacrificio”; el muro no las salvará de su arribo, pues es la sujeto la que es investida de la enfermedad y el terror, otro de los enmascaramientos de su despojo. ¿Para quién resulta ahora impenetrable la palabra de la locura, al modo en que lo eran las cosas en “Rangoon 2000”? ¿De qué lado se sitúa ahora la conciencia de la hablante? El muro y los otros muros que se hacen verbo en este poemario se transforman así en un puente, un doloroso periplo, que logra poner la atención sobre ella, como centro de la interrogación poética, a la vez que la disgrega, la deshace, le quita cuerpo y forma, allanando el camino para su entrega sacrificial:

[...]
 Por eso entre las locas
 soy venerada
 hermana eficaz del sacrificio

El muro no me separa de ellas
 el muro no las salvará de mí
 el muro es la cornisa donde pasea la palabra

impenetrable de las conciencias disgregadas
[...]

El muro representa también el sistema correccional torturante que ataca, a través del cuerpo, los males de la mente, abandonando un cuerpo –resultado de una maquinaria médica- convulso, borrado, sin nombre, pero también sin género y sin deseo, dejado, separado de los otros, un cuerpo cuyas características servirán de antecedente, una a una, como veremos, para las distintas pérdidas que el *imbunchaje* impondrá sobre la sujeto:

[...]
El muro es dolencia
es lupus
peste
ojos que anteceden
un cuerpo sin nombre
convulso por el electroshock
[...]

La conciencia de la sujeto, por supuesto, intenta determinar la diferencia de sus cuestionamientos y prácticas en relación a esas *otras*, sus saberes y conductas, con respecto a las cuales se encuentra tan cerca:

[...]
¿En qué se diferencia su tristeza
de mis interrogantes?

¿En qué se diferencia mi compasión
del irremediable saber de la terapia?
[...]

Los versos finales del poema, como ejemplificamos más arriba, representan un quiebre drástico en el desarrollo de la discursividad del poema. El muro termina por revelar, a través de su asedio, el quiebre dentro de la sujeto. Quebrada por la hoja en blanco, ésta se pregunta por la hora de su regreso “al Chile de su infancia”. Expulsada no al país, sino a la escritura, el poema abandona aquí a la sujeto, que intentará convertirse, como pretende la autora con respecto a su propio poema en “Dedos de yerba”, en una entidad “admisible”, aunque para esto deba desaparecer.

Así, el poema de las visiones y de los paraísos artificiales, sostendrá, otra vez refugiado en la isotopía de la escritura, una ardua disquisición poética, donde la verdad del poema desestima como reflejo al sujeto escriturante, que encarna otra vez su retorno al registro de lo animal:

[...]
 el arroyo siempre es otro y uno mismo
 el sediento
 animal babeando la imagen reflejada
 escribe sobre pequeños paraísos artificiales
 imágenes de adentro
 aunque no seas verdadero
 [...]

La *admisibilidad* resulta aquí un concepto clave, fin último para el que se elaboran los procedimientos artificiales de la escritura:

Paraísos artificiales
 qué importa
 si son los infiernos de la persona
 los monstruos que se apoderan de la ventana
 paraísos artificiales
 qué importa
 si te resignas al canto de los pájaros
 el eco choca en la caverna
 qué importa
 si sólo importa atrapar en la hoja ese canto
 en forma de torrente
 espaciada lucidez

La poesía tiene extraños caminos o no tiene
 así que escribe sorprendido
 aterrado de ti mismo
 el problema es cómo terminar el poema
 cómo darle cauce
 esquema de eco
 potencia de grito
 admisibilidad

Lee sobre ello en el ideograma
 formado por la ceniza

Sin embargo, la artificialidad tiene, en este contexto que estamos elaborando, otras implicancias que apuntan hacia la vitalidad y la persona misma de la sujeto escriturante. El “qué importa” –que pone toda finalidad del lado de la escritura, lugar donde la vida se transforma en otra cosa- indica con desdén a la persona: es ella la que es sacrificada, el ideograma –forma no unívoca de la significación lingüística- está escrito con su ceniza, incluye no sólo el signo sino también sus restos. Es la sujeto la que arde, ella misma es el lenguaje poético que enuncia el poema:

[...]
 Si me enciendes ardo
 y tragas con apuro el humo de mi cuerpo
 pavesas son órganos
 de tu amado cuerpo
 [...]

La belleza está más allá de la letra:

[...]
 Ay belleza eterna
 podrías estar en las letras
 pero perdiste juventud
 [...]

La belleza se encuentra en la propia transformación que conlleva a la escritura, el hacer del yo escriturante lo que es y no es al mismo tiempo, el “qué importa” está ocultando la verdadera disquisición entre la virtud y el vicio que establece la duda de la sujeto en transformación como sus propios parámetros. La voz -lo material, lo verdadero- es articulada por la escritura, por el lenguaje, y ella porta –leporina- hasta la letra, la deformidad de su dueña. La deformidad que quiso Baudelaire, “Charles”, y la desubicación lautreamontiana de los elementos se arrastran, como ejemplos de la belleza “lírica”, hasta el nuevo “fin de siglo”, consecuencias de la transformación poética de la vida:

[...]
 Paraísos artificiales no son lo que yo digo
 lo que dice Charles

son y no son la mesa de operaciones
 el paraguas
 la flor desubicada

El vicio cómo cuesta
 cómo aburre la virtud
 cómo atrofia
 expande el vicio

Articula
 la leporina voz
ad portas
 siglo ventiuno.

Pero la búsqueda de los paraísos artificiales también representa un regreso a la ritualidad arcaica, donde no deja de reproducirse una desavenencia que ya observamos en otros poemas de Del Río: la disputa de los paradigmas materno y paterno. Se trata aquí de el “control” del “barro original” y el “habla tartamuda” maternos por parte de la articulación del padre: “pies de humo”, que da cuenta de su presencia evanescente o su ausencia, y “guijarro en la boca”, que enuncia su intervención, imágenes ambas que el poema asocia con el sacrificio a través de la escritura:

[...]
 Paraísos artificiales son los pies del rito
 pies de humo para el barro original
 guijarro en la boca para controlar el habla tartamuda
 página en blanco sirviendo al sacrificio
 [...]

Esta disputa del encuentro familiar en lo arcaico está marcada aquí por una transacción –división, repartición y a la vez hallazgo, juntura- entre sentidos y palabra: los sentidos de la hija se encargarán de la materia materna y el dominio de la palabra paterna *convertirá a las niñas en diosas*, motivo que, paradójicamente, encarnará un eslabón rebelde previo, pero fundamental, en la aspiración final de liberación frente al mandato paterno. La niña-diosa corresponde a una versión joven, y por lo tanto intermedia, promisoria, de la divinización de la sujeto femenina. Tanto la articulación paterna del orden lingüístico como la fuerza de la materia materna se reúnen aquí por primera y última vez en un intento de equilibrio, reunidos bajo el concepto del “paraíso artificial” baudelairiano:

[...]

Que den cuenta los sentidos
de lo que es materia
y sean diosas las niñas
por virtud de la palabra

Paraísos son los pies
la mesa el soporte
alrededor y en torbellino
recuperados esqueletos
de la propia experiencia humana
bebiendo vino
amamantando quimeras

Así juntarás tus jirones
las rotas alas reunirás
recuerda
recupera tu belleza en cada parto

A partir de esta reunión familiar coordinada entre los ámbitos paterno y materno, dos elementos separados por esta polaridad -el beber vino y el amamantamiento, saciar la propia sed y la sed de otro-, se conjugan en la sujeto. En la poesía de Del Río, como en la obra de Neruda, el vino, en específico el vino tinto, se encuentra asociado al mundo del padre, y el amamantamiento, la entrega del alimento, a la esfera materna. Esta acción, que en Neruda es intervenida por la figura de las amadas y su fertilidad asociada con la naturaleza maternal, en Del Río es desplazada hacia la propia figura de la sujeto femenina. Los últimos cuatro versos anteriormente citados parecen metaforizar esta conjunción en el ya conocido motivo del *traje*, juntando los “jirones” de la propia persona, reuniendo las “alas” -aquí lo femenino y lo masculino de la sujeto-, aquellos adminículos que elevaban en su vuelo al poeta romántico y que “Charles” tan bien dispuso como elementos no sólo inútiles, sino malditos, para el “torturado albatros” en la tierra.

La recuperación del “traje” y de las “alas” se asocian posteriormente a la recuperación de la belleza, ahora la propia, tema central del poema: la belleza que no puede estar en las envejecidas letras, debe regresar a la persona poética, la que se reconoce ahora como “paridora”, poseedora de un don, un poder, que la acerca a la madre y, metafóricamente, en el nivel metapoético que acarrearán estos versos, al dominio del poder

lingüístico paterno, comunicante -desde esta perspectiva positiva- de palabra y vida, combinado con las modalidades de lo femenino. Serán estas modalidades, aprendidas de la madre, las que le permitirán procesar al padre y su daño, su mentira que separa lenguaje y realidad⁵⁰⁰ -en una perspectiva negativa-, y a la postre intentar parirlo -después de haber asumido sus poderes-, parirse y parir lo nuevo, una restitución eminentemente fálica.

El poema número veintiuno de *Escrito en Braille*, corresponde a uno de los dos textos del conjunto donde la sujeto se retrotrae a un estado de conciencia infantil, como sucederá en “En las sombras blande un hacha...”, que también parece dar cuenta, a través de la figura de la “niña en las sombras”, de un hecho traumático todavía inasimilable. En “El paraíso estaba salpicado de vino tinto...”, el “paraíso” paterno de la camaradería alrededor del vino (y la lucha política) es revivido por la conciencia infantil únicamente desde la escatología del miedo que traspone así una apropiación sórdida de la escena: salpicaduras, comensales que abrazaban la mesa, carcajadas postreras, hambre insaciable, risas extremas, etc. Las figuras no son descritas por la hablante de manera cabal, sino tan sólo a través de sus manifestaciones difuminadas en el entorno, pese a ser uno de los poemas que presenta más narratividad en todo el libro. La hija, en un lugar secundario y lateral, es reducida a la bastardía de la ignorancia, del no saber, que la separa de los padres, no identificados en el conjunto de los mayores, los “comensales”, y además la aísla del proyecto que éstos comparten. Con ferocidad ella engulle los *restos*⁵⁰¹ que se le otorgan, que le dejan caer, como única forma de aferrarse a las palabras/bocas de los otros: son las palabras el objeto de su hambre y el más allá que éstas implican en la socialización. La disquisición final, centrada en la imagen de las manzanas, insiste, por medio de la cita a los frutos del Árbol del Conocimiento del *Génesis*, en la fisura de la participación en los saberes entre niña y adultos. Resulta interesante constatar que la pérdida de las nociones de bien y mal no están acompañadas por un acto de rebeldía personal, sino en una reevaluación irónica -y trágica al mismo tiempo- del “no saber” al que es sometida.

⁵⁰⁰ Podemos asociar esta visión crítica que separa el lenguaje de la realidad y la verdad del discurso paterno en los poemas de Del Río a los mecanismos de ilusión/desilusión que Kristeva define alrededor de la disociación sensible/significante, experiencia/lenguaje, la que sostiene la creencia de lo ilusorio del orden fálico-simbólico en la psique femenina, tal como revisamos en el Capítulo I.

⁵⁰¹ Éste representa otro de los momentos que pueden ser hilados en la poesía de Del Río como parte de un aprendizaje elaborado a partir de los restos.

Finalmente, el ceder de lo “extremo” de los otros, sitúa a la niña –de la mano ahora de la distancia autorial- en el mecanismo femenino de la descreencia:

El paraíso estaba salpicado de vino tinto
 los comensales abrazaban la mesa
 con risas que se tenían por postreras.
 Hubo un hambre insaciable
 y conversaciones que arreglaban el mundo.
 Engulliste feroz las migajas que cayeron
 porque te soldaban a la boca de los otros.
 No supiste en qué momento llegaron las manzanas
 ésas que sacaron el bien y el mal de su sitio
 y no supiste tampoco cuándo las risas
 dejaron de sonar extremas.

En el poema de *material mente diario*, titulado “Resiliencia”⁵⁰², Del Río combina, residualmente, la reescenificación del banquete de los adultos durante la resistencia a la Dictadura con la focalización mayor que ocupará el texto: el ensayo de maternidad que las niñas practican en la casa de los padres como un juego que registra, revisa y resitúa las divisiones y los órdenes autoritarios de la familia/nación durante la dictadura militar. La lectura de este poema exige su cotejo con el texto que le sigue, titulado “Simultánea y remota (Santiago de Chile, año 1980)”, seguramente uno de los más significativos del conjunto, y sobre el que ya hemos adelantado algunas observaciones.

Desde la cita de Alejandra Pizarnik que encabeza el poema: “Les arrancábamos los ojos a las muñecas para ver qué había detrás”, es posible deducir la significación del acto de autoauscultamiento, de excavación poética en el propio yo, que la sujeto del poema realiza por medio de la figura de las niñas que juegan “a ser madres”. En “Simultánea y remota” la isotopía de la arqueología vuelve a hacerse presente, sobre todo si se comprende el origen de su preponderancia imaginaria en la enseñanza paterna del territorio de los antepasados, como pudimos observar en “Están construyendo una casa en mi paisaje”:

⁵⁰² “El vocablo *resiliencia* tiene su origen en el idioma latín, en el término *resilio*, que significa volver atrás, volver de un salto, resaltar, rebotar. El término fue adaptado a las ciencias sociales para caracterizar aquellas personas que, a pesar de nacer y vivir en situaciones de alto riesgo, se desarrollan psicológicamente sanos y exitosos.” Kotliarenko, María Angélica; Cáceres, Irma; y Fontecilla, Marcelo. “Estado del Arte en Resiliencia (Documento Preliminar)”, Centro de Estudios y Atención del Niño y la Mujer (Ceanim), Santiago, julio, 1996, p. 7. Vid. Cyrulnik, Boris. *Autobiografía de un espantapájaros: testimonios de resiliencia: el retorno a la vida*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2009.

[...]
 Tengo ocho años y una cajita
 allí yo guardo alas de mariposas nocturnas
 un conjuro escrito con limón
 un conjuro extraído de la piedra Rosetta
 para invocar al invierno mirando por la ventana
 [...]

Sin embargo, el contexto en que se produce el acto de descubrimiento da cuenta de su pertenencia al ámbito de lo femenino y materno, y no al acervo entregado por la paternidad. “Ver qué hay detrás” representa la búsqueda de lo “remoto” (y quizá también de lo “simultáneo”), otro regreso a lo arcaico de la sujeto misma, a través del prurito de la infancia y la maternidad. Además, el verso de Pizarnik es resignificado en un contexto que desde su producción le es ajeno, pero que tergiversa y completa el sentido del *terror* recurrente en la obra de la poeta argentina. El “terror” es incorporado aquí a la sospecha, persecución y crueldad del entorno dictatorial, que el poema registra y revisa de manera preponderante, incorporando así la escritura de la poeta mayor en una lectura por medio de la cual Del Río tergiversa su influencia, para darle un nuevo cariz que la inmiscuye de manera solapada en el transcurso de la poesía chilena de Dictadura y Postdictadura.

Es interesante notar en el primer verso el contrasentido de la negación del relato que se va a narrar y a la vez la intensidad que esta negación presenta en su forma absoluta – “nunca”-, como un rechazo previo de la hablante hacia un mundo -la maternidad y a su vez el juego, la infancia- que se declara imposible en el contexto incivil que rodea al “nosotras”⁵⁰³. A su vez, la afirmación parcial de la historia contada -“sólo”- representa la entrada en el territorio del terror, al que la lectura debe atenerse desde un comienzo. El abandono de los niños “a la puerta de la casa” representa la metáfora central de la infancia despojada de la sujeto, de su propio estar afuera, como ya revisamos en “El paraíso estaba salpicado de vino tinto...”, y del abandono general de la familia/nación a la voluntad de la tiranía. Tanto el “deber” del enterramiento como el “sindicato de huérfanos” son imágenes que están suplantando en la conciencia nacional, por un lado, el peso de la represión

⁵⁰³ En este punto se puede fijar la raíz imaginaria que deniega la maternidad en la obra de Del Río como una posibilidad concreta socializada, y la desplaza hacia su reconstrucción simbólica, como otro de los planos donde actúa el proceso de reconstitución de restos de la conciencia postdictatorial.

encarnado en los cadáveres de las víctimas y en los cadáveres ausentes de los detenidos-desaparecidos, como por otro, la precaria organización de las redes clandestinas y familiares de la resistencia ante la ausencia de la defensa legítima de los sindicatos y las organizaciones sociales que durante la dictadura pasaron a la clandestinidad y que en el periodo posterior, han estado relegados a un lugar secundario frente al preponderante empresariado⁵⁰⁴.

Es desde la clandestinidad de la resistencia que puede entenderse, entonces, la voluntad combativa de “implantar su reino de justicia” como a partir de este mismo margen social se configura, por un lado, la separación de las “niñas” (“nuestra pieza alta”) de la familia que (no) integran -los mayores aparecen otra vez en el ámbito de la degradación- y, por otro, su (no) relación con los demás. Esta separación sostiene a largo del texto un sistema de discriminaciones de la conciencia infantil que desde la autoría se exhibe como parte del aprendizaje de los años de persecución y terror: lo rústico/ lo elevado, como categorías estéticas que surgen de lo alto(/lo bajo) de la contemplación en la “pieza alta”, al igual que lo humano/lo feroz que se articula desde la experiencia y el discurso como categoría ética, y, por último, lo prescindible/lo central, que emerge de la escena final de la “niñera muerte”, como parte de la conciencia de la supervivencia individual y colectiva. Todas estas combinaciones son las que la conciencia infantil y la conciencia femenina deben aprender a combinar a lo largo de la discursividad del relato:

Nunca jugamos a ser madres
sólo en historias de terror

Abandonaban niños en la puerta de la casa
vivos y muertos
debíamos enterrarlos
formar un sindicato de huérfanos
implantar su reino de justicia

Nunca buscamos en la calle
amiguitas de volantín y ronda

⁵⁰⁴ Moulian, *op.cit.*, p.18, define el Chile actual como producto de la fertilidad de una *menage a trois* entre militares, intelectuales neoliberales y empresarios nacionales o trasnacionales, tríada que impuso el sistema neoliberal y el consumo fundamentado en el crédito, como la “cara amable” de la explotación del asalariado, que apunta a la individuación y no a la unión colectiva representada por el sindicato (p. 98 en adelante).

porque temíamos a sus padres
militares espías
rústicos esclavos

En nuestra pieza alta contemplábamos
la bóveda celeste
los grabados clandestinos
los camaradas que huían
el banquete de queda y la última garrafa

Eran cruciales las palabras de los mayores
por eso nos dolían sus risotadas convulsas
de condenados

La muerte era nuestra niñera de día y de noche
bebía en el salón junto a los conspiradores

La muerte se sentaba a la cabecera
vigilaba compadecida su guadaña
se quedaba quieta
alcanzaba sólo a rozar algunos rizos
algunos miembros prescindibles.

Los versos de “Resiliencia” reproducen, como adelantamos, la escena del “paraíso paterno” en el “banquete de queda” –toque de queda- por medio de la presencia de los mayores y el vino: la última garrafa. La conciencia infantil, al igual que en el poema revisado de *Escrito en Braille*, desea las palabras de los mayores como un modo de participar de la familia/nación durante los años de acecho, pero al mismo tiempo confirma, en comparación con lo “elevado” de la habitación de las niñas, la degradación de sus mayores, vigilados por la guadaña de la muerte. La figura de La Parca es decisiva en tanto es la “niñera” la que verdaderamente (no) cuida de las niñas, como sucedía en los versos citados anteriormente en nota del poema “Simultánea y remota”, donde la mayor de las hermanas protege a la otra del corvo militar al que la “nodriza” la acerca: en esos versos la hermana no debe darse cuenta de lo que sucede. Además de representar el terror de una infancia en convivencia y en connivencia con la muerte, esta figura –en tanto nodriza, niñera, madre- espeja en el simbólico la significación inconsciente que en la conciencia infantil imprime la simulación de la maternidad con las muñecas a las que se les sacaba los ojos –en la cita de Pizarnik-, devolviéndoles el reflejo de su acto de crueldad y la

asimilación del terror imperante durante la dictadura por medio de los mecanismos del juego.

La división que realizamos anteriormente con respecto a las distintas visiones de las figuras maternas y paternas nos ayudará a realizar una aproximación a los objetos eróticos tanto masculinos como femeninos de la sujeto. Mientras los objetos masculinos son en su gran mayoría reproductores de la figura del padre, se encuentran relacionados con el daño, y aparecen caracterizados de manera más general o arquetípica, los objetos femeninos resultan más especializados, verdaderas personas, al igual que la sujeto –como en “Ciudadana” o “En el ojo del huracán”–, quizá como respuesta inconsciente a las pocas individualizaciones de la madre que hay en la poesía de Del Río. Se hace necesario deslindar también un segundo grupo de escenas eróticas femeninas, donde podemos observar de manera más cabal el reflote del continente Minoico-Micénico freudiano, de carácter materno, mucho más ambiguas en su personalización, vinculadas a una eroticidad oscura y a lo indefinido, relacionadas con lo *tanático* y en alguna ocasión con la presencia figurativa de La Parca –recordemos a la Muerte individualizada como niñera y nodriza frente a un lugar secundario o ausente de la madre–. Las visiones de lo femenino oscilan mayoritariamente en la poesía de Del Río entre la cerrazón total del significado, su excrecencia después de las articulaciones y los saqueos de lo masculino y paterno, y la exploración e inscripción del territorio de lo inacabado y ambiguo –a la vez *tanático* y libidinal– donde el lenguaje y las estrategias discursivas deben ensayar, mediante herramientas disfuncionales, palabra y tropos ajenos y descontextualizados, dar cuenta de la irrupción de deseos y goces que se escapan a los modelos establecidos.

Ya en el poema V –“Yo no oro a un dios hallado”–, de la serie “Yo cactus” del primer libro de Del Río, se hace presente una serie de esquivamientos frente a la figura masculina del dios paterno –el dios que se le entrega, el que encuentra–, que va adquiriendo así los visos de la disputa que va a ser sostenida con posterioridad y que ahora es abordada con doble o triple ironía. En este poema, la sujeto se niega a ser utilizada –como lo era en otros textos de la serie en relación a la escena del ventrilocuismo– como un elemento vacío, como una máscara, a través de la cual “el atrevido dios sin rostro” pueda mirar:

Yo no oro a un dios hallado.
 Más bien le advierto, le prevengo,
 que en esta búsqueda sin chance
 no se atreva a mirar desde mis ojos
 el atrevido dios sin rostro.
 [...]

Este dios vacío, sin corporalidad, es representado en el ámbito no de la seguridad, sino de la duda proyectada sobre el espacio de lo masculino, como un ángel que se desentiende de la escena, su razón de ser parece corresponder -debido a su indolencia y su falta de compromiso- al fracaso, su búsqueda representa un recorrido perdido de antemano. Es un dios que no merece tener adeptos: la sujeto no quiere verse como una devota, como una súbdita de su poder, lamiéndole las llagas -el único atributo cristológico de esta deidad- y, otra vez, no quiere prestarle su identidad, que el dios se constituya a su semejanza, invirtiendo -de manera irónica y negativa- el sentido de la creación: dios fue creado a imagen y semejanza del hombre. Si esto es así, la sujeto -una mujer- no quiere ser sometida a una identidad que no le corresponde. Pese a su fuga, a su rehuir el encuentro, ella lo busca: ¿para qué? Al pronunciarlo y huir, el nombre de dios escrito en el poema, fue dicho en vano:

No lo quiero haciendo el ruido
 de mil hombres dudando o ángel
 de espalda a la escena.
 No quiero que me encuentre, de pronto
 oscurecida y señalada, de rodillas
 lamiéndole las llagas.
 No quiero, sobre todo, que vaya a quererme
 que vaya a aprender de mi rostro el suyo propio
 no vaya yo a nombrar su nombre en vano,
 que sólo amo yo mientras lo busco.

El poema VIII -“Yo no soy un cuerpo abandonado”-, de la misma serie, quizá uno de los más intensos del conjunto, presenta el abandono del cuerpo femenino por parte del padre y del dios masculino, y la ocurrencia disruptiva del propio deseo y del deseo de sí ante la vacancia de las figuras estructurantes y tutelares, articuladoras y vigilantes. Todo el decir de la hablante es un intento de negación consciente e inconsciente de la

(auto)clasificación del suyo como un cuerpo abandonado, al mismo tiempo que trata de pergeñar la sustitución de lo que ha desaparecido, con el fin de dar cuenta de una realidad no nombrada que emerge como parte de sí misma en el ámbito de los sentidos y de los deseos.

Al abandonarse al deseo de lo femenino, la sujeto debe combinar las estrategias que le permitan nombrar, llevar al lenguaje el descubrimiento de su propio (auto)deseo y, más aún, lo súbito, lo inesperado, la disrupción de su (auto)placer. El texto se vuelve la inscripción de un territorio que la sujeto desconoce, pero que a la vez le pertenece —es el territorio de su propio cuerpo- despojado de la luz como poder manifiesto de lo visible, lo entregado y lo conformador: zona de tinieblas y de oscuridad, de misterio, de ambigüedades, de “rezo de rufianes”, la zona del “silbo” animal. Se trata de la Noche, la madre que se presenta como voces incomprensibles, inarticuladas, que la muchacha debe “agredir”, “suturar”: ¿no son esas sus palabras?

Ante la ausencia de los modos de decir y de la posesión masculina, es ella quien asume el rol del descubrimiento y del asedio, pero es a ella misma a quien debe descubrir y asediar. En su cuerpo, anclado en la penumbra, es donde la muchacha asegura —con ansiedad, con miedo a que no resistan- los goznes que unen —es necesario insistir: en ella- lo dado, que está ausente, y que sólo provee sus estrategias de acecho y sus formas de decir, y lo nuevo, nuevo en tanto recupera el sentido del retorno de lo arcaico, que emerge con una fuerza ajena en lo propio, volviéndolo al mismo tiempo ajeno. Esa fuerza representa la manifestación de “algo” que está en ella, que la muchacha —doble de la hablante- apenas puede reconocer o reconoce a medias: ¿quién es ese deseo que es ella misma deseando y ella misma dejándose desear? En el momento definitivo de la irrupción, los goznes se están “a punto de aceitar”, de lubricarse para la tormenta, la batalla, el acto desconocido. El rito sexual que la muchacha sostiene consigo misma está regido por inscripciones opuestas: las suturas, las requisas, las clavijas, las mordidas, los rastreos, las usurpaciones, las calumnias, como procederes, al menos verbalizaciones, de lo masculino, que aparecen en la soledad, incluso realizados bajo su propia acción: ¿es tanta la persistencia y la necesidad del

lenguaje como elemento sancionador que sus funciones llegan hasta aquí para explicar, para darle forma a lo que ocurre?:

Yo no soy un cuerpo abandonado.
 Una muchacha agrede a la noche en su misterio
 le sutura el silbo de ser asta
 le requisita un rezo de rufianes.
 Una muchacha tiene anclado el cuerpo en la penumbra
 y se las pasa clavijando un par de goznes a punto de aceitar.
 [...]

Entonces, el poema revela la verdadera fuerza de devoración de la sujeto, ya no una mera simulación, un fingimiento, como habíamos revisado en el poema VI de la serie: ha asumido lo enseñado, está en ella, incluso lo puede utilizar, asimilarlo, para parir otra cosa, en un “templo de parida”, como si fuera ella la divinidad. Pero los “rostros ciegos [que] le muerden el vientre” no parecen provenir del “dios poco importante” que ha devorado –la fagocitación totémica del padre no produce un padre en ella, ella es la inmensidad que se ha tragado lo pequeño-, sino que provienen del territorio materno, que ha aparecido ante la desaparición del dios: son los rostros de lo femenino, ciegos⁵⁰⁵, como el “silbo” no modulado, bestial, anónimo como “el rezo de rufianes”, sin nombre ni apellido, sin el nombre del padre, como la erección de la noche, el “asta”, el falo femenino que despierta su deseo de “suturar”, de “agredir”, de “requisar”, ¿de escribir? Lo que pare es esta propia escena, este mismo poema, este deseo. Parir representa aquí la metáfora de una escritura del deseo que el poema no nombra, es esa escritura, esa inscripción, ese registro. Es en lo “hueco de la noche” donde ella “se disfruta”, se goza a sí misma, un placer no considerado por lo establecido, un placer de lo que no tiene palabras, de lo que no está iluminado, de lo hueco, de lo que (no) existe, de lo misterioso: una floración disruptiva, inesperada.

Entonces “se” disfruta, “se” rastrea, “se” usurpa, porque ella es todo eso, ella es la noche, es lo femenino. Sabe que su sonrisa “es” calumniada, aunque ésta sólo se insinúa,

⁵⁰⁵ De los reductos de lo femenino y del continente Minoico-Micénico parece provenir el tema de la “ceguera” en la obra de Del Río, tal como vimos en los comentarios sobre este punto en *Escrito en Braille*. El carácter táctil, corporal, carnal, tras la pérdida metafórica del sentido racional por excelencia –producida al mismo tiempo que la apertura visionaria– incorpora la ceguera Homero/Borges a las extracciones simbólicas y las operaciones poéticas de un periplo diferente.

pero es “dúctil”, es “inevitable”, es la aceptación del propio placer que nace del deseo de sí misma. “Como abeja montándose a la rosa”, la muchacha se constituye en ambas al mismo tiempo:

[...]

Una muchacha se ha tragado un dios poco importante
y en su templo de parida
rostros ciegos le muerden el vientre.
Una muchacha tumbada en un hueco de la noche se disfruta,
bandida se rastrea usurpadora
calumniada y dúctil, insinuada apenas
pero inevitable: la sonrisa.
Como abeja montándose la rosa.

El poema IX de “Yo cactus” –“Yo no le temo a la muerte pero sí a su canto”- da cuenta de una compleja escena de deseos desplazados, teniendo aparentemente como objeto central de éstos una figura femenina, la “amiga” de la hablante. Entre líneas, el poema también puede ser leído no sólo como esta serie de desplazamientos, sino también como la ocultación de los deseos incorrectos, que resultan conflictivos según las premisas normativas que el modelo de esta escena poética supone: una lamentación recta y sincera por la muerte de la amiga. Es decir: la hablante debe dolerse por el sufrimiento de la amiga, sin desearla a ella, en su belleza de cuerpo doloroso –evidentemente expuesta por el lenguaje del texto, que hace recaer en ella su sensualidad-, y tampoco debe desear su miedo, cómplice en la acechanza de su amiga.

El Miedo, el primer personaje deseante que hace aparición, es “escondido” por la hablante, la que se trepa en él, en una especie de superación, después de haber recibido su beso. Sobreentendido: la Poeta, la que canta -en realidad tiene miedo de cantar a la Muerte- y el Miedo fueron amantes con anterioridad. El Miedo entonces pasa a desear a la “amiga”, a quien “clava”, penetra. Sin embargo, la hablante la califica de “junco detalle”, “cuerpo canoa”, imágenes que parecen salirse de la narración para inscribir un deseo trasmutado en las palabras. La Poeta sí canta a la amiga con las palabras de este poema. Detalle lingüístico inconsciente: la amiga, para la Poeta, no parece ser un “detalle”; tampoco debe ser un “detalle” para la hablante que el Miedo la elija y no a ella. Pero la “amiga”, para el Miedo,

resulta una excusa, un “detalle”, una ofrenda para su verdadera amante, la Muerte, la que deseándolo -un deseo bastante débil en lo concreto- traspone su deseo en la ofrenda, en la que se “solaza”, con la que “se revuelca”, a la que “muerde”, a la que “goza”. Son varios los versos destinados a dar cuenta de las acciones malhechoras de la Muerte. Sobreentendido: la Poeta odia la Muerte -bien pensando- porque intenta gozar/dañar/matar a su amiga. ¿O está celosa de la Muerte que posee a la amiga que ella canta? ¿O está celosa, porque la Muerte es la amante del Miedo? ¿O desea profundamente cantarla?

La Poeta se solaza describiendo y sexualizando los intercambios amorosos entre el Miedo y la Muerte. Sin embargo, es a la Poeta a quien la Muerte “tiene entre ceja y ceja”, convirtiendo a ésta en su verdadero objeto de deseo, más bien, su “canto”, pues la Muerte parece gustar de las ofrendas. La sujeto sólo está “miedosa” de cantarla, lleva dentro de sí misma el Miedo, convertida así en el “hambriento arenal” que al comienzo del texto enunciaba. Los primeros versos del poema narran un intenso “trabajo” de la Poeta con el Miedo, cuando éste estaba en ella, escrito con minúsculas. La escritura sensualiza y goza abiertamente con las sensaciones negativas y *tanáticas* a las que les da cuerpo. La ambigüedad abierta por el primer verso del texto, esto es: que el canto puede provenir de la muerte, queda sobreentendida posteriormente. Esa ambigüedad inicial parece ser la brecha lingüística inconsciente que le permite a la escritura explorar y solazarse, de manera barroca, en la auscultación de polaridades de sentido opuestas e insolubles, incluso, en la densidad de las mismas palabras: el “detalle” de la amiga, su “junco detalle”, “El Miedo a la Muerte”, como sucedía en el poema II de la serie “Yo cactus”: “como besos como”. El texto reza:

Yo no le temo a la muerte pero sí a su canto
 En qué hambriento arenal tengo escondido el miedo
 me trepé de a poco en él
 una mañana en que todo fue un beso
 y en silencio clavó su pompa
 en un junco detalle, en el cuerpo canoa,
 en la piel morena de mi amiga.
 El Miedo lubrica la risa de su amante.
 El Miedo a la Muerte besa sus joyas talladas
 en el llanto de mi amiga.
 La Muerte se solaza con la visita del viejo amor.

La Muerte se revuelca en la ofrenda de su nueva esclava.
 La Muerte la muerde, la goza a mi amiga.
 Y a mí me tiene entre ceja y ceja
 advertida de su aliento pero siempre en guardia
 miedosa solamente de cantarla.

“Arribar a ese secreto”, a la muerte como un deseo develado -estas palabras se encuentran entre paréntesis en el poema-, como una de las formas encubiertas del deseo por la madre perdida en la triangulación edípica, parece ser el componente mayor de “Descubrir la muerte”, uno de los poemas de la sección III –titulada “Ellos cambian”- de *El yo cactus*. Todo el proceso metafórico emprendido por el discurso da cuenta del descubrimiento de un territorio desconocido, femenino por extensión y por antonomasia. Las reiteradas defensas, las constantes negaciones esgrimidas por la sujeto ante su (no) conocimiento de la muerte, desembocan en la sorpresa de su dominio, de que la Muerte, que está en ella, la gobierne y la ocupe de manera cabal: en sus canciones y entre sus brazos. La “hermana descarriada”, la que la gobierna con su “palidez desvergonzada”, espejea el saber de la sujeto: las formas del deseo a contrapelo de la discursividad que manifiesta en tanto hablante –sus negaciones no pueden ser leídas por el inconsciente, que estaría afirmando lo contrario- representan, junto a las posibles trazas de placer que su develamiento implica, calificativos todos de un deseo por lo femenino que sólo puede ser interpretado como un deseo de muerte, una derivación incorrecta de la (no) libido desde los lenguajes y las formas de lo autorizado, los que el discurso intenta asumir.

La poesía escrita por Del Río, escrita por una mujer, en particular este poema, elabora formas concretas de otorgarle sensualidad al deseo freudiano de “entregarse a la nada” (y así, por lo tanto, reinterpretarlo), la fuerza negativa *tanática* que impulsa al individuo hacia su propia disolución, la autodestrucción, la autoanulación, potencia ante la cual el mismo Sigmund Freud, en sus ensayos sobre arte, sintió la necesidad de elaborar interpretaciones defensivas, tal como observa Jacques Rancière en su libro titulado *El inconsciente estético*⁵⁰⁶. De esta manera, el poema se transforma en el deseo de la no-libido,

⁵⁰⁶ Revisamos esta aproximación del filósofo francés al pensamiento freudiano en el Capítulo I de este trabajo. Rancière, *op.cit.*, p. 99-101.

una libido otra, pues revela el deseo de muerte, que para Freud, como establece Kristeva⁵⁰⁷, impulsa el deseo de no decir, de no elaborar, que en los neuróticos impide la conformación del relato. El ejercicio de Del Río representa, en este sentido, una elaboración tan monstruosa como carnal y deseante, pues en este poema, la Muerte, la “hermana descarriada a la que fecundan los gusanos” –imagen de (in)fertilidad que podría compararse con la figura de la muchacha en el poema VIII de la serie “Yo cactus”, a la que “rostros ciegos le muerden el vientre”-, es comparada a la “barca de un amante” y a las canciones que la sujeto tararea. En una inversión que va más allá de la máxima barroca que afirma que la muerte le otorga sentido a la vida y el dolor confirma el placer, la Muerte cobra, en este poema, los valores del amor y de la música, fundamentales para la “oscura vitalidad” que guía a la sujeto desde el primero de los poemas de la autora:

Yo no quería pensar en ella
pero la he visto en mi cama abriéndome los ojos
vertiendo el zumo voraz de su llamado

(Arribar a ese secreto
con el hueco de sus encías
besándome el lamento)

Me brotan llagas vitales, ciudades enredadas
en el nido de mi mente, insectos trepadores
por todos lados las marimbas de su sexo
ejecutan los efluvios de la vida

Todo lo seca ella: la aridez de sus alientos
y su risa de piedra
lapidando mi risa de sangre

Yo no quería descubrirla ni nombrarla
a la hermana descarriada que fecundan los gusanos.
Yo no quería soñarla como barca de un amante

ni tararearla en las canciones
ni reconocerla entre mis brazos,
qué hacer ahora si me gobierna su palidez desvergonzada.

⁵⁰⁷ En el Capítulo I dimos cuenta de la preponderancia de la *pulsión de muerte* freudiana bajo la perspectiva de Kristeva, *op.cit.*, 1999, pp. 88-9.

“El triunfo de las cifras” representa de manera dicotómica la transacción de la sujeto con las fuerzas masculinas del despojo y la función conformadora paterna. En un comienzo el texto presenta una figura no identificada de carácter multitudinario: en ésta -equiparada en su pluralidad y voracidad, en la segunda estrofa, a “pájaros hambrientos”- la hablante distingue y separa, por medio de la lectura del pergamino -en *su* pergamino, *su* mapa, queda inscrita la escritura, la signatura sangrienta de un hambre saciada con *su* carne-, a una figura que va a ser identificada con el escribano y el soldado. Esta segunda figura masculina, de carácter amoroso, es, en realidad, producto de la lectura de su despojo, él se “revela” nocturno ante ella, con sus “sacramentos”, cuyo carácter religioso purificador -sacramental, ritual, autorizado- se compara con los “recuerdos pecadores” de otras noches, las que suponemos sometidas a la primera figura plural del despojo⁵⁰⁸. De esta manera, la sujeto representa lo asolado, poblado, mordido, violado, habitado, pero también lo escrito: vistiendo el pergamino, un “único vestido” –otra referencia al motivo del *traje* y las vestiduras impuestas- que el que “marca” con su “arte” -como extensión elaborada del despojo, lo civilizado frente a lo bestial de los “pájaros hambrientos”- parcha también con sus besos: él representa también la cura amorosa/religiosa al daño que perpetra⁵⁰⁹. Él es el guerrero que representa, de manera ya elaborada, la violencia del “ejército” de lo masculino⁵¹⁰, pero es además una escritura, el poder del lenguaje que se impone sobre ella y que ella lee, aprende, incorpora: “Yo te leo en él, como iniciada”. Es la iniciada, sin embargo, la que le otorga vida a lo tatuado, como si lo entregado fuera una escritura muerta⁵¹¹. A su vez, la muerte del “soldado” transforma a su contraparte en un espejo, un reflejo, ya no de él ni de su enseñanza, sino de sus “despojos”: lo fúnebre, lo mortuorio como parte de sí misma; esto es algo que, sin embargo, él no sabe, no puede saber, es un conocimiento inédito, inesperado, propio de la sujeto femenina “sorprendida”. Esta muerte

⁵⁰⁸ Es posible sospechar que esta culpa ante el “pecado”, la que la hablante recicla de las vejaciones a las que fue sometida supuestamente fuera de su voluntad -una culpa que no debería sentir-, esté revelando por primera vez, y de manera intensamente reprimida, la obtención de placer, producto de la realización de su “amor por el padre”, “secreto” sobre el que avanzaremos en la lectura de “Criatura sin bautismo”, otro de los poemas de “Tú calas”, segunda sección de *El yo cactus*. Del Río, *op.cit.*, 1994, pp. 29-30.

⁵⁰⁹ La imagen ambivalente del “marcar y luego parchar” resulta muy similar a la doble vinculación que, en el poema número dieciséis de *Escrito en Braille*, define la acción de los otros: “Golpean y luego limpian las cárdenas abiertas/ vertientes de tisana y de veneno”, Del Río, *op.cit.*, 1999, p. 34.

⁵¹⁰ El mismo ejército que recorre el cuerpo de la “niña” en el poema ubicado en el sexto lugar de *Escrito en Braille*, Del Río, *op.cit.*, 1999, p. 21.

⁵¹¹ “la lengua seca de los diccionarios”, poema IV, serie “Yo cactus”, Del Río, *op.cit.*, 1994, p. 12.

representa un triunfo para la sujeto, pues, en combinación con la ganancia de los restos del “amado” -mientras él, sin su alimento, es condenado al hambre en una escena infernal- ella se queda con el valor figurado y a la vez encarnado de las “cifras”, letras, números, claves de una simbología de fuego. Ahora, la hablante puede contar lo que le pertenece, un “nacimiento” –otra vez la figura de la recién parida- por cada “llaga” de *su* cuerpo:

Visto un pergamino asolado por ejércitos
es un mapa en donde asientan mil mordiscos
como ciudades.

Hay llagas de pájaros hambrientos
de un hambre que signa en el graznido
de un hambre colgada al gajo de las carnes.

Yo te leo en él, como iniciada:
en noches revelas sacramentos
en otras apedrean pecadores los recuerdos.

Tú, escribano, te afanas en el arte de las marcas
yo les doy vida después
cuando tus besos parchan un único vestido.

Tú, soldado, batallado has y luego te marchas
sorprendida con tu muerte
no sabes qué despojos modelan al espejo.

Tú, hambriento, mascas brasa y escupes lava
mas yo cuento en cada llaga un nacimiento
pues todos los fuegos son cifras en mi cuerpo.

En el poema “Me veo en los ojos del suicida”, la identificación de la sujeto con la muerte se encuentra representada de manera absoluta y radical, al igual que su desaparición y desidentificación del mundo. El primer verso resulta iluminador de este proceso, pues no hay ninguna semejanza que pueda devolverle su propia imagen; ella es “inimitable” en el sentido de no participar del pacto mayor de la identificación entre hombre y divinidad masculina, “a imagen y semejanza”, máxima que otros textos del Del Río revisan, como hemos visto con anterioridad. En paralelo a esos textos es que “Me veo en los ojos del suicida” comparece ante la misma disputa: la fuga que la sujeto había establecido en relación al dios padre y la búsqueda que de él, paradójicamente, había anunciado, se

invierte en dos sentidos: es este dios el que ha huido de ella –“de mí ha estado prófugo”- y el que ahora puede fabricarse un rostro, no a partir del de la hablante, sino uno diferente, para ella. La invocación de la “nada”, del vacío, como el estado donde la sujeto se ve relegada, se encuentra reforzada por la “nada” que ésta percibe en el vacío de los cuerpos y la “nada” que éstos hallan en su fuga. Si la “nada” la refleja, es la Noche, otra vez, el espacio de donde ella *es*: el habitar en la noche –un espacio de representaciones que revisamos con anterioridad- significa aquí el sumergimiento en una vida en agonía, una vida que se hace muriendo. También la sujeto pertenece a “aquel mirar”, el mirar que la hiere, pero donde ella se encuentra reflejada, como reza el último verso del poema.

Si el suicidio representa ante la ley de dios un acto sedicioso y condenable -se trata de una muerte por decisión propia, que no proviene de la voluntad divina-, la disputa con el “padre que todo lo ha creado” tiene que ver aquí con la identificación indebida de la sujeto con el suicida, en tanto es a partir de esta filiación que la sujeto ejecuta su separación del mundo y su propia desrealización: de ahí, el intento del dios por “tentarla”, ofreciéndole un rostro que la reconstituya, la haga real de nuevo, devolviéndole la identidad que no tiene, retornándola a la vida y al mundo, echándose su creación, ante el fracaso de ésta, al bolsillo, porque ni las “delicias en cruzada”, los placeres confabulados, pueden *encontrarla*, pues ella *ya no es de la manera o en el ámbito en que lo creado por dios es*. Ella no ha decidido suicidarse, sino vivir en el suicidio, para, en vida, representar ella misma esa fuga hacia ese espacio de donde ella *es*. Su excusa conceptual es la identidad que puede alcanzar en tanto *imagen refleja*, semejante, *tan sólo* en los ojos del suicida, *los que no le han huido*, como lo hizo dios.

El verso “En vano se esfuerza todo por doblarme en nada” resulta especialmente soberbio como manifestación en el lenguaje de la complejidad de su conceptualización poética: todo se esfuerza por doblarla –doblegarla en su afán o reproducirla como imagen- en nada -acabar con ella o en nada lograr su cometido-. Alimentada del deseo del suicida, anclada por la risa de su desobediencia ante dios, la sujeto vivirá en la cerrazón –su *traje* será de paredes-, vestirá el vacío, se adornará con el error que representa la adivinación – que ella misma ha llevado a cabo, en tanto profeta nacida de la mandrágora- sobre el

mundo “falso”, no verdaderamente creado, de lo femenino⁵¹², donde el poder del padre no llega:

Nada hay en los espejos que me imite
nada en los cuerpos que toco vacíos
nada en aquellos que me tocan huida.

Yo soy de una noche
donde sumergida viví muriendo
yo soy de aquel mirar
en el alba me llagó un carbunclo.

En vano se esfuerza todo por doblarme en nada
en vano las delicias en cruzada confabulan para hallarme
y hasta un dios que de mí ha estado prófugo
se echa al bolsillo un mundo
y se fabrica un rostro para tentarme.

A qué extrañarse
entonces
si la sed del suicida es alimento de mi propia muerte
si la risa del suicida es ancla de mi propia vida
si voy vestida de paredes
y por sombrero un hueco
y por adorno mil errores de sibilas falsas
y por origen soy retoño de mandrágora
y mi imagen sólo en sus ojos,
en los ojos febriles del suicida.

Creemos difícil poder encontrar un ejemplo más adecuado, en la poesía del periodo que a este estudio le corresponde, que el que ofrece este poema –y otros poemas de Del Río- respecto de uno de los procesos fundamentales que sostienen la conciencia de esta época, y que pudimos recorrer en algunos momentos de la poesía de Antonia Torres, Andrés Anwandter y David Preiss. Nos referimos a la ambivalencia que manifiestan los sujetos de estas escrituras entre realizar el *trabajo del duelo*, tal y como lo propone el psicoanálisis freudiano, y presentar, de manera dramática, las características que el maestro judío atribuye, como revisamos, a la problemática de la *melancolía*, concepto que define en

⁵¹² En “Me veo en los ojos del suicida” el mundo femenino que corresponde a la madre/muerte no está dotado, como en otros poemas, de placer, lo que se debe, ciertamente, a una elaboración melancólica.

paralelo el estado de duelo y la euforia⁵¹³. La característica fundamental de la melancolía - que podemos observar claramente en la forma de *representar en vida el suicidio* en “Me veo en los ojos del suicida”, como en la ambigüedad de los sujetos que son perseguidos o persiguen en el poema “Año cero”⁵¹⁴, de Antonia Torres-, tiene que ver ya no sólo con la ausencia del objeto amado, sea éste abstracto o concreto, lo que provocaría el *trabajo del duelo*, sino con *la disminución del ámbito del yo* -proceso tendiente al suicidio-, sobre el que recaen las quejas que el sujeto desplaza desde lo exterior hacia sí mismo, una radical desavenencia entre la persona y su medio, que consideramos de orden simbólico, no sólo sentimental e histórico.

Hemos intentado conectar esta manifestación de la *melancolía* en la poesía de los autores que revisamos -una propensión grave hacia la negatividad, que el psicoanalista no entiende- con otros procesos observados que tienen que ver con lo incompleto de los registros de la representación, de los relatos amorosos, biográficos y políticos -cargados a su vez de la pulsión de recomposición del desastre dictatorial- y con los procedimientos de autoblindaje, autoanulación y entrega a la nada, que cierran y borran los espacios perceptivos. Este proceso de autodestrucción que conduce al trasfondo constante de negatividad que sostiene lo humano, como propone Rancière, manifestado constantemente en el Arte, lo hemos asociado, a su vez, con las distintas disrupciones que el continente oculto materno provoca, por distintos medios, en el orden lingüístico y simbólico patriarcal, como propone Kristeva, observando allí las formas de la integración de lo corporal, las sensaciones y lo vacío a la instancia unívoca del signo, pero también su capacidad de ligarse, en las representaciones poéticas, a la negatividad y la creación de reductos donde el poder creador del padre se ausenta.

“Una mujer pesa sobre mi lengua”, el primer poema de la sección II de *El yo cactus*, titulada “Tú calas”, es el poema del amor que sí puede decir su nombre; sin embargo, buena parte de su discursividad hace referencia a los impedimentos de este decir que impone sobre la lengua de la hija/Hamlet -tartamudeos, tropiezos-, el peso de la mujer a la que

⁵¹³ “Duelo y melancolía”, en: Freud, *op. cit.*, tomo XIV, pp. 235-58

⁵¹⁴ Torres, *op.cit.*, 2003, pp. 14-5.

refiere y a la que se dirige, como una trasposición del amor prohibido. La proposición está en condicional -“te habría propuesto”-, lo que más allá de la historia de amor o fantasía amorosa que narra el poema, tiene que ver con la imposibilidad expresada en el lenguaje, el peso de lo que no se puede decir: un no decir, una proposición que nunca llegó a formularse. La narración de este decir da cuenta, por lo tanto, de un acto fallido. El ímpetu, la fuerza en el tono, la sensualidad de las imágenes, los actos de un erotismo desbordado, resuman desde la hablante que dice lo que no pudo ser, son parte de su deseo, de la fantasía, de la (im)posibilidad que escribe el poema. Cuanto más vuelve la hablante a tomar conciencia de ese imposible, que para ella se ha transformado en pulsión, más prolongado es su regreso a la revisión del acto de enunciación y a la conciencia del poema y las palabras:

Yo que te habría propuesto
 empezar tartamudas
 una historia de tropiezos.
 [...]

Sin embargo el mundo creado emerge, indudable, de lo que no fue, de tal modo que lo narrado parece suceder en el presente de la lectura. Así, hacen aparición los besos rebeldes del mundo de lo femenino, “besos besados en la hoguera de las brujas”: la bruja se corresponde con otro de los estereotipos de lo femenino elaborados desde el simbólico patriarcal. Para Adriana Valdés, por ejemplo, ésta se identifica con la *sibila*⁵¹⁵ -“variante de la vieja sacerdotal, profetisa”-, la mujer con poderes mágicos, sobrenaturales, como establece en su recorrido por las hablantes de *Tala*, de Gabriela Mistral, presentándola como un personaje trasgresor en el contexto de los lugares tolerados para el discurso femenino en la tradición literaria⁵¹⁶.

⁵¹⁵ Uno de los inéditos de Del Río, del conjunto *Míticas Contemporáneas*, se titula “La sibila”, su hablante se identifica con la Sibila de Cumas.

⁵¹⁶ “[...] la sibila es bruja benigna, pero bruja al fin, y la mujer que habla asume para sí el mítico papel (*the hag*) que la tradición poética le ofrece, al no poder ocupar más el lugar de la amante, al no poder ocupar más el lugar de la madre. El lugar de la madre -y hasta el de la amante- son más tolerados por la tradición literaria como lugares desde los cuales la mujer podría hablar. Es más transgresor, por cierto, el lugar de la sibila: más difícil de asumir, pero también más poderoso y aterrador. Aquí hay un sujeto femenino que difícilmente se toleraba en la cultura donde Gabriela Mistral producía sus versos.” Valdés, *op.cit.*, p. 91.

En estos versos, el amor lésbico es representado como amor-horca, cercano a la muerte. Brujas y duendes habitan este amor, seres del mundo de la magia, criaturas paganas y demoníacas que el imaginario judeo-cristiano expulsa y que la tradición popular medieval recupera en el “pequeño mundo del bosque”. Del mismo modo, detrás de la amada asoma y saluda lo pretérito y molesto, lo animal como otro vínculo con el ámbito arcaico materno, que “desde atrás” fustiga, como el amor incorrecto, el orden del padre:

[...]

Besos de lengua en rebeldía con las bocas
 besos besados en la hoguera de las brujas
 sogas al cuello en tu risa de duende:
 un animal pretérito y molesto
 asomado a tu espalda y saludando.

[...]

En la segunda estrofa la posible proposición se transforma en una enseñanza: la hablante le mostraría a la amada el “pez infierno” de la sangre de ambas, le enseñaría una caricia que se avecina a la mueca, el placer transformándose en simulación o en contorsión dolorosa, le enseñaría “el feroz insulto de un cordero mudo”, el animal sacrificial en la cristología paterna, la conciencia del pecado que se devuelve como reflejo en el agravio que el amor lésbico representa, la inocencia sacrificada: todas las formas con que lo *propio* se reviste de las formas de decir del lenguaje del padre, pues lo que se descubre no viene acompañado de sus maneras propias de decir, lo nuevo no hay quien lo diga sino con las formas entregadas, las únicas disponibles. Por eso el poema se transforma en el poema del grito, pero del “grito torpe”, paralelo de los “tartamudeos” y “tropiezos” de la primera estrofa, propios de una hablante que no sabe decir. La insolencia de este amor, como la insistencia, los celos, el celo, el cuidado, la esperanza, la maña, las mañas, la obsesión, “son sólo signos”: la hablante regresa a la conciencia del texto, a su vez conciencia de la imposibilidad del amor. Así, “por todas partes” brotan entonces los dedos que escriben lo imposible, el deseo reprimido representa un caudal que se hace “más sol” –un grito, un estallido-, que regresa desde lo oscuro y se manifiesta en el afuera con la fuerza de la “luz creadora solar”, quizá como una manera de equiparar normativamente el poder de la “luz abisal”, la luz propia, que es la que efectivamente se está manifestando en la explosión de estos versos:

[...]
 Yo que te habría mostrado
 el pez infierno que nada en nuestra sangre
 una caricia que estalla al filo de la mueca
 el feroz insulto de un cordero mudo
 y mi celo que grito torpemente
 amparada en la esperanza
 de mil mañas insolentes, son sólo signos:
 por todas partes brotan dedos
 que hacen más sol este caudal.
 [...]

La tercera estrofa del poema se entrega desde un comienzo a la factura imaginaria de lo escrito: también condicionales, las “coplas” habrían sido compuestas por la sujeto escriturante. Coincidentemente, esta estrofa del poema es en la que más se hace patente la “ausencia” de la amada, pudiéndose observar la necesidad de generar su reemplazo, su sustitución y su simulación. El “vino”, que en poemas anteriores atribuimos al mundo paterno, es aquí un “vino ciego” –un vino que no puede ver, un vino que no se puede ver-, que sin duda fue desplazado al mundo de oscuridad que representa lo femenino. De la misma manera, en el espacio del amor lésbico, “en lo oscuro”, las mujeres no tienen palabras⁵¹⁷, calladas se “adivinan”: sin la visualidad de lo permitido, emergen los sentidos del tacto, el oído y el olfato, y la búsqueda adivinatoria.

También “a tientas”⁵¹⁸ –sin *el* ver, sin *el* saber- la sujeto “habría parido extrañas criaturas”, escena que recuerda los “rostros ciegos” que habitaban el vientre de la diosa recién parida de la serie “Yo cactus”. La creación de lo propio articula aquí el reemplazo, la sustitución y el simulacro de la amada: las criaturas deberán nombrarla cuando ésta no se encuentre y con su recuerdo deberán tejer –como en la rueca de las brujas, uno de sus atributos prototípicos- túnicas con que la sujeto pueda “disfrazarse” de ella –se viste de su ausencia, porque ella es aquí, en este texto, la ausencia misma-, en cuya simulación la

⁵¹⁷ Desde esta perspectiva, es este poema el que realiza, en la narración esbozada, la representación en palabras del deseo. El deseo llevado a cabo no hubiera producido este poema.

⁵¹⁸ “Con mi razón apenas, con mis dedos” es el verso con que se inicia “Entrada a la madera”, uno de los “Tres cantos materiales” de Pablo Neruda, donde el poeta se sumerge en lo femenino sagrado, materno, mortuorio y fecundante, *op.cit.*, 1991, pp. 257-61.

amada sería poseída, transformando a la hablante con los poderes mundanos de la Reina (no, todavía, la Diosa). No hay que olvidar que las “criaturas” tejerán dos túnicas, una para la hablante y la otra, suponemos, para la amada, *hasta que o para que* ésta regrese. O quizá lo harán como un *tributo* digno de su investidura: si la túnica transforma en Reina a la sujeto, suponemos que la que primeramente es Reina –gobierna sobre la sujeto- es, en realidad, la amada, cuyos poderes la sujeto simula. Así, en una nueva encarnación de los sentidos posibles del *traje* en la poesía de Del Río, éste -que le permite una vez más constituirse a partir de lo que la sujeto no es-, se hace portador de la ausencia de la amada, depositando en ésta la función padre, al igual que sucedía con el guerrero/escribano de “El triunfo de las cifras”:

[...]
 Yo que habría escrito coplas de vino ciego
 con mujeres calladas que se adivinan en lo oscuro,
 a tientas habría parido extrañas criaturas
 que te nombrasen en la ausencia
 y tejieran de tu recuerdo sendas túnicas
 para ir ataviada como Reina,
 toda entera: disfrazada de ti.
 [...]

La última estrofa del poema cambia radicalmente la modalidad del discurso, poniendo “entre paréntesis” el deseo presente, actual, de la sujeto, lo que ésta “está pensando” en el momento de la enunciación. Sin embargo, esa puesta entre paréntesis es, más bien, una puesta en salvaguarda, pues elabora aquello que la sujeto quiere hacer con el cuerpo de la amada, ya no su ausencia y su posesión en el simulacro del *traje*. El “mordisqueo en las semillas” reproduce el deseo, a través del acto de lactancia, de la genitalidad fecundante y alimenticia femenina, con el fin de hacer “brotar” el placer de la amada, pero también con la intención de que el canto de la sujeto sea alimentado y se desarrolle en el mutuo crecimiento hacia la totalidad: “a la sombra que despides en todas direcciones”, bajo la cual la hablante proferiría su discurso.

Los tres versos que siguen interrumpen de doble manera la expresión del deseo, interviniendo el poema nuevamente con la sombra de la escritura: “apenas” la sujeto

escribe cierto nombre, la continuidad imaginaria anterior se detiene, el lector es devuelto a la escritura y a la representación de la ausencia de la amada: con sus “huellas” la sujeto escribió ese nombre como una alfombra dispuesta para su regreso. Además, la oración adversativa que comienza con el “pero apenas”, nunca se termina, no se enuncia la consecuencia gramatical de la escritura del nombre. No es difícil articular entonces la premisa de que sobre “cierto nombre” –como el nombre de dios- pesa una grave prohibición inconsciente, que ese nombre tiene consecuencias traumáticas para la sujeto y para su discurso, incluso cuando éste esté dando cuenta de la “mujer (que) pesa sobre mi lengua”, la mujer que pesa sobre la mano que escribe, escritura hacia donde el lenguaje encendido, inflamado, “en fuego”, de la poeta, la haría retornar. Esta fogosidad, que también se desplaza hacia la amada, cuyo mirar “escalda”, asocia su figura con las características de la descripción de “La otra”, la que en el poema de Gabriela Mistral, citado anteriormente, es referida como un “águila abrasada”.

Así, el discurso amoroso se articula en un proceso de interrupciones que modulan lo posible y lo imposible, el deseo y la consecución de la fantasía, estableciendo un juego de idas y venidas desde y hacia la escritura, uno de los principios fundamentales con que describimos, desde un comienzo, a la *persona dramática* en la que confluyen la vitalidad y la lírica en la poesía de Del Río. La lógica del juego también organiza otro de los textos de discurso amoroso lésbico de la autora: en “Promesa”, la sujeto preparará el pasado – “mentiré a los años que llevo mintiendo”-, una vestidura, la casa y un banquete para el regreso de la amada, pero, además, con mayor astucia que en el poema anteriormente revisado, establecerá un “juego” –así lo llama- de apariciones y desapariciones que asegure que la amada permanezca con ella “para siempre”:

Cuando vengas hecha sombra
mentiré a los años que llevo mintiendo
rastrearé un recuerdo que te alumbre
te vestiré de él por si vinieras desnuda
y clavaré en tu vientre un beso perenne
porque sé que vendrás con abandono.

Y si llegas, no olvidemos el banquete
habrá trufas por montones y aceitunas

para ti un cesto repleto de manzanas
que confirme lo ganado y lo mordido
pecarás de gula como otras veces
y yo morderé tus pies hasta saciarme.

Y si acaso un murmullo te desvía
gritaré más fuerte para que no erres el camino
cerraré todas las puertas y las llagas
de una casa donde vivan cactus, calas y nosotras.
Tendremos vitrolas, bombachas, cacerolas y
un juego en que desapareces y apareces para siempre.

El primer verso de “Expediciones”: “He parido el sabor de las ciudades”, establece relación con un verso del poema “Fundada para ti un país de pieles...” del libro *Escrito en Braille*: “Recoge a tu paso el sabor de sus ciudades” (se refiere a las ciudades del país), verso que indicaría precisamente lo opuesto del anterior. Si el segundo -y posterior- poema intenta una discursividad que insta a poner en práctica el poder fundante de la palabra profética, “Expediciones” da cuenta de un recorrido de reconocimiento en dos sentidos complementarios: por un lado, la sujeto convertida en la “diosa que pare” reconoce lo que le pertenece en el mundo y, por el otro, ese mundo y sus habitantes la reconocen a ella como divinidad; las ciudades que son *de ella* le pertenecen en ambos poemas, pero de manera diferente. El origen del parto es antiguo, “hace mil años” -una antigüedad que se confunde con lo arcaico en esta narrativa del arquetipo-, una noche comprada por ella, que también le pertenece. El “mundo de las mujeres”, silenciosas, pero de acres voces, representa el comienzo del viaje: un lugar donde se “manchó” de palabras -este verso compromete otra teorización sobre un posible origen simbólico materno del lenguaje en la poesía de Del Río-, cuyo rasgo predominante es la ausencia de las jerarquías impuestas por el padre, donde las diferencias pueden ser equivalentes. De allí se fue feliz, pero debía irse, pues ella ya no es tan sólo una mujer: tanto su cuerpo “desgranado” como su alma “bulléndome en un caliz”, en estado oferente, están listos para entregarse, lejos del “silencio” y la “acritud” de la sociedad de las iguales⁵¹⁹:

⁵¹⁹ “He aprendido un amor que es terrible/ y que corta mi gozo a cercén;/ he ganado el amor de la nada,/ apetito del nunca volver,/ voluntad de quedar en la tierra/ mano a mano y mudez con mudez,/ despojada de mi propio Padre,/ ¡rebanada de Jerusalén!”, versos que corresponden al final de “Nocturno de la consumación”, Mistral, *op.cit.*, 2001, pp. 92-3.

He parido el sabor de las ciudades
 una noche que compré hace mil años
 previniendo su silencio
 me escondí tras las mujeres
 y rocé sus acres voces hasta mancharme de palabras
 me fui de allí feliz
 tan igual entre desiguales
 el cuerpo desgranado
 y el alma de esquina a esquina
 bulléndome en un cáliz
 [...]

El encuentro con los “hombres” es definitorio del estado de la sujeto: se la reconoce como divinidad, se le brindan como ofrenda frutos “en rebeldía”. La divinización de lo femenino representa un acto de rebelión ante el orden simbólico del padre, una disputa que en estos versos continúa, y bajo cuya lógica la diosa debe ser venerada no (sólo) entre las mujeres, sino fundamentalmente entre los hombres⁵²⁰. A cambio de sus ofrendas, la diosa entrega su propio cuerpo –savia, habitat, casa- como alimento y habitáculo: “ella pasta en lo oscuro la hermosura de ser casa”. En esta imagen de la diosa se reúnen variadas morfologías culturales que la definen como una figura compuesta. Por un lado la relación entre los hombres/hijos y la madre-árbol (arcaica) que entrega la “savia”, la “leche”, la definición inequívoca de la mujer a partir de un producto femenino exclusivo que la diferencia del hombre, metaforizado a través de la carnalidad vegetal y la jerarquía arbórea.

⁵²⁰ Tal como revisamos en el Capítulo I, en “Moisés y la religión monoteísta”, *op.cit.*, tomo XXIII, pp. 1-132, Freud establece distintos momentos de la formación de la idea de superioridad de un dios único masculino: la *renuncia de lo pulsional* por parte de los hermanos tras el parricidio primero en pos del orden social constituye un paso fundamental, a partir del cual se establecen el *tabú del incesto* y el mandamiento de la *exogamia*. Al mismo tiempo que la figura animal del tótem reemplaza al padre asesinado, se gesta la época del *matriarcado*. A partir de la paulatina antropomorfización del tótem y como resarcimiento ante la derogación del dominio de las mujeres, el autor establece el nacimiento de las grandes deidades maternas, alrededor de las cuales, primero desde una posición secundaria, aparecen los dioses masculinos (pp. 79-80). Freud establece, además, que entre los primitivos y los animales no existía el abismo que se estableció posteriormente, dada la fuerza simbólica de la figura del tótem, que encarnaba la ambivalencia de los sentimientos de los hijos hacia el padre, representando un objeto de veneración que, sin embargo, en determinados rituales, era devorado. Resulta necesario anotar que si, según este mismo texto, la herencia arcaica del hombre corresponde a los instintos de los animales (p.97), el vínculo con lo animal en este como en otros poemas de Del Río se relaciona con el estadio arcaico del desplazamiento del predominio matriarcal, propuesta que invierte la valoración del psicoanalista, en tanto éste determina que “esta vuelta de la madre al padre [que permite el establecimiento de la religión monoteísta] define además un triunfo de la espiritualidad sobre la sensualidad, o sea, un progreso de la cultura, pues la maternidad es demostrada por el testimonio de los sentidos, mientras que la paternidad es un supuesto edificado sobre un razonamiento y sobre una premisa.” (p.110). Esta jerarquización, que pone al pensamiento abstracto sobre la percepción sensible, es renegada por la poesía de Del Río, la que regresa, a partir de la desconfianza ante el padre y su devaluación, a la conciencia de los sentidos, lo material y lo corporal.

A esta asociación se suma la función también alimenticia de la “vaca” que produce “leche”, idea a partir de la cual –complemento sacrificial que se presenta en estos versos de manera tan sólo sugerida- puede extenderse su alcance a la propia “carne” de la “vaca”, banquete totémico feminizado a partir de la preponderancia materna de la figura animal. El propio vaciamiento de la imagen del cuerpo/casa colaboran con esta idea del sacrificio y el despojo simbólico que acarrea el amamantamiento y la alimentación de los hijos, que aquí es celebrado en su vínculo con lo sagrado, conformando así una divinidad femenina. Con lo anterior convive la magnificación y la totalización de la idea de la madre y la mujer como un espacio vacío que ocupan los hijos, sea establecido este vínculo a partir de la autosuficiencia matriarcal productora de esta figura continente o incluso bajo el sesgo de la dominación patriarcal que la ocupa como depósito de lo masculino, incubadora de la semilla paterna. Sin embargo, el sentido y el talante fundamental de estos versos en particular obedecen a una visión resacralizadora de la mujer y la madre, su construcción como divinidad. Por último, la figura de la “vaca”, por medio del “mugido” que la acompaña, representado de manera onomatopéyica en las partículas “mu/mo/ma/me”, estaría haciendo alusión al origen, desde el sánscrito y el indoeuropeo, de la palabra que en las lenguas europeas sigue obedeciendo a la relación arcaica del vocablo que designa a la madre con el animal totémico⁵²¹.

La relación entre la diosa y los hombres parece ser complementaria: “Aprendí con ellos la mitad de lo que me faltaba”. En estos versos el espacio de lo femenino y el mundo de los hombres parecen equilibrarse el uno al otro, la entrega del continente por parte de la diosa y el aprendizaje de “lo que le faltaba” –el paradigma de lo fálico ausente-, conservan el reducto de oscuridad –“cuencas grutas”- y lo animal –“gruñidos”- de lo arcaico cavernario y animal femenino, articulándolo bajo el orden de lo musical: “mis gruñidos parecieron melodías”, instaurando la fantasía de un orden arquetípico social y cultural complejo, regido por el equilibrio. El poema representa también el fin de la errancia de la “extranjera”, quien, al menos en estos versos, puede instalarse en un territorio que, al

⁵²¹ “Madre: [...] Etimología: मा: मरुः. Sánscrito, (*m*), extender, construir; *m* , *m tri*, madre; *m trik* , nodriza: griego, *μα α (māa)*, ama de leche y partera; *μητηρ (mēt ē r)*, madre; dórico, ; *μητηρ (mātēr)*; latín, *māter*; alemán, *Mutter*; inglés, *mother*; italiano, *madre*; francés, *mère*; provenzal, *maire*; catalán, *mare*.”, Bércia, D. Roque. *Primer Diccionario General Etimológico de la Lengua Española*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de Álvarez Hermanos, Tomo III, 1881, pp. 533-4.

contrario de lo que sucede con el “país” de “Fundada para ti un país de pieles...”, no represente la “torre en el exacto lugar del llanto”⁵²²:

[...]

Recorrí luego la selva en pocos días
 los hombres me ofrecieron frutos en canastos
 que la primavera considera en rebeldía
 yo les di la savia
 el habitat mutable
 y pasté en lo oscuro la hermosura de ser casa.
 Aprendí con ellos la mitad de lo que me faltaba
 y en cuencas grutas
 mis gruñidos parecieron melodías.

“Criatura sin bautismo”, uno de los poemas centrales de *El yo cactus*, escenifica de manera radical el enfrentamiento de la hija con el poder simbólico masculino y paterno, inscribiendo distintas modalidades imaginarias de fuga y de apropiación, incluyendo la ya revisada forma del parto, esta vez destinada al fracaso. Justamente de eso se trata la primera declaración que realiza el poema de Del Río: “No he engendrado aún el monstruo que te duplique”, dirigiéndose la hablante a un otro innominado, cuyas características, incluso las genéricas, desconocemos. La primera atribución, entonces, que se hace al esperado doble nacido de la sujeto y, por extensión, al “original” mismo de esta duplicación, es la monstruosidad, es decir, en el resguardo del orden paterno ante todo mestizaje, la cruza entre dos especies, niveles, tipos, rangos, razas, clases, etc., una relación indebida, que *no corresponde*.

Encerrada por la fuerza del Amante en la *verticalidad* de la Torre, símbolo en la obra de la autora de todo paradigma falogocéntrico proveniente del ámbito del padre –país,

⁵²² Estos versos parecen contestar, en el sentido arriba descrito, al poema titulado “La extranjera” de Tala de Gabriela Mistral, *op.cit.*, 2001, p.177: “Vivirá entre nosotros ochenta años,/ pero siempre será como si llega,/ hablando lengua que jadea y gime/ y que le entienden sólo bestezuelas./ Y va a morir en medio de nosotros,/ en una noche en la que más padezca,/ con sólo su destino por almohada,/ de una muerte callada y *extranjera*.” En “El cielo de Berlín”, Del Río, *op.cit.*, 2009, pp. 53-4, se puede observar una de las tantas autocitas que despliega la obra de la autora, en esta ocasión como respuesta a “Fundada para ti un país de pieles...”, Del Río, *op.cit.*, 1999, p.44. En el contexto ascensional profético de la poeta, la hablante afirma: “Los pies nacen en la frente/ llevan años esperando que los mueva/ llevan siglos aguardando la partida// La ciudad tiene una torre/ la torre ya no está en el exacto lugar del llanto// La torre es una fortaleza/ cuyos tesoros no alcanza la polilla/ ni el orín trabaja apagando su brillo”. A la vez, estos versos de Del Río restituyen positivamente la “torre enterrada” de las “Alturas de Macchu Picchu” de Pablo Neruda, *op.cit.*, 2005, pp. 125-41.

profecía, poesía, lenguaje, nación, divinidad-, el poema perfila inconscientemente la relación erótica forzada entre los amantes, como la proyección del terror ante el incesto⁵²³. Es el Amante entonces, la representación del padre, el que retiene a la Amante, la hija, en la Torre, lejos del amor que ella reclama. En el lugar de “lo que se yergue”, del Amante “en celo”, ella es “la presa” del poder del lenguaje, de su lengua que se vierte desde lo alto. Interviniendo una escena de la historia de Rapunzel, no es el amado en rescate el que sube por las trenzas de la muchacha para salvarla de su cautiverio, sino es el Silencio el que hace su aparición para ser “padecido”: el nombre de ese otro al que la hablante se dirige debe ser mantenido en secreto, de ahí la imposibilidad de nombrarlo, y ese amor que el nombre representa debe ser colocado en los espacios vacíos entre los besos del Amante.

Así, ante el lenguaje exuberante del padre, la hija “encadena” su voz a la mudez. Es justamente por encima de las palabras de su captor que la sujeto escapa, para terminar cayendo “reino abajo”, hacia el Caos. No hay que olvidar que la Torre, representación del carácter absoluto de la verticalidad en la poesía de Del Río, permite la comunicación de lo alto y lo bajo, lo celeste y lo terreno, lo permitido y lo abyecto. Afuera del lenguaje, es decir, “más abajo”, fuera del Reino, de lo creado, yace el Caos, al que la sujeto se enfrenta con el “ojo” abierto de la percepción y el “rostro” de la (no) identidad, donde se resiente todo el “cuerpo”. El enfrentamiento con la propia Caída es representado esta vez con la imagen viril de los “potros desbocados”, con la fuerza de quien busca la libertad:

No he engendrado aún el monstruo que te duplique.
 En blancas estepas se yergue una torre
 allí soy yo la presa de esta lengua cántara
 allí soy yo la Amante de este Amante en celo.

Para sufrirlo, subió el silencio por mis trenzas
 yo querría nombrarte en su guarida
 así pues encadené mi voz a la mudez
 y traté de hacerte espacio entre sus besos.

Para zafarme, escalé su valla de palabras
 y rodé reino abajo para unirme al Caos.
 Desbocados los potros. Se es el ojo

⁵²³ Revisamos la conceptualización freudiana sobre el tabú del incesto en el Capítulo I de este trabajo.

pero se siente en el rostro todo el cuerpo.
[...]

La identificación con el Caos/Silencio es en estos versos ambivalente. En el Caos la sujeto no tiene un orden al que someterse, ni encuentra el “amor” que persigue; tampoco el Silencio le entrega algo propio, ni le permite erguir “aparato alguno”. El Silencio es lo absolutamente horizontal, la representación plana de lo femenino, frente a lo vertical fálico: “voluntad de quedar con la tierra/ mano a mano y mudez con mudez”, según rezan los versos anteriormente citados de Mistral. Sin embargo, es éste el lugar donde la vida de la sujeto “pertenece”, en el estado de separación en que se encuentra respecto al sitio –del lenguaje, del padre- donde era retenida, y es *donde quiere o pretende permanecer*, bajo su amparo, al decir de la hablante. Se coloca bajo la autoridad de lo que no la tiene, en la abyección, en lo bajo, en lo infértil.

El comienzo de la quinta estrofa revela algo que a nuestro entender representa el centro conceptual del poema: es por el nombre de ese amor invocado por donde la sujeto “yerra”, el Caos/Silencio representa el territorio de ese nombre secreto que la hablante no se atreve a pronunciar en la guarida del Amante, en el territorio del padre. Su verdadero deseo es un nombre que no puede decir, *lo* que no se puede decir; su deseo -el profundo- es lo no dicho, es lo que a la vez la deshace y al mismo tiempo la separa de aquello que la obliga a ser de determinada manera, bajo el funcionamiento de un rol, en las categorizaciones de una ideología que no da cuenta de ella: es, al menos, todo lo que el reino del padre ha desterrado, ha dejado fuera, ha reprimido en ella, ha *puesto* en ella como una ausencia.

Incluso allí, en “el país de las maravillas” -¿es este lugar tan terrible donde se encuentra la maravilla?- donde la sujeto es una “Alicia que mengua y que crece” –mengua de padre, crece de nada, ¿o al revés?-, incluso allí donde *casi puede ver, cuando ya está viendo*, la escritura de su deseo en las formas de lo pasajero, el nombre que desea “escrito en humo y en agua”, el poder del Amante vuelve a encontrarla. La sexta y última estrofa reproduce, tal y como la revisamos en la serie “Yo cactus”, pero ahora sin llevarlo a la realización, la escena de la “diosa que pare”, pero, además, define –en una dilucidación que

compromete íntegramente a la propia sujeto- el poder del Amante, del padre. Al dar cuenta de “ese todo su poder” (que le impide parir lo que desea) hace recaer la culpabilidad del “estupro” del padre -la violación perpetrada sobre el ser cautivo de la hija- sobre su propia debilidad, su “vano esfuerzo” de resistencia, comparándolo, además, en una imagen inquietante, con “La sogá que *me* amarra *sólo* a *mi* imagen”: la fuerza del padre, la que la daña y la viola, la que la encierra y quebranta, es la misma que la constituye, la que la vincula consigo misma, con su propia identidad:

[...]

No me indica el Caos ni en él te encuentro
pero en medio del tifón mi vida pertenece.
No da el silencio frutos propios ni es posible con él
erguir aparato alguno, mas bajo su ala permanezco.

Yo llevo días errando por tu nombre
como cierta Alicia que mengua y que crece
ya te veo escrito en humo y en agua
pero lo cierto es la risa de mi Amante.

La sogá que me amarra sólo a mi imagen
el estupro que comete mi vano esfuerzo
las bestezuelas que gimen en mi vientre,
ese todo su poder que me impide parirte.

Finalmente, como última y estremecedora revelación, el poema apunta a la definición de ese *secreto terrible* que ella intenta parir huyendo del Amante, secreto que éste persigue con todo su poder incluso hasta el lugar que no le pertenece, el lugar del no-ser, de lo no-creado, del silencio: paradójicamente, es allí donde el silencio del padre debe imponerse. Lo que la sujeto porta y ama, esa criatura sin posible bautismo, es el fruto monstruoso de un cruce en lo simbólico, el producto de la constitución paterna y la elaboración propia, que, una vez parida como *escritura*, podría liberarla: su propio amor por el padre y el amor de éste hacia la hija, el que sin embargo conforma un grado de daño que altera el fundamento de su propia constitución. Si la escritura implica, *es*, la revelación de ese secreto que *casi* se consigue parir, cada acto de esa escritura significa un intento de violar el secreto del padre, de traicionarlo, con el fin de liberarse y, a la vez, como hemos visto con anterioridad, la obediencia de un mandato, el cultivo –el culto- de un don que el

mismo padre ha puesto en la sujeto, dándole a ésta una forma. Nos atrevemos a afirmar que uno de los valores estéticos preponderantes de la poesía de Del Río es esta capacidad de hurgar en esta ambigüedad propia de la constitución de la sujeto femenino y dar forma, sin agotar, a ese vértice preciso donde la contradicción se revela en toda su intensidad, como lugar mismo de la escritura.

En “Sólo sus mentiras me hicieron libre”⁵²⁴, otro revelador poema del conjunto, la sujeto representa a la “hija desnuda” que intenta encontrar un “acceso” al fastuoso mundo creado por el padre, “encantador de serpientes” que “muestra en sus manos todo lo que hay”. Traída ante la presencia de su poder, el padre le ofrece –completando ahora la escena que revisamos en el poema IV de “Yo cactus”- una “lengua seca/ ofrecida en cántaros de alquimia oscura.” En el tálamo nupcial del amor del padre, que la gobierna en el espacio de lo muerto, la hija es reducida –paradójicamente en “edificios” construidos con la “labia” del padre- al eco, al silencio, a sus propios gemidos, a la momificación, al abrazo de las Erinias –las vengadoras del mundo materno-, que en este simulacro de los reductos sin lenguaje y sin vida de lo femenino, obedeciendo a la ley paterna, cooptan, en una condena que en parte invierte y en parte caricaturiza las atribuciones de ambos ámbitos de lo simbólico, cualquier posibilidad de creación, de placer y de autoconstitución en los territorios de la madre (negatividad que se reflejará en estos versos, de la misma manera, en el mundo paterno). Los versos de la quinta estrofa del poema escenifican, en la imagen arquetípica del bosque que emerge del delirio paterno, el origen del daño de la hija: en ese bosque, donde la sujeto se “da” en cacería, entregándose como la presa original a los deseos de Nemrod/padre, todas las presas tienen la marca de la herida que éste propinó a la hija antes de su nacimiento. El poder de esta revelación afecta de tal modo a la conciencia de la escritura, que la oración que la determina deja tácito el objeto del daño: “[...] no hay presa/ no desgarrada por la flecha que *laceró* antes de nacer.”

Entonces, a partir de lo anterior, es posible determinar, por un lado, que el daño paterno es constitutivo, que ese daño representa el engendramiento mismo de la hija, y, por

⁵²⁴ Tanto “Sólo sus mentiras me hicieron libre” como “Me veo en los ojos del suicida” están dedicados al padre de la autora.

otro, que la hija toma conciencia –lo que colabora con la desvalorización y estado abyecto del padre- de que ella no es la única hija/amante en el bosque de Nemrod. Otro de los signos sobre la devaluación del padre, de gran trascendencia simbólica, lo constituye la preocupación que el padre manifiesta y el intento que realiza por *mantener dormida* a la hija, evitando que ésta *abra los ojos* ante la pestilencia que de él emana: es tan sólo “un encantador de serpientes” y un manipulador de “momias”⁵²⁵. La penúltima estrofa da cuenta de cómo tanto hija como padre ya no son reconocidos como criaturas de la divinidad: los dioses ya no escuchan la canción del padre, lo que resulta clave respecto de lo anterior.

Finalmente, la totalidad paterna se revela atravesada por una fisura –quizá, su propia y expuesta falsedad- que la hija es capaz de ver y enunciar. Como consecuencia de la *duda* del Padre –paradójicamente ahora con mayúsculas, como Dios Creador negativizado-, incertidumbre que es producto de su desvalorización, todo su Universo, su reino y poder, se agrietan. A partir de los alcances de su denuncia, la sujeto se constituye como su propia creadora, autoinvistiéndose del poder de la creación por medio de un artilugio imaginario: pese a ser sólo un “recuerdo”⁵²⁶, retrotrae el acto de su propia invención, a un momento arquetípico previo a la herida de la concepción paterna. Una afirmación de la propia divinidad (auto)creadora, en uno de los puntos más álgidos de su separación del padre y de la Divinidad, y en uno de los momentos donde es expuesta, de manera cabal, su constitución en tanto entidad imaginaria:

Un encantador de serpientes
muestra en sus manos todo lo que hay.
Ciudades fastuosas erguidas entre sus dedos
me traen desnuda a esa calle sin borde,
ávidas de algún acceso mis piernas
se cansan sobre sus palmas de arena
y a ratos se incrustan soplos de fuego en mi garganta.

⁵²⁵ Resulta interesante comparar esta visión del padre ligado a la pestilencia de la muerte, por medio de la imagen de las momias, como inversión negativa del padre arqueólogo de “Están construyendo una casa en mi paisaje”, Del Río, *op.cit.*, 2009, p. 67, poema antes citado en nota 48.

⁵²⁶ Un recuerdo, diríase un *fantasma*, lo que se relaciona con los versos que cierran *material mente diario*: “El tiempo se mide en distancia/el horizonte se acomoda a la vista/ la mano completa lo desproporcionado/ el olvido no existe/ y una muerta sólo emigra.”, “Expreso de mediodía”, Del Río, *op.cit.*, 2009, p. 70.

No hay fuentes en ésta,
la urbe de su alma; sólo una lengua seca
ofrecida en cántaros de alquimia oscura.

La red pesada de sus ojos me gobierna
es mi tálamo su mirada
un aposento vacío donde estoy dormida
en brazos de mil Erinias,
un palacio de ceniza sorda
que alberga el eco de mi llanto
un caldo negro que pinta el rostro
de todos los que miro.

La malicia de su labia
construye edificios silenciosos
donde vivo rodeada de sus gemidos.
Tules de arcaicas momias
son arrojados al viento colado por los huecos
esas momias él las amasa en la pestilencia
esas mismas luego las sepulta
asustado del hedor que pesa el sueño de su hija en la balanza.

Un bosque emerge de su fiebre
allí me doy en cacería: no hay presa
no desgarrada por la flecha que laceró antes de nacer.

Un olifante toco entre sus dientes
y la canción que su boca exhala
llega a los oídos mudos de los dioses
que ni a mí ni a él reconocen como suyos.

Una grieta en todo este Universo te trae dudoso,
Padre mío: el día en que concebiste mi recuerdo
fui yo la que imaginó que me creabas.

“Nunca has salido tampoco...”, el quinto poema de *Escrito en Braille*, reproduce, a partir del encierro de una música infiltrada en la carne de la propia sujeto, dos escenas fundamentales. La primera, de la que se desprende la segunda, corresponde a la interrogación de la(s) Esfinge(s) por un Edipo múltiple y femenino, “enloquecidas niñas desatadas por las calles”, en una Tebas también múltiple: Tebas puede ser cualquiera de esas “ciudades estacionadas” y a la vez todas. La segunda, que surge de la respuesta que otorgan las esfinges, es la caída *del* Padre como consecuencia de la caída de “las hijas” *en* el Padre, “de golpe y porrazo”. La pregunta que las “niñas” realizan a las “esfinges” tiene

que ver con la permanencia del tiempo, de cada segundo, sobre la piel, lo que instala a ambas escenas en el cuestionamiento obsesivamente inmanente y corporal que el segundo libro de Del Río investiga como filón preferente de lo imaginario. Es ahí, por medio de la instalación femenina del mito –el complejo- de Edipo y el arquetipo del Padre Creador en la cercanía más asfixiante y patente, que la música del poema puede permitirle a la sujeto observar con ironía la caída del Padre y su propio aprendizaje, el que sólo es posible a partir de ésta última:

Nunca has salido tampoco.
 Más bien parece que una música vive encerrada en las orejas
 y no dices oídos porque a machetazos
 se han instalado los acordes en tu carne
 fieros acordes que suenan más o menos así:

ciudades estacionadas con enloquecidas niñas descalzas por las calles
 con enloquecidas niñas interrogando a las estatuas de la entrada
 por la permanencia de cada segundo
 la satisfactoria permanencia sobre la piel de cada segundo
 y así interrogadas responden así las esfinges:

“Del Padre sólo se aprende con su caída
 no lo anuncian heraldos ni lentejuelas
 al Padre se llega de golpe y porrazo
 puesta la sed en la boca de los Hombres”.

El poema número veinte de *Escrito en Braille*, “Días callados que a la voz hacen salir pastosa...”, restituye y completa la posibilidad del motivo del *parto* que, cargado como vimos de una larga tensión simbólica, había sido imposible en “Criatura sin bautismo”, suponía un abstracto y retroactivo acto de autocreación a través de la devaluación del Padre en “Sólo sus mentiras me hicieron libre”, y significaba, ya en el primer poemario de la autora, el confuso nacimiento del deseo de sí y el autoplacer en el poema VIII de “Yo cactus”:

[...]
 Días dominados por un solo ojo como si fuera el ojo de dios.
 Te pillen esos días resistiendo resistiendo resistiendo
 la llegada de un niño casi ave vestido con plumaje de miradas.

Estos versos, sin embargo, presentan la imagen del parto a partir de su instalación, tras el cansado tiempo de espera, en el cuerpo mismo de la sujeto y, bajo la unicidad de la mirada de dios, terminan con la promesa, casi con la llegada de una especie de Mesías, cuya cercanía con lo celeste y con los poderes de la percepción resulta una imagen restitutiva, no sólo liberadora de la carga simbólica que acarrea el espesor imaginativo del poema y de todo el conjunto, sino también de las “alas” de la propia poeta, cuya reunión pedía, entre jirones, como revisamos, en “Dedos de yerba”. La vestidura del niño ilumina también la primera estrofa del poema, donde se resitúa, por un momento, el motivo del *traje*, como un elemento de la autoprotección y resistencia de la sujeto, pero ahora sin la negatividad de lo impuesto:

[...]
 días como ola correntosa y voluntad férrea de orilla
 de pararse sobre una roca contra el viento
 y mantener intacta la camisa, el traje que te lleva dentro
 [...]

Este texto representa, además, la bisagra imaginaria que dentro de la obra de Del Río marca el comienzo de una reevaluación simbólica de la familia, que podemos observar ambigüamente en *material mente diario*, de manera más explícita en textos que representan la figura del hijo, como “1º Básico” y “Expreso de mediodía”, los que, paradójicamente, hacen referencia a escenas de entrega de éste por parte de la madre, tanto al sistema educativo, desde el encierro de la caverna, en el primero de ellos, como al padre, en el segundo.

El sexto poema de *Escrito en Braille*, “En las sombras blande un hacha...”, supone la persecución desde dentro, desde el propio interior, y la consiguiente toma del cuerpo de la “niña” –doble evidente de la sujeto en el contexto del conjunto–, por parte de los poderes de lo masculino. Ante esta ocupación, la rebeldía de ésta se encuentra representada por las piedras que recoge, el hacha que blande, la “proclama de hacha en bandolera”, así como el consiguiente (auto)desmembramiento del cuerpo, un proceso que podemos revisar como parte de una ocurrencia mayor en la poesía de Del Río, lo que puede equipararse con isotopías como la Caída, la identificación con el Caos y la Muerte, la melancolía y la

filiación con el suicidio, la des- semejanza y la des- realización y, como veremos más adelante, con el *imbunchaje*, cuya aparición ya habíamos anunciado e identificado en ciernes en otros textos en la cercanía al motivo del *traje*, que también se hace visible, de manera indirecta al final de “En las sombras blande un hacha...”, por medio de la mención de los “retazos”.

A diferencia de lo que sucede mayoritariamente en otros poemas de la autora, donde la amenaza, la persecución y el saqueo están representados a través de figuras provenientes del Afuera –las que en algunos momentos, como hemos revisado, han develado su origen constitutivo, es decir, su procedencia desde dentro del ámbito de la sujeto-, estos versos resultan iluminadores, en el sentido de manifestar como centro de la focalización del poema esta paradoja, mediante la cual lo ajeno y lo enemigo se hacen presentes desde el interior y -a la larga- se identifican con éste o con parte de éste (en otros poemas analizados, mediante la incorporación fundante del padre). De este modo, el poema expone de qué forma el gesto de rebeldía y las estrategias defensivas de la “niña”, como una consecuencia de lo anterior, se vuelven contra el propio cuerpo, lugar donde el enemigo -esta vez un verdadero ejército de “filudos soldados”- hace aparición y debe ser atacado, pues los “clamores”, las “agujas”, los “azotes”, “no la dejan respirar”.

Sin embargo, en la tercera estrofa, la paradoja incorpora –y esto resulta uno de los hallazgos del texto- las características de la ambigüedad, las que, en una bisagra o pliegue metafórico, confunden al mismo tiempo que presentan la dualidad de las fuerzas represivas y de aquellas que “proclaman” la liberación del territorio interno de la “niña”. Quizá la imagen “un pez de alas plegadas” –la que no deja de recordar al “pez infierno que nada en nuestra sangre” del poema “Una mujer pesa sobre mi lengua”- puede ofrecer una concreción apabullante en este registro de la violencia y el dolor de la escisión de la sujeto en la poesía de Del Río, de la dualidad de fuerzas opuestas que decantan en la nulidad e inmovilidad del autoblindaje y la autodestrucción.

El poema, además y en paralelo, expone, desde la segunda estrofa, un registro discursivo que al final del texto se vuelve apremiante y significativo de manera

extraordinaria: el “no decir”, el “no gritar” de la “niña”, acompañados de los indeterminados “pero se escuchan” y “pero se sabe”, al mismo tiempo que incorporan de manera ambigua e indirecta una visión de los otros –el texto deja abierta la posibilidad de que éstos “escuchan” y “saben” lo que sucede a la niña “en las sombras”-, también articulan la distancia y la fisura que en la propia protagonista del poema –reiteramos: doble apartada de la hablante- se agiganta y se mengua, entre saber y suceder: ella no lo dice, pero lo/se escucha, no lo grita, pero lo/se sabe, se oye a sí misma *no decirlo*, *oye sin decir* lo que sucede en su propio interior como dolorosa disrupción que (no) le es ajena.

Sin duda, la separación existente entre los otros -que aunque pueden escuchar no la ayudan-, y esa “niña” que *no puede o no quiere* pedir ayuda a los demás, está definiendo, como una proyección de la hablante en la “niña”, a la poeta que *sola* y, *sin decirlo*, se disgrega y se deshace, se mutila y se esparce, “cuerpo desperdigado por el camino”, de manera que sus *restos*, retazos de un traje que ya no aparece por ninguna parte, no dicen con *el lenguaje convencional* lo que sucede, lo que se escuchaba y se sabía, pero que en esta estrofa, en este final, varía hasta convertirse en lo que sin ella -la hablante integrada al nosotros- “*no se escucha ni lo escucharíamos jamás*”, sino por medio de la transformación de esos mismos pedazos de su cuerpo, a los que les brotan -los que paren- rostros y alas nuevos -identidad y vuelo-, imágenes en que la sujeto de la poesía de Del Río ha centrado, como hemos visto, su esperanza en la transformación, en el cambio:

En las sombras blande un hacha
cierta niña que va recogiendo piedras en el camino.

No lo dice pero se escuchan
clamores que no la dejan respirar
agujas y clamores que no la dejan respirar
azotes y clamores en las sienes
en los hombros
y filudos soldados equilibrando una marcha por su espalda.

No lo grita pero se sabe
un pez de alas plegadas
una proclama de hacha en bandolera
de golpe seco en la penumbra
y cuerpo desperdigado por el camino.

No se escucha ni lo escucharíamos jamás
 pero a esos retazos ya le están saliendo rostros
 y alas nuevas.

“Golpean y luego limpian las cárdenas abiertas”, el poema dieciséis del segundo libro de Del Río, se divide en tres estrofas que definen a su vez tres momentos discursivos distintos alrededor de la misma tematización: primero, acciones de daño, persecución y denuesto, tanto de carácter exterior como interior, que otros realizan sobre alguien indeterminado (un/a tercera/o sobre el/la en que la hablante podría estarse desdoblando); segundo, el cuestionamiento de la hablante a un “tú” indeterminado, al que suceden las acciones anteriores, sobre las razones que justifican la insistencia de ese “tú” en reflejarse en sus “conocidos” usurpadores; y, tercero, la conminación de la sujeto a que ese mismo tú haga una petición a los otros.

Las acciones de los otros presentan un doble cariz: están conformadas como acciones violentas y que causan un grave daño, pero están acompañadas de la ambivalencia -suponemos benefactora- de limpiar luego las “cárdenas abiertas”, heridas por donde, a la vez, fluye el “veneno” malhechor y la “tisana” sanadora de los otros. La escena barroca se consolida cuando se expone la debilidad de la persona que es centro del acecho: apenas sus “adornos” –sus joyas, su *detalle*- son besados “detrás del cuello”, ellos, los amantes -el poema se encuentra ya en territorio amoroso- se transforman en persecutores dentro de los propios sueños, donde las “bellas bocas” se transforman en “mueca de locura y desprecio”:

Golpean y luego limpian las cárdenas abiertas
 vertientes de tisana y de veneno
 ni bien besan adornos detrás del cuello
 cuando ya persiguen en los sueños
 y en sus bellas bocas se encajona
 una agria mueca de locura y desprecio.
 [...]

En la segunda estrofa, la pregunta recae sobre la identificación del “tú” interrogado, el que encuentra su “misma imagen”, su definición, a partir de aquel despojo en que ha sido convertido:

[...]

Por qué sigues mirando en esos ojos conocidos
tu misma imagen horizonte de pájaros carnívoros
tu misma imagen descansadero donde comen y se sacian.

[...]

En la tercera estrofa, el “tú” es exhortado a pedir a esos otros que realicen su labor de limpieza, que al menos blanqueen lo vacío, lo que queda del saqueo que han realizado, porque esto que queda puede servir como un depósito que reúna los restos que quedaron del amor. Estas “astillas” -si bien no se declara ninguna utilidad en relación a ellas- *deben* ser rescatadas en el “arduo vuelo”:

[...]

Pídeles te laman luego las llagas
las órbitas vacías
porque en el arduo vuelo
no hallas piel ni vasija suficiente
que guarde las astillas por el amor desperdigadas.

Aún desprendiéndose del lugar que ocupaba en el territorio amoroso -dominado por la crueldad de los “otros”-, apenas perfilándose como un resto que debe ser rescatado, la sujeto de estos poemas de Del Río *debe* continuar sosteniéndose en el “arduo vuelo” que implica su transformación profética en la palabra, mandato primero y último de su necesidad de constituirse a partir de la propia y personal escritura, verdadero secreto que ha robado a la divinidad y al padre, los que a través de las acciones propias y de los otros, tratan de impedir su consecución: al revelarse como escritura, ésta los revelaría a ellos mismos en su falsedad.

Pero no se trata sólo de una lucha contra los otros la que tiene que emprender la poeta para decirse, sino también una lucha a muerte contra aquello que en sí misma ha sido impuesto, colocado en ella como mandato, entregado como propio, utilizado como herramienta que la constituye dentro del lenguaje y los modelos sociales, los roles de género y las prácticas sexuales, las utopías, las ideologías y los arquetipos, los deberes con respecto al país, la nación y la historia, y que no se pueden separar de aquello que ella

irremediablemente es. *Tan sólo* a partir de los restos de una (auto)destrucción radical e inmisericorde de lo anterior, tan sólo *ella misma y no los otros*, tan sólo *sus restos y no ella misma*, podrá decirse, parirse, rebrotar, traspasando el lenguaje entregado, haciendo lugar a otra, que la sujeto no conoce pero intuye posible, portadora de los poderes y valores de lo profético y lo arcaico.

Así, por medio del sacrificio, debe pagar el precio de su transformación: sólo ella, y no los demás, puede ser “manzana/ y llegar rodando hasta los pies de los demás”, como establece en “Justificación y rebeldía”, uno de los textos más estremecedores de *material mente diario*. La que se queja, irónicamente, de ahíta, la que no ha conocido hombre de sangre ni hombre de libros que la haga feliz⁵²⁷ –la ausencia del placer, incluso en el hartazgo, es parte de ese precio-, se presenta por medio de una excrecencia de lo femenino que se desprende, como escombros, de las ruinas de la civilización y la cultura de los hombres: “Alrededor y en torbellino despedazados esqueletos”, dice en “En el ojo del huracán”, “desprendidos de edificios, de libros y filósofos”-, un yo que se desgaja de las ruinas de la Historia y de la Posthistoria, de los restos aún tibios de la Dictadura y las trampas de la Postdictadura.

Las convenciones y exigencias sociales resultan un ropaje, un *traje*, muy estrecho para quien debe desprenderse de su propio yo para integrarse a lo otro. Es ella misma quien elabora sus vestiduras proféticas, negándose a lo que se le ofrece. Leemos en “Justificación y rebeldía”⁵²⁸:

[...]

¿Y por qué tendría que llorar sobre el semen derramado?

¿por qué tendría que beber del agua clara que se me tiende
como única posibilidad de aplacar la sed?

¿por qué si bordo mi propia capa
tendría que llevar puestas las ropas de la decencia?

[...]

⁵²⁷ “Quejas de ahíta”, Del Río, *op.cit.*, 2009, p.41, otro de los poemas de *material mente diario* que, desde la ironía, desarrolla una crítica a los paradigmas y críticas de la masculinidad: “No he conocido el hombre de sangre que me haga feliz/ sólo el hombre de libros me ha puesto contenta/ establemente contenta// (...) En mi vida no he conocido/ hombre de libros que me haga feliz.”

⁵²⁸ Del Río, *op.cit.*, 2009, pp. 37-8.

En una nueva trampa contra el poder del Padre -pero también contra su propia proveniencia- ella *no* llora por la simiente derramada a su antojo. Perturbadoras resultan estas declaraciones bajo el peso de una maternidad subalterna, rol patriarcal otorgado a la mujer, como una protectora de la semilla del padre en el hijo. La linealidad asegurada por el nombre paterno es despojada tanto de su poder fecundante como burlada en su unicidad:

No hay por qué llorar sobre el semen derramado
 si han sido *tantos* en las noches de las ruinas
tantos que se hicieron uno entregados al rumor de mis pechos
 pechos que se han dado a sus bocas como flores pleistocenas
 henchidos de lava y de la miel del suero
 [...] ⁵²⁹

La sujeto, en los versos finales del poema, hace lujo de su entrega (¿a los otros?, ¿a la nada?) como un reproche a la incapacidad de los demás:

[...]
 ¿Y por qué?
 si no todos saben cantar

¿Y por qué?
 si no todos pueden ser manzana
 y llegar rodando a los pies de los demás.

Estos versos, que ocultan el terrible saber que hemos intentado desbrozar en las páginas anteriores, contestan con la lengua del trauma ante el despojo y la violación, el daño de los otros, que en estos versos espejeantes se vuelve vivo por medio del paradigma de la entrega, un sacrificio -cuyo sentido profético ya hemos observado- que promete no dejar nada de la sujeto y su cuerpo, más que las marcas de su destrucción: “Sólo sobrevivirán los estragos de mi cuerpo”, enuncia en su primer verso el poema “Sólo el decapitado sobrevive”⁵³⁰.

⁵²⁹ Las cursivas son nuestras.

⁵³⁰ Del Río, *op.cit.*, 2009, p. 33.

En el poema titulado “El imbunche”, texto central de *material mente diario*, la aparentemente gozosa multiplicidad de los “tantos”, desplegada en “Quejas de ahíta”, es reducida aquí a su anverso: la violación y el dominio: “Fueron *tantos* los robustos/ *tantos* los colonizadores/ *tantos* que soy un caldo de promesas/ llagas donde aún se escucha murmurar”⁵³¹, en una visión de sí misma que recuerda la ambivalencia observada en el poema dieciséis de *Escrito en Braille*, “Golpean y luego limpian las cárdenas abiertas...”.

Si bien la negatividad campea en la poesía de Del Río, sólo una aproximación a este texto en particular, podría dar cuenta del apego de la sujeto a su propia interioridad, la que representa aquí un refugio insondable donde puede escapar del “daño” de lo Real, del avasallante exterior, del cobro y el saqueo de los otros, del pasado, de la colonización que representan la cultura y los roles otorgados por el deseo masculino, de la historia que intenta situarla y definirla, de la imposición del lenguaje, de cualquier sensación que no provenga del “verdadero yo”:

No veo el tiempo
de atrás acosan los viejos guerreros
de atrás acechan con sórdida paciencia

Pretenden esclavizarme

Sus armas de reconocida eficacia se conjugan
con los purgantes de la recriminación

Debo
debo lo que no me queda
[...]

El *imbunchaje* representa el triunfo total del no ser, de lo que la sujeto no es, sobre ella misma y, a la vez, una radical y absoluta fuga de la imposición, una escapatoria hacia lo (im)posible. Ausente de los demás, de ese amor que es daño, el yo poético se *imbuncha*, negando toda posibilidad de percepción y representación. En el encierro de la sujeto con sus propios sentidos, a los que ella interroga con una pregunta retórica, se escucha el eco de una nada irónica, pero trágica, conclusión, que intenta negar no sólo el pasado y el exterior,

⁵³¹ Las cursivas son nuestras.

sino cualquier posible manera de haber estado en la historia y el mundo: *siempre fui sólo esto*. Ya no hay lenguaje, ni roles, ni jerarquías, ni parentescos, ni razón, ni sentidos, ni cabeza, ni miembros, ni siquiera cuerpo ¿Qué es lo propio, lo irreductible, lo que a la sujeto le pertenece? Dice el poema:

[...]

Decido hacerme un maleficio

Cojo la plateada aguja ancestral
con ella hilvano el punto que hará costura mis ojos
mi boca
mis oídos
mi sexo

Quiero cerrar las puertas
quiero encerrarme con ellos
interrogarlos

¿Fui acaso alguna vez
algo más
que esta interrumpida
comunicación de los sentidos?
[...]

Junto con esta respuesta a una pregunta que la misma sujeto elabora, ésta aprovecha de responder a las cobranzas de sus persecutores:

[...]

Escarben ahora bajo los parches lo que les pertenece
yo no podré verlos

Vociferen mi culpa hasta quedar vacíos
no los escucharé

Distingan entre los escombros las razones de su dolor
no abriré la boca en mi defensa

Vuelvan a jurar el amor que me tuvieron
ya no veo el tiempo
nada sentiré.

Su respuesta es clara: debe darse “estatuto definitivo de engendro” –no una criatura, no un ser creado por el Padre-, pues sólo al “olvidarme de mí/ del imaginario que les dio poder”, podrá liberarse de ellos, ya que es en la sujeto misma donde el deber ser ante ese imaginario que la constituye, el poder simbólico del Padre, se origina y descansa.

“Ciudades son imágenes”, titula Enrique Lihn uno de los poemas de *Escritura de paso*; el poema termina: “En el gran mundo como en una jaula/ afino un instrumento peligroso”⁵³². En “Expreso de mediodía”, el poema que cierra *material mente diario*, la *extranjera* siempre en tránsito que recorre la poesía de Alejandra del Río, esta vez en la mitad de un trayecto, agrega:

Catorce minutos de calma
mi hijo duerme en dos asientos
vamos camino a Praga
rumbo a Viena
de vuelta en Santiago
de visita a Mendoza

Estoy por entregarlo a su padre
por soltarlo
por dejarlo hacer la vida de su origen
y duerme su última siesta de infante

Yo observo paisajes a medias destruidos
rudos hombres de los rieles
castillos solos
borrosas siglas comunistas

Parece que miro para adentro

Deseo seguir viajando en este tren
sujeta a mi diario
aferrada a las líneas regulares de la siembra

Algunos recuerdos quedan

El tiempo se mide en distancia
el horizonte se acomoda a la vista

⁵³² Lihn, Enrique. *Poesía de paso*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1966, pp. 13-4. En el poema “Marketplace”, p. 9, escribe: “(...) esta ciudad/ en la que, para siempre, estoy de paso/ como la muerte misma: poeta y extranjero”.

la mano completa lo desproporcionado
 el olvido no existe
 y una muerta sólo emigra.

El poema representa una *recomposición de escena*, veladamente emocionada, de la *sujeto errante* con su “verdadera familia”: el hijo que dejará de ser niño cuando despierte, el paisaje mismo que la rodea y las presencias y ausencias que éste porta. La metáfora perceptiva de los versos finales altera y ordena el tiempo, la vista, las proporciones, las distancias, el adentro y el afuera, el “Chile de su infancia”, borrado casi por el inasimilable país que la espera, al que, en su deseo de permanecer viajando -aferrada a la regularidad de la siembra, del paisaje-, parece no querer volver: “el olvido no existe”, lo traumático no la deja mirar, no la deja decir, pero tampoco deja de hacerse ver, de hacer oír su susurro: “Algunos recuerdos quedan”.

Sin querer volver, la mirada retorna otra vez hacia la escritura del libro -el diario que no quiere soltar, el libro que leemos-, hacia el interior y el recuerdo. La tercera estrofa y el verso aislado que la sigue resitúan este poema como una *revisión*, pues en lo que ella dice que observa, que parece estar adentro y afuera al mismo tiempo, algunas de cuyas señas el tiempo ya ha borrado, se puede leer, una vez más, una cita de un poema de Pablo Neruda -el poeta del padre, el poeta de la ideología del padre, el proyecto de país del padre, el Padre-, en uno de los momentos más íntimos y desgarradores del *Canto general*, su sección XV, titulada “Yo soy”, donde, en medio de la violencia de un país que se construye, el niño se constituye en la torre, el castillo del padre ferroviario y sus compañeros, un ejército de pobres que depositan en el infante la necesidad de la lucha. Creemos que la comparación habla por sí sola:

[...]

De pronto, trepidaron las puertas.

Es mi padre.

Lo rodean los centuriones del camino:
 ferroviarios envueltos en sus mantas mojadas,
 el vapor y la lluvia con ellos revistieron
 la casa, el comedor se llenó de relatos
 enronquecidos, los vasos se vertieron,
 y hasta mí, de los seres, como una separada

barrera, en que vivían los dolores,
llegaron las congojas, las ceñudas
cicatrices, los hombres sin dinero,
la garra mineral de la pobreza.

Berlín, Santiago, Mendoza, Praga, Viena, son imágenes de un viaje hacia dentro, de un exilio interior, donde la sujeto, “en el gran mundo como en una jaula”, “simultánea y remota”, hecha tan sólo una imagen, regresa “al Chile de la infancia”, una figuración que oscila entre lo familiar y lo monstruoso, pero que ya no está ahí, ha sido reemplazada por otra. Sí, “ciudades son imágenes” y “una muerta sólo emigra”.

**CAPÍTULO VI. LA POESÍA DE GERMÁN
CARRASCO: EL JUICIO DEL POEMA.**

*Vivo en la realidad.
 Duermo en la realidad.
 Muero en la realidad.*

*Yo soy la realidad.
 Tú eres la realidad.
 Pero el sol
 es la única semilla.*

*¿Qué eres tú? ¿Qué soy yo
 sino un cuerpo prestado
 que hace sombra?*

*La sombra es lo que el cuerpo
 deja de su memoria.*

Gonzalo Rojas, “El sol es la única semilla”

La soledad de la obra -la obra de arte, la obra literaria- nos descubre una soledad más esencial. Excluye el aislamiento complaciente del individualismo e ignora la búsqueda de la diferencia; el hecho de sostener una relación viril en una tarea que abarca y domina la extensión del día, no disipa esa soledad. El que escribe la obra es apartado, el que la escribió es despedido. Quien es despedido, además, no lo sabe. Esa ignorancia lo preserva, lo distrae, autorizándolo a perseverar. El escritor nunca sabe si la obra está hecha. Recomienda o destruye en un libro lo que terminó en otro.

Maurice Blanchot, *El espacio literario*

Entre los últimos párrafos de “La poesía inteligente de Germán Carrasco”, texto de la presentación de *Calas* -el tercer libro de poemas de nuestro autor-, el reconocido crítico y académico chileno Grínor Rojo alcanza a anotar algunas claves sobre lo que él considera el principio rector del volumen:

Porque ahora es cuando prestamos atención al mensaje que Carrasco había estado tratando de transmitirnos desde las primeras “fintas” de su libro y que se nos pone finalmente en descubierto de una manera descarnada: percibimos que estos poemas se encuentran hegemonizados por el discurso

de la melancolía, que su pegamento último no es otro que un oscuro sentimiento de duelo. Ese duelo es en primer lugar el de “la musa” [...] Pero no se trata sólo de la muerte del amor, lo que acaece obviamente y acerca de cuyas consecuencias Carrasco nos informa con el dolor y la autoconmiseración de reglamento [...], sino, además, y esto es para mí lo decisivo, de la muerte de un cierto modo de la inspiración de cuyos servicios el poeta se da cuenta de que no podrá hacer uso nunca más o que podrá hacerlo sólo para ponerle nombre al lugar de una ausencia.⁵³³

Concordamos a cabalidad con lo dicho por Rojo: el proceso de duelo –primero de la musa y después/al mismo tiempo de un tipo de inspiración-, que en buena parte presenta profundos rasgos melancólicos, parece ser el registro que aglutina gran parte de las piezas de *Calas* –y de manera extensiva al resto de la producción de Carrasco dentro del periodo que a esta investigación atañe⁵³⁴-, porque, como es fácil observar en una primera aproximación a cualquiera de sus libros, se trata de un ejercicio de vigilancia y ensayo constante de las maneras de decir, y de una reflexión sostenida sobre los procedimientos de la escritura, no tan sólo desde la revisión de las propias poéticas y las de los otros –los coetáneos, su generación, la tradición, la multiplicidad de tradiciones, los registros de una constante (auto)traducción, el explícito trabajo sostenido a partir de la ambigüedad y similitud de los significantes- sino que la obra misma de Carrasco manifiesta y demuestra insistentemente que su gran, su más vivo deseo, en el cual los otros acompasada o conflictivamente confluyen, es el del poema, la escritura del texto o de los textos en concreto que constituirían al sujeto de éstos en “SURFISTA DEL LENGUAJE Y TRADUCTOR DEL VIENTO”, como se proclama –borracho- el hablante ante la ironía de los otros -a la que casi siempre se adelanta la suya propia- en el poema “Casagrande”, de *Calas*.

Centro de su deseo resulta en “Otra fotografía sin tomar (hora que se vive)” -el registro fotográfico, paralelo metafórico de la elucidación insistente de la focalización poética, es otra de las constantes que articulan la poesía de Carrasco- la amada, la Musa, en

⁵³³ Rojo, *op.cit.*, p. 82.

⁵³⁴ En este trabajo estudiaremos fundamentalmente al segundo y tercer libro del autor: Carrasco, *op.cit.*, 1998 y 2001 -los que consideramos preponderantes para esta investigación y este periodo- y haremos referencias, cuando sea necesario, a su primer poemario publicado, Carrasco, *op.cit.*, 1994, y a Carrasco, *op.cit.*, 2003.

la que confluyen al mismo tiempo la fuerza poética y la observación amorosa, encarnando en esta esquiva e inestable trinidad el núcleo del cual emanan poemas y palabras:

Por lo menos una docena de haikúes nacen cada segundo
 en que tus manos descansan, desabrochan o se meten
 en la cremallera o el pelo angora de una mascota: cientos de líneas
 no para ser escritas, sino para que el tiempo y el día
 -agua clara, incuestionable- inscriban
 en las sienes y ojos de ónix de todos nosotros
 [...]

O, por el contrario, en su ausencia, como sucede en “Arte siamés”, uno de los poemas más extensos de *Calas*, el comienzo de una recomposición que, aunque hasta el final permanecerá inconclusa, terminará por ocupar gran parte de los textos de éste y el anterior libro del autor:

[...]
 De ella, o sea, de la musa, hoy no queda ni el perfume,
 no quedan sino fragmentos: trozos de blusa ensangrentados, manchas de sangre en la
 muralla,
 rieles que terminan en la niebla, y una gruta para la devoción del pueblo
 que es lo mismo que decir: tres velas encendidas por lloronas iletradas
 De la musa queda la memoria de los momentos en que fue musa
 y no la súcubus que dividió tu vida en dos como la muerte
 de un familiar, el crepúsculo cortado por una torre de telecomunicaciones
 o las dos porciones de carne que se abren como el dulce durazno del verano;
 queda la misoginia, la lección, la ridiculez.⁵³⁵
 [...]

El *juicio* sobre el poema, sea este propio o ajeno, se expresa en los poemas de Carrasco, no sólo mediante explícitas y constantes revisiones y versiones, sino que asume en su obra un talante constitutivo. En “Ruby juega en el jardín”, otro poema del tercer libro del autor, se puede leer:

⁵³⁵ El fragmento reproducido de “Arte siamés” es una autocita del autor al poema del mismo libro, titulado “De la musa no queda ni el perfume (el tango de Julián)”, Carrasco, *op.cit.*, p. 40, donde al final se agregan los versos que ensayan una restitución, a sabiendas imposible, de esta figura: “De la musa o su fantasma no quedan sino fragmentos:/ un modelo para rearmar./ En el laboratorio de las palabras/ han de tomar vida sus ojos: escarabajos/ de ónix sagrado que brillan en los instantes./ la tersura de cala de su piel.”

entonces habría que hacer una versión limpia y una sucia de todo
y cada cosa,
de nosotros mismos, por ejemplo.

[...]

Nada está más lejos de la poesía de Carrasco que la ocultación de estos mismos planteamientos, la que resulta constitutiva, por ejemplo, de la poesía de Antonia Torres, como vimos a partir del análisis del poema que abre el primer libro de la autora, titulado “Advertencia”: “No se debe traspasar el sueño con el rayo de la espada/ ni tampoco someter a juicio la poesía de los camaradas”⁵³⁶. Estas disquisiciones ocupan gran parte de los *parlamentos* del poeta y los personajes que lo rodean, una buena cantidad de la extensión de la superficie textual de la obra publicada por Carrasco. El *juicio* con palabras sobre las palabras –“tratar de usar las palabras exactas aunque a nadie le importe”, como leemos en “Diente de león”⁵³⁷ - afecta existencialmente al sujeto de estos poemas, el que *debe* “hacer versiones” -escrituras- de sí mismo y de los otros. En el ya citado “Otra fotografía sin tomar (hora que se vive)” leemos:

[...]

como si ni patria ni cama ni nada; nosotros

caminamos como él, rígidos e imperturbables
evitando desbordar el hueco que ocupamos en el poema.

[...]

Uno de los personajes que se reiteran en la poesía de Carrasco, llamado Julián -que como casi todos los otros y el mismo sujeto se delatan muchas veces habitando dentro o para el marco fotográfico del poema-, “apasionado dictador de dogmas”⁵³⁸, hermano mayor y doble del sujeto, desenvuelto filósofo y poeta oral cuya capacidad retórica deslumbra al hablante en varios poemas, “(siempre terminaba en alguna pieza con más de una niña)”⁵³⁹, representa una figura tutelar y un modelo de masculinidad, sostenida a cada momento en su

⁵³⁶ El primer poema del primer libro de la autora, Torres, *op.cit.*, 1999, p. 11.

⁵³⁷ Carrasco, *op.cit.*, 1998, p. 50. La figura de Julián coopera, en este sentido, para distinguir la brecha, que (pre)ocupa a la poesía de Carrasco, entre la oralidad y la dificultosa palabra escrita, más aún cuando ésta última intenta acercarse, desde el laboratorio de la escritura, a la primera.

⁵³⁸ “Casagrande”, Carrasco, *op.cit.*, 2001, pp. 63-5.

⁵³⁹ *Idem.*

dominio de las palabras, que contrasta con las sugerentes y reiteradas versiones que el sujeto entrega de sí mismo como portador de una masculinidad disminuida o dudosa -en paralelo, a su vez, quizá debido, a su dificultad en el trato con las mismas⁵⁴⁰-, única herencia paterna, como reconoce en “Veraneo”, poema de *La insidia del sol sobre las cosas*:

Tú en la casa copada, yo en una carpa en el patio
y la sagrada familia sospechándome maricón
tal vez por la costumbre –único bien heredado de mi padre-
de cruzar las piernas protegiendo el sexo, con un brazo encima
como si fuera a recibir un golpe bajo

Y aquí estamos

“quiero llegar tostadita a Santiago”
poniéndote pomadas en el cuerpo,
haciéndote el amor con cuidado de tus quemaduras.
[...]

Así, el *juicio* sobre el poema y la poesía se extiende a una serie de personajes que en la narrativa, la pequeña novela que articulan los libros de Carrasco, parecen funcionar como *dobles*, algunos no del poeta sino del crítico que éste encarna o conlleva, que en este autor tiene un lugar primordial, supremacía de la inteligencia crítica e irónica, que Rojo reconoce a lo largo de su estudio sobre *Calas*⁵⁴¹. El “mendigo rozagante”, del poema ““El sobao””⁵⁴², ejerce la crítica de los “intentos fallidos” del escritor bajo su propia

⁵⁴⁰ Remito a la “Poética” de Andrés Anwandter que revisamos en páginas anteriores, en Véjar, *op.cit.*, pp. 17-8. “Herr Anwandter” o “Herr Andrés Anwandter” aparece citado en varios momentos de la poesía de Carrasco. En la segunda parte de “Amague”, subtitulada “La tradición”, la figura de Anwandter es relacionada con la poesía del silencio: “(...) Muchos cierran la glotis,/ la tradición cose la boca con puntos a favor del silencio, Herr Andrés Anwandter”, y en la visión del propio funeral del autor, en “Pongan alimento para gatos en mi tumba”, al que asisten “(...) Rita, Madre, Herr Anwandter, Chico; hermanos y hermanas”. Carrasco, además, titula uno de sus poemas con el verso de Anwandter, “Las letras son los rasgos de la muerte”. Carrasco, *op.cit.*, 1998, pp. 45-7, p. 85 y p. 78, respectivamente.

⁵⁴¹ Rojo, *op.cit.*: “Tal vez demasiado inteligente para ser un poeta visionario, es en cambio un bardo que conoce y pulsa las cuerdas de su lira como pocos en el Chile actual.”

⁵⁴² Este poema de *La insidia del sol sobre las cosas*, *op.cit.*, 1998, p. 66, cuenta con un significativo epígrafe de Jorge Luis Borges: “Mi silbido de pobre penetrará en los sueños/ de los hombres que duermen”. El epígrafe articula una notoria predilección del autor por los personajes marginales, con los que, tal como anota Rojo, *op.cit.*, p. 79, se identifica la propia marginalidad del sujeto escriturante, quien, según la máxima del autor “LA PRAXIS LISIA” –una versión del *laborare stanca* de Cesare Pavese-, representa “(...) una renuncia manifiesta de parte de este joven poeta chileno a las reglas teleológicas que organizan la praxis en el campo de juego burgués y una elección de precariedad del más allá de los bordes como el único fondo en el que puede echar el ancla con la conciencia tranquila en los tiempos que corren. En estas condiciones no tendría que extrañarnos su simpatía por los desharrapados, por los cartoneros, por los drogadictos, por los

observancia, produciéndose una escena -prototípica en Carrasco- de *circuitos de miradas*: cruce de miradas o miradas que se persiguen, desplazada aquí en la escritura por medio del hombre observado que a su vez lee los papeles de quien lo observa⁵⁴³:

Por la ventana lo veo escudriñar en la basura, y luego
pies en alto cual jefe de una empresa o temible fiscal que fuma tras un escritorio enorme.
Muchas cosas terminan en el tacho:
zapatos que no aguantan, prensa añeja
y cientos de intentos fallidos –hojas para desarrugar-
que en la mañana este mendigo rozagante
lee negando sonriente con la cabeza
y otras veces con un aire que da miedo.

Incluso el deseo más carnal -donde también se cuele el poder de lo *tanático* y el goce a partir del dolor- encuentra lugar en el peso de las vocales y consonantes de la palabra “Putá”, donde se cruzan la sensación, el recuerdo y la imagen, en un intento por reconstruir, desde la letra y la sílaba, lo femenino:

p: plosiva, labial -dos porciones de carne: senos, nalgas, vulva-
u: humo, lupanar, ásperos quejidos decrecientes
-retorno a la infancia, placer del dolor-

La primera sílaba se inclina -el breve miriñaque al descubierto-, recoge
y luego sopla un diente de león en el silencio
(una u sus labios rojo intenso al soplar con hermosos ojos vacíos,
las pelusitas -estambres- que se dispersan lentamente, que vuelan como cartas
dejando un pistilo desnudo ante el cual sus labios insisten
en permanecer en forma de una u de tiempo sostenido)

p y t: plosivas: tiro, detonación, inauguración seminal y champañazo

u de muerte, a de mina

jóvenes *punk* o *hip-hop*, por las prostitutas, por los vagos, por los mendigos (...). Los versos de Borges dan cuenta también, como lo hacen muchos de *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda, *op.cit.*, 1991, de la proyección imaginaria del sujeto en los durmientes, como una penetración en el inconsciente ajeno que lo autoriza a desdoblarse en muchos contextos diversos e, indirectamente, en este poema de Carrasco en concreto, como una extensión fantásica de la propia poesía del autor en otro “público”, en otros lectores posibles, quizá los que a él profundamente le interesan.

⁵⁴³ Estos *circuitos de miradas* manifiestan los estados deseantes o paranoides del sujeto instalado en un juego de perspectivas que, como veremos, reproducen el contexto general de una ciudad y una sociedad -las que así Carrasco devela y registra- multivigiladas, propias de la aparente difuminación del poder autoritario en el Chile posdictatorial.

No es difícil imaginar que si el sujeto, sus deseos y el mundo construidos por el autor se encuentran fundamentados en la letra del Libro de Carrasco, cualquier grieta, fisura, falla o ausencia que allí se haga presente, puede desarticular los sentidos, y que serán las estrategias propias de la escritura, en sus alteradas manifestaciones melancólicas, obsesivas e incluso eufóricas, las que intentarán reunir fragmentos, hilvanar tejidos, reiterar y variar, hallar y perder, incluso borrar, como sucede en los poemarios de Carrasco, las uniones y disyunciones de un constructo imaginario que intenta dialogar, sin quebrarse, entre la experiencia y la imaginación literaria.

Sin embargo, pese a lo anterior, es nuestra intención articular este análisis a partir de un *duelo* que ocupa inconscientemente al sujeto de esta escritura, que acompaña desde el arquetipo -visible a partir de *La insidia del sol sobre las cosas*, pero presente incluso antes, ya en los textos de *Brindis*- esta pareja de ausencias –inspiración y Musa-, la que, dentro de un marco perceptivo y simbólico que la envuelve, reconocemos como motor de todo deseo y productividad en la *poiesis* de Carrasco. Se trata de la figura del Sol, Inti, Padre -a veces, como veremos, eclipsado por la figura menor de la Luna-, quien, en su presencia y permanencia, articula la visualidad deseante del lenguaje de este poeta mirón, *voyeur*, libidinal detallista, persecutor de los vaivenes y las escenas que instalan las miradas en la ciudad contemporánea, y quien, en su ausencia, hace vislumbrar todo tedio, disfunción, detención, sustitución, interrupción, en el horizonte de las palabras, de los deseos y de toda euforia musical, visual o sexual, por ejemplo: el delirio enumerativo, o los sucesivos reemplazos musicales de calados de un prototexto proteico e inacabado que, en Carrasco, siempre se regenera, reiterándose.

Porque si bien la sustitución del duelo y la ausencia totalizadora de la melancolía - que supone la imposibilidad de reemplazo y la defenestración del propio yo- generan palabras y ritmos para evidenciar o cubrir lo que falta, elaborarlo y traspasarlo, por su parte la euforia o manía⁵⁴⁴, el estado que manifiesta los síntomas opuestos a la enfermedad melancólica -felicidad, exaltación, epifanía- parece evadir la ausencia -dominar o hacer de

⁵⁴⁴ Definimos el concepto de *manía* en el Capítulo I de este trabajo.

texto con el título del eufórico listado que encabeza *Calas*, “Lista (Al no poseer, enumeramos)”. Es “para las urracas”, pájaros que desean y secuestran objetos brillantes, y para “el abatido nido de sus ojos” -paralelo de la abatida visualidad del sujeto- que “brillan los tesoros”, pero, por descarte, no para el sujeto: resulta perceptible aquí el deseo obliterado de poseer lo que dispone el sol, como un Padre que se refleja y despliega en su generosidad, a la vista de sus hijos, o poseer el brillo del sol mismo en las cosas, que permite su contemplación, otorgándole presencia y valor a lo que alumbraba.⁵⁴⁶

No sólo las urracas -que como el sujeto desean el brillo solar pero no su fundamento simbólico- son objeto de este desplazamiento, sino también los “regazos” y las “manos virginales” donde el seguimiento del hablante se proyecta: como las “bellezas excesivas” - que en versos posteriores adelanta la presencia de la Amada o Musa-, el sol coloca la atención del sujeto deseante sobre esas manos y regazos. El apóstrofe lírico pone en el tapete del texto la admirable capacidad solar, su potencia “plástica”, es decir, creadora. El sujeto da cuenta de la autoría avasalladora del Padre y de las consecuencias negativas sobre los “débiles”, donde el “como” (“como si fueras tú un recién nacido o un amanerado”) adquiere todo su poder distanciador y a la vez se refleja en el tú al que se dirige el poema, doble evidente del sujeto, estableciendo así la comparación con el Padre: como efecto de su poder avasallador resulta la evidencia de la masculinidad deficiente del hijo. Esta secuencia sobre la debilidad y la insuficiencia va acompañada, para la posible elaboración de una significación conjunta, de la imagen del sol reflejado en la botella rota: lo destruido, lo roto, lo fragmentario, lo mínimo, lo vacío, el desperdicio. Lo que el sol asola y desola –asolar algo, dejar a alguien desolado- son, en la trasposición metafórica que elide estos efectos en el sujeto, las “fachadas continuas”, elementos reiterados en la representación que Carrasco realiza de la ciudad de Santiago.

Dado el encabalgamiento, el “no es justo” que en el verso once parece comenzar a defender -aunque en realidad no lo hace⁵⁴⁷-, los efectos del Sol en su disminución y

⁵⁴⁶ “Sólo para nosotros/ están todas las cosas bajo el Sol/ El poeta/ es un pequeño dios”, Huidobro, Vicente, “Arte poética”, en Huidobro, *op.cit.*, 2003, p. 391.

⁵⁴⁷ Si no por el contrario, será ésta una manera indirecta y hasta irónica de atentar contra el poder solar absoluto, ahora temporalmente disminuido.

ausencia, parece acusar retrospectivamente la injusticia que entraña su capacidad de revelar los contrastes de los seres iluminados con respecto al Padre solar -como es el caso del sujeto-, como también las diferencias que se manifiestan entre ellos mismos. Así, “no es justo” decir que el Sol afea el día cuando su efecto se encuentra mediatizado, cuando es interrumpida su capacidad de alumbrar, pues de esa manera las cosas aparecen veladas; su acentuación baja, el decaimiento de su insidia, su capacidad menor de penetración, resultan más cómodas para el sujeto. El “género insidioso” establece también, a partir de la ambigüedad de los significantes, un doble sentido de carácter misógino: ante la “excesiva belleza” del “género insidioso” –la mujer, las mujeres- que tortura al sujeto, éste prefiere la mediatización, la veladura, como ocurre, por ejemplo, en “Velo”, de *Calas*:

Añoranza de niebla en épocas de sol insidioso.
 Velo. Gasa. Mapa de la herida.
 La mujer de gafas oscuras sólo se las quitaba
 sola frente al mar y cuando hacía el amor.
 Era radiante como el mismo mar y tentamos escribirle
 e imaginábamos el premio de su sexo o mirada
 [...]

O como sucede en el melancólico y defensivo “Espejo de tu danza, muro de lamentos, defensa y coto”, también de *Calas*:

Voy a erigir un muro que me cubra
 muro cuyo territorio sea disputado
 por el graffiti y la enredadera,
 te asombrarás ante semejante obra
 hecha con las manos de teclado y caricia que amas
 y que jamás pensaste que sirvieran
 para otra cosa que tu cuerpo;
 muro que me cubra del objeto directo
 de tus armas, ojos y saetas.

Por el contrario, en el poema “Rita desconsuelo (gafas oscuras)”, de *La insidia del sol sobre las cosas* -con seguridad el poema donde se inaugura el motivo de la mirada cubierta de la Musa como contención de todo misterio- el sujeto no puede ver los ojos a través de las gafas con la claridad de la luz solar, ahora interrumpida. No es éste, como revisamos en el poema anterior, el que desea la veladura de la mirada de la amada o el que

quiere establecer una protección alrededor suyo, sino que es ella quien elabora una veladura propia, que la aleja de lo luminoso y la transforma, a su vez, en la portadora de su propio enigma, lo que llena al sujeto expectante de incertidumbre e inseguridad ante lo escondido. Sin embargo, lo que la amada porta son los ojos antes conocidos y ahora olvidados por el sujeto; lo olvidado, lo reprimido, regresa aquí bajo la forma del misterio, de lo encubierto, que el sujeto deberá develar -transformación mediante- no para recuperar los ojos perdidos, sino para aproximarse a la idea de su propia muerte. De esta manera, la negatividad que la amada oculta, como algo completamente ajeno, es proyectada, es devuelta, en esta recomposición melancólica, sobre el sujeto:

La muerte: ingresar a una playa del Norte
o una bengala; la muerte con cola de golondrina,
una abanico y gafas oscuras
no vendrá, como en el poema de Pavese, con tu mirada
sino con tus ojos cubiertos
porque a costa de tiempo y disciplina
creo haberlos olvidado.
Y al quitarte las gafas tal vez muera, dulce Gorgona,
ignorando o conociendo. Qué mirada tras el velo:
los ojos vidriosos ante la ternura insustentable, la burla del engaño, el brillo estelar
de la enamorada decímetros más baja que su amado al abrazarlo. Cuál
cuando las quite y te descubra.

“El sol de las tres de la tarde I” continúa con la recriminación soterrada al sol. Al exculpar a la noche el hablante articula así otro doble sentido: la traición puede ser entendida tanto como la traición solar al retirarse y dejar el paso a lo nocturno, como también, encubiertamente, la traición de la amada, de la Musa. A la traición de la amada, pero sobre todo a la traición del sol, a la ausencia de su orden y su racionalidad –lo visible, lo fálico- se deben el crimen o “[...]los últimos sucesos, cualesquiera/ que éstos sean”. “No es justo”, entonces, no es aceptable para el sujeto urdir cualquier otra posibilidad imaginaria de *lo que sucede* -la traición, el crimen-: *se debe* culpar al Sol por haberse retirado, al Padre por haberse ido. El sujeto parece aprobar, pese al alcance subconsciente anterior, la desaparición de ese Sol, de ese Padre, de su insidia.

Así, el hablante advierte, entre paréntesis, que “(se podría decir)”, al manifestar su hipótesis sobre *lo que sucede* –de aquello que no se habla directamente, lo traumático–, que se trata de un buen día, pese al engaño solar y a la disfunción del Padre. Cabe preguntarse: ¿quién es el que podría decir esto? Más aún: ¿quién *no* podría decirlo? Su afirmación no carece de inseguridad al respecto.

Los versos finales permiten indagar con más exactitud en el trasfondo de esta rencorosa ambivalencia (ilusión/desilusión) ante la fuerza solar (presencia/ausencia), pues develan, de forma inesperada, la angustia del sujeto ante la caída del Sol, su disfunción y ausencia repentina y radical: el apóstrofe incompleto del “recuerda tú” activa otra vez la alerta, esta vez ante la presencia de lo *terrible*. Esto “terrible” representa ahora el recuerdo compartido entre el hablante y el tú al que se dirige, de un suceso –*lo que sucedió*– en relación directa con la figura solar. Así, se revela la miseria del padre: durante el eclipse parecía “una ampolleta de bajo voltaje”; lo gastado del padre: parecía “una moneda vieja”. Doble sentido: algo que se puede gastar, erosionar o expender, sin la importancia que realmente tiene, que en otro momento tuvo. Algo pequeño, débil –como lo era el sujeto al comienzo del poema– que se puede llevar en el bolsillo, olvidar, perder, algo de lo que no hay que preocuparse.

Son muchos los recursos del poema que apuntan a articular la actitud del sujeto en su proceder y decir ambivalente, entre la necesidad de ser valorado y protegido (el repliegue narcisista del texto), ante el abandono paterno –la indefensión del recién nacido; el *detalle* de las “sillas de ruedas” en el segundo verso y las “baratijas” que las acompañan (minusvalía, depreciación); la masculinidad venida a menos del “afectado manos finas”; la constitución enfermiza del “raqúitico”– y el rencor que ese mismo abandono genera en el hablante. “El sol de las tres de la tarde I” es un poema que discurre por las ambigüedades del habla enunciativa sin perder de vista la impresión inconsciente que el “de-solar” y el “a-solar” dejan como emulación plástica disfuncional de la ausencia paterna, la que se hace insistentemente presente en la escritura:

Para las urracas o el abatido nido de sus ojos
brillan los tesoros: sillas de ruedas, baratijas

en manos virginales, en regazos.
 Capta su plasticidad: el sol
 pude afiebrarte como a un recién nacido
 o a un raquítico y afectado manos finas
 al concentrarse en los trozos brillantes
 de una botella rota en plena acera, al asolar
 y desolar las fachadas continuas de esta parte;
 al enmarcar defectos físicos, bellezas excesivas;
 al cruzar parabrisas y ojos claros. No es justo
 decir que afea el día cuando pone
 un velo de bruma sobre el género
 insidioso, acentuado de las cosas
 ni culpar a la noche de la traición, el crimen
 o de los últimos sucesos, cualesquiera
 que estos sean. Un buen día (se podría decir)
 a pesar de esta engañosa apariencia
 del sol sobre las cosas. Además, recuerda
 lo terrible que fue ver (aunque por algunos segundos)
 al sol como una moneda vieja
 o una ampolleta de bajo voltaje
 hace algunos años, en el eclipse, en Putre.

El motivo del eclipse vuelve a ser tratado en un poema de *Calas* que se titula “Aspectos del eclipse”, donde se agregan dos notas: una explicativa sobre el significado religioso y social del fenómeno, que reproducimos a pie de página⁵⁴⁸, y otra sobre el significado de la palabra “Imilla”, que significa “niña” en lengua aymara. En estos versos, la pareja que observa la desaparición del astro es observada, a su vez, en un juego de miradas, por la pareja que constituyen el Sol y la Luna. El altiplano y el Sol mismo, en su decaimiento y enfermedad, son abandonados por los “turistas”, no como devotos que dan por terminado el ritual ante la divinidad, sino como público aburrido de un espectáculo⁵⁴⁹. La angustia del sujeto, que en el texto anterior se sugería, es declarada abiertamente, porque “Todo apuna”, así comienza el texto. La tragedia de “el Inti enfermo” arroja sombras, “lágrimas”, sobre la pareja:

⁵⁴⁸ La nota del autor dice: “El eclipse para la gente altiplánica es el decaimiento y enfermedad temporal de Inti, Dios Sol. Durante esta enfermedad se guarda silencio (ausencia de Dios, huerfanía, estar a merced de quien sabe qué). Finalizado el eclipse o, recuperado el paciente, se realiza un pequeño carnaval. Como en las barras de fútbol, terminado el minuto de silencio, se continúa con un entusiasmo violento con los bombos y el jolgorio. El tiempo del rito delimitado con celo, casi con exactitud -quizá miedo a la muerte- para que el show, deporte, praxis o, mucho mejor: la ilusión, continúe.” Carrasco, *op.cit.*, 2001, p. 80.

⁵⁴⁹ Como se verá más adelante, la poesía de Carrasco analiza negativamente en varias ocasiones la posmoderna “sociedad del espectáculo” globalizada en el Chile de la Postdictadura.

Todo apuna: el Inti enfermo, el llanto, la perspectiva.
 Oscurece cuando el sol es invadido por la luna
 que le da una espalda suave
 para mirar juntos en la misma dirección:
 a una pareja que los mira desde Putre

y los turistas esperan algo que el fenómeno no brinda,
 todos abandonan, luego de la función, la sobria sequedad del altiplano
 (y congestionan la salida de un pueblo de escasos vehículos,
 el sobrio silencio (andino o música para hacer el amor)).

Todo apuna: el Inti enfermo, la perspectiva
 y unas lágrimas humedecen el desierto, Imilla.

En “Brisa”, poema de *La insidia del sol sobre las cosas*, el sujeto reconoce la totalidad del alcance de la creación solar. La tarde, su versión femenina, culpada o celebrada –lo que recuerda la “culpa” desplazada sobre el Sol en el primer poema del conjunto-, representa aquí el poder diurno, posee todo lo que el sujeto ve, desea y ahora celebra, -incluso el libro que leemos los lectores o el lector/poeta que habla en el texto-, e igual que un *suicida* arrepentido que ha regalado sus pertenencias –el mundo visible es un regalo, “porque no poseemos”- puede volver a solicitarlas de vuelta: *todo* insiste el texto, incluso el Libro, es parte de esta *indulgencia* de la luz solar que *hace ver* y *permite ver*, aunque sea en el momento de su declinación. La imagen del suicida arrepentido repone en el marco melancólico de la existencia, en la medida monótona de los días, en el umbral de la pérdida de la luz, como una elucubración fantasiosa compensatoria, la versión positiva del sol y la seguridad religiosa del *estado de permanencia solar*, la que se apoya, paradójicamente, en el argumento que asegura que lo otorgado podría ser objeto de reclamo más tarde. La inmensa pérdida e insoportable negatividad –la desrealización de lo creado- de esta posibilidad de devolución es pasada por alto por el sujeto, del mismo modo que la imagen del crepúsculo dividido entre dos dueños, que arrastra consigo la presencia de la Noche, el mundo transitorio de las sombras, es descartada rápidamente del pensamiento consciente, gracias a la fe en la condición absoluta de lo luminoso:

“esto es lo que hice, aquí está”
 parece decir la tarde, a quien acostumbramos a culpar o celebrar por cualquier cosa

y que regala sus pertenencias como un suicida
 que un eventual arrepentimiento podría querer recuperar
 las buganvillas, este mismo libro, las adolescentes sueltas de talle
 y los espantazorzales de secundaria con la corbata hacia el este y el oeste
 tirados en el pasto como en la playa o el *déjeneur sur l'herbe*;
 el crepúsculo le pertenece a medias y, a fin de cuentas, *todo*
 cabe dentro del saco indulgente de esta tarde de verano.

Mas allá del principio de “ocio puro” –la *praxis* licia, *laborare stanca*-, este estado parece relacionar la brisa del poema anteriormente revisado con las “lenguas” y el “lenguaje” del viento –el príncipe, el poeta- que en “Un príncipe”, poema de *Calas*, se cuelan entre los cuerpos escolares que el sujeto se permite desear y contemplar, y en el Libro, que desde el detalle de la escena –una imagen que se reitera en “Brisa”- parece integrarla a la isotopía de la lectura/escritura. Este estado, que revela la permanencia de lo solar, incluso en la caída crepuscular, mantiene vivo el deseo por la juventud contemplada y vivida. Tanto las escolares, como el sujeto que se proyecta y entromete en sus cuerpos mediante la figura del viento, participan del mismo estar placentero de *ebrietas*: se “expande barato” -casi como el regalo de la tarde en “Brisa”- un vino que, como el Sol, “calienta la sangre”:

Los escolares yacen en el pasto
 en una tarde de ocio puro,
 lenguas de viento se cuelan
 entre faldas y blusas blancas
 y el lenguaje del viento se cuele
 entre las hojas de un libro:
 es primavera, príncipe del parque:
 se expande barato un vino
 que enciende la sangre. Y no hace frío.

Esta identificación del sujeto con el viento, que puede estar en todas partes y a la vez en ninguna, filiación que se extiende a la luz agonizante del sol crepuscular, resulta un registro no sólo del deseo del sujeto por lo otro, por lo que observa, sino también puede interpretarse como una proyección que implica el deseo de incorporarse a lo otro, de hacerse uno con ello, dejando de ser quien es, más allá de los límites del propio yo, difuminándose, desapareciendo, disolviéndose, emulando así la caída de la potencia solar,

incorporando su reflexión en un proceso de carácter melancólico, el que ya ha ejercido su negatividad sobre el sujeto.

En el fragmento tercero de “El mundo se divide en tres”, poema medular de *La insidia del sol sobre las cosas*, subtítulo “El flamenco (remanso)”, asistimos a una escena donde el hablante da cuenta de su observación de un flamenco de pie en una de sus patas sobre la altitud del alcázar de una “casa esquina”. La belleza y la condición “eterna” del ave” -parece tornar eterno el acto contemplativo- que domina la ciudad con su vista y que “mira con indiferencia a dios”, está acompañada al mismo tiempo -como en “El albatros” de Baudelaire- de la debilidad más extrema, que lo vuelve, por supuesto, una paradoja en sí mismo y a la vez una proyección tanto de los deseos de amplitud y libertad del observador, como de la debilidad del sujeto masculino que en la obra de Carrasco representa el “poeta”, tal y como observamos con anterioridad. El flamenco, proyección de la melancolía del yo enunciante -piensa éste-, desea “mimetizarse” con el crepúsculo hasta “morir ahí”. En la figura del ave deposita también el sujeto su desesperada lucidez -un Rodrigo de Triana que nunca gritará tierra (otra vez la escena marina del clásico baudelaireano)- y su soledad, que se vuelca en el discurso -en cursivas- de la espera de la llegada del amor:

En el alcázar más alto, en una casa esquina
o en una embarcación
posa, cual veleta fija,
nuestra ave.

Hace equilibrio para comprobar su lucidez, observa
cual Rodrigo de Triana que no grita tierra
ante la promesa, la ilusión, en un mar liso
bajo un cielo sin nubes y sin viento:

así está la ciudad: quieta,
pero nada es eterno
excepto un flamenco en un alcázar;

cualquier brisa podría desbaratarlo

o doblarse las rodillas (ante lo cual
tal vez vuele de vergüenza abandonándonos
o tal vez tambalee y choque y muera;
no habría rey entonces,

equilibrio, alcázar
ni visión de tierra firme).

Sus patas agregan altura a la altura del alcázar
desde el cual mira con indiferencia a dios
y con indiferencia a veces imagina
la posibilidad de amor en el ocaso;
*ha de llegar, tal vez, el amor, desde aquella
dirección infrarroja a la que mira imperturbable.*

El tono blanquirrosa de sus plumas
añora mimetizarse con el crepúsculo;
su sangre añora disolverse, desaparecer,
morir ahí.

La filiación solar de la poesía de Carrasco proviene, sin embargo, de su libro menos conocido, *Brindis*, su primera publicación, algunas de cuyas piezas pasaron con algunas enmiendas a *Calas*. Los dos textos a los que en particular me refiero, plenos de entusiasmo -el primero, por medio de la emulación negativa de la creación paterna a través de la cercanía del sujeto con la figura de Lucifer, y el segundo, a través de la plena unión con el poder de la luz paterna- no sobrevivieron al desafío de la conciencia crítica que implica el *juicio* sobre los propios textos de Carrasco, debido, quizá, a la manifestación de ese propio entusiasmo. El primero de ellos, titulado “A toast” -“Un brindis” en español-, abre el breve volumen y le otorga título. En él, el sujeto y Lucifer van a brindar con el “elixir” de la luz solar, el “arco iris” -el reflejo conjunto de todos los colores producidos en la refracción de la luz-, robando al Padre creador, de rehén en una botella, la amplitud y la totalidad de lo creado. El breve poema articula así dos de las isotopías preferentes en la poesía de Carrasco de la filiación solar, que despliega ampliamente, en innumerables textos del autor, el extenso trasunto de su visualidad y el principio alucinatorio de la *ebrietas* alcohólica, quedando así establecida la filiación paterna y masculina -ambivalente entre lo positivo y lo negativo de la emulación- de ambos principios:

Dentro de la botella un arcoiris
y Lucifer me dice que el elixir
lo vamos a beber entre los dos.

Esta filiación demoníaca, que no es otra que la representación de la libertad creadora del poeta en el paradigma de la poesía romántica y postromántica, asemeja a éste no sólo al poder de la figura del gran Enemigo, sino también establece la inmediata separación del sujeto con respecto a los *otros*: sólo el poeta y Luzbel beberán del elixir robado. Estos *otros* -ausentes totalmente de este poema de *Brindis*- parecen ser los mismos que hacen aparición en “Summertime”-otro título en inglés sobre el apogeo de lo luminoso, que al parecer el poeta no puede nombrar directamente en español-, poema de *Calas* que sí elabora de manera más autoconsciente y autoirónica la imposibilidad de la elevación del bardo romántico. El sentido de estos versos se encuentra centrado en la dualidad que presenta la palabra “calas” -simbología de doble faz permanente en la poesía de Carrasco- que ahora se despoja -a medias, sin dejar de ironizar incluso la promesa de libertad- de la letra que impide la transformación del “calado” -las recurrentes calas y fintas de la operatoria poética del autor- en “vuelo”⁵⁵⁰. Los *otros* aparecen comparados en estos versos con los marineros que torturan al albatros del conocido poema de Charles Baudelaire:

1

Cualquier metáfora que hable de alas tendría que ver
con el dinero, la movilidad y la libertad
que son la misma cosa

2

sin embargo hay otro tipo de libertad
que incomoda e irrita a

⁵⁵⁰ Conviene citar aquí la iluminadora y extensa reflexión que Grínor Rojo dedica a este poema en su ensayo sobre *Calas*, Rojo, *op.cit.*, pp. 77-8: “En otra parte se le recomienda que no emprenda el vuelo o, al menos, que no lo haga en el marco de las actuales y bien poco felices circunstancias históricas. La metáfora de las “alas”, que como sabemos es el símbolo de la propensión ascendente del bardo romántico y neorromántico y que también dio lugar a un poema famoso de Alfonsina Storni, a un relato no menos famoso de María Luisa Bombal y a un poema (que Carrasco cita, por cierto) de Rosalía de Castro, pero que con el correr de los años acabó identificándose “con el dinero, la movilidad y la libertad” (“Summertime”, 22), se sustituye así, expresamente, en este libro, por la metáfora de las “calas”. Pero unas “(C)alas” que bien pudieran serlo nada más que transitoriamente, dada la pobreza del trabajo poético que en la actualidad se perpetra entre nosotros. Todo lo cual indica que no es impensable que en el futuro indeterminado las calas se desenganchen de esa “c” que las amarra a la tierra. Y entonces será cuando, como escribe Carrasco, los poetas se eleven hacia el cielo una vez más, cuando “despleguemos las alas” (*Ibid.*). Por supuesto que el *clip* de la autoironía no se hace esperar: “*clip*: con un intenso *crescendo* de bronces, en cámara lenta/ como labios o alas que se abren, se extiende/ la última nota de esa idea...” (*Ibid.*)”.

los *otros*,

pregúntale si no a los marineros que apedrean
ciertas aves de belleza extravagante.

3

(C)alas

4

pero algún día desplegaremos alas

(clip: con un intenso *crescendo* de bronces, en cámara lenta
como labios o alas que se abren, se extiende
la última nota de esa idea, ese tema;
la cámara se acerca a los labios de la cantante
y el aliento lentamente empaña el vidrio).

El segundo de los textos de *Brindis* a los que hemos hecho referencia se titula
“Prisionero de la luz (Matta, Lucifer y otros)” y representa, a la vez que el estado absoluto
de la acechanza solar, la total entrega por parte del sujeto y su unión con el poder paterno -
luz y lenguaje-, caracterizadas por una experiencia simultánea de gozo y dolor -que sólo
volveremos a encontrar en poemas donde el sujeto registra o asume, como en este caso, las
características de lo femenino/mortuorio- que encuentra una metaforización precisa en la
figura de la hormiga aplastada, ahogándose en el “azúcar líquido” que la une con el
Universo:

si estuvieras bloqueado por los cuatro costados
no sería tanto problema
pero te puedo asegurar que son más o que no existen
Estás dentro de un compacto
de latigazos permanentes de luz
acosado, enmarañado en las rejas del lenguaje
gozando la tortura de la luz
como una hormiga ahogándose en el azúcar líquido
de sus vísceras y del universo.

Si la divinidad mayor que ocupa el centro simbólico de la poética visual de Carrasco
parece ser la figura paterna del Sol, el Inti, cuya ausencia o insidia produce ambivalentes

reacciones en el sujeto, la Luna, por su parte, que aparece en “No se jura por la luna”, entre otros poemas, se presenta como una divinidad menor, una monarca femenina en el “tablero eterno” donde juegan “dios v/s mundo” su partida de ajedrez⁵⁵¹. La luna adquiere, en el primer verso, la materialidad mortuoria de la cal, cualidad fúnebre en la que se insiste más adelante. Húmeda, destila un “licor ácido” para los solitarios y solitarias, dobles permanentes del sujeto. El doble sentido en la traducción de la cita de Berryman⁵⁵² (que el poema distingue con cursivas), la acerca en la permanencia de su duración, a la potencia solar. La luna, asociada a la “cala”, palabra que -incluso en sus dos acepciones: flor y penetración- simboliza el epítome de lo femenino, tanto en la poesía de Carrasco como de Del Río, destila “piel de mujeres hermosas”. Como lo femenino, la monarca es “libre” y “feroz”, y se acerca a la escritura por medio de su comparación con “versos libertinos”. La luna representa así la unión de cuerpo, placer, escritura y muerte, asociación que se reitera en los poemas de Carrasco⁵⁵³.

Reverso femenino del Sol, la luna representa también el reverso ético de su *insidia*: es no sólo licor para solitarias y solitarios, sino también la “cara del abofeteado, rostro de la triste”, seres con los que se identifica abiertamente la poesía de Carrasco. Pero también, la luna representa el “blanco” en otra de sus acepciones, el lugar del daño cuya proveniencia el sujeto hablante dice desconocer: “qué flechas”. Entre las cualidades del “pétalo” y del “hueso”, la luz refleja de la luna, como el atributo paterno del viento en el poema “Las hojas”, revela los huesos de los muertos, los huesos de las víctimas de la violencia política, de “quienes yacen bajo las canchas o el desierto”. La condición femenina de la gran desenterradora y reveladora es remarcada por los “huesos de niñas”. Si el Sol era

⁵⁵¹ Esta imagen resulta similar al trasfondo negro v/s blanco que revisamos en la poética de David Preiss.

⁵⁵² John Berryman (1914-1972), poeta estadounidense.

⁵⁵³ Por ejemplo en el poema “Putá”, revisado más arriba, Carrasco, *op.cit.*, 1998, p. 40, y en el texto del mismo libro, titulado “Una pareja”, pp. 25-7. En el poema “Distancias” de Calas, *op.cit.*, 2001, p. 93, Carrasco cita a Octavio Paz: “El amor está atado a la tierra por la fuerza de gravedad del cuerpo, que es placer y muerte.” Quizá este erotismo que cultiva Carrasco en algunos de sus poemas, más cercano a la caída en lo femenino que al control visual permanente que practica el sujeto, pueda o tienda a liberar simbólicamente al poeta de los síndromes de posesión/desposesión y ausencia/sustitución que articula en relación a la figura de la Musa. En el texto de “Distancias”, que reproduce con pocos cambios la escena de “Una pareja”, se lee: “Luego del dulce juego de distancias,/ ella cae al abismo de la tierra/ con el peso del universo encima,/ entonces hacer un garfio con el índice/ y lo introduce a la boca de sus amantes;/ se afirma de los dientes/ y del labio inferior del muchacho/ para no bajar sola al hipogeo/ (apogeo: distancia y plenitud).// Luego de haber jugado con el trecho,/ ella sostiene a quien le concediera/ la ilusión de juego, vínculo y distancia/ y se mantienen juntos en la tierra.”

representado, como vimos, como una moneda gastada, la Luna representa aquí el “centavo inalcanzable”. Pese a su vinculación con la muerte, y debido a la unión de muerte, placer y dolor, la Luna “gatilla”, “dispara” en el sujeto la misma energía que la primavera, la estación de la renovación de la vida, pero también de la identificación, para melancólicos y suicidas, entre su propio interior y el exterior que contemplan:

La luna de cal destila el ácido licor que beben los solitarios y solitarias.
También la luna de Berryman: *dura en el pecho de los soldados*
y dura también: permanece.

Destila

sudor de calas o piel de mujeres hermosas la monarca
de movimientos libres y feroces como versos libertinos.
Observa, Julián,
su desplazamiento en el tablero eterno donde juega dios v/s mundo.

Cara del abofeteado, rostro de la triste,
blanco
de qué flechas,
rueda
de pétalos blancos
o huesos de quienes yacen bajo las canchas o el desierto
o huesos
de
Gatilla lo mismo que la primavera el centavo inalcanzable.⁵⁵⁴

“Con una silla de playa se pasea bajo la niebla tras un sol inexistente” es el título de un poema de *Calas* que Grínor Rojo⁵⁵⁵ lee como un texto melancólico, producto del luto ante la ausencia de la amada, la Musa, y que nosotros preferimos examinar como un momento en que el sujeto se abisma radicalmente, cuya melancolía lo anula y lo desfonda ante la *ausencia permanente o presencia en ausencia* del Padre solar, a quien el sujeto

⁵⁵⁴ En varios momentos este poema de Carrasco recuerda al poema de José Martí, del conjunto inacabado *Versos libres*, titulado “Águila blanca”, en: *Poesía completa*. Edición crítica. 3ª ed., La Habana: Editorial Letras Cubanas, Tomo II, 2001, p. 190: “De pie cada mañana/ Junto a mi duro lecho está el verdugo./ Brilla el sol; nace el mundo; el aire avienta/ del cráneo la malicia:// Y mi águila infeliz; mi águila blanca/ Que cada noche en mi alma se renueva/ Al alba universal, las plumas tiende/ Y camino del sol emprende el vuelo.-/ Y silencioso el bárbaro verdugo/ De un nuevo golpe de puñal, le quiebra/ El fuerte corazón de cada mañana./ Y en vez del claro vuelo al sol altivo/ Por entre pies, ensangrentada, rota/ De un grano en busca el águila se arrastra./ ¡Oh noche, sol del triste! seno amable/ Donde su fuerza el corazón renueva./ Perdura; apaga el sol, toma la forma/ De mujer libre y pura, a que yo pueda/ Besar tus pies, y con mis besos locos/ Ceñir tu frente y calentar tus manos!-/ ¡Librame, eterna noche, del verdugo!-/ ¡Oh dale, a que me dé, con la primera/ Alba, una limpia y redentora espada!-/ ¡¿Qué con qué la has de hacer? Con luz de estrellas-”

⁵⁵⁵ Rojo, *op.cit.*, p. 82.

busca cuando otros *intermediarios de su deseo* –entre ellos, la amada- y de su *deseo-de-ser-representando-(por-medio-de-)esa-ausencia/presencia* han desaparecido⁵⁵⁶: el poema articula la presencia/ausencia del Sol como un estado de conciencia o un hecho de fe que separa al personaje del poema de los demás, de los *otros*, convirtiéndolo así en una imagen de la *locura*:

con una silla de playa –*va a Sevilla a ver los toros*- se pasea intercomunal
bajo un cielo color escupitajo, en búsqueda de un sol
que no ve nadie

sino él:
un enigma

[...]

cruza canchas llenas de cabros chicos jugando a la pelota cruza la ciudad
y los cruces ferroviarios y las encrucijadas

con una silla de playa tras el sol

En “Las hojas”, el poema que cierra *Calas*, es el viento –otra manifestación *insidiosa* del Padre, como la luz solar, iracunda esta vez- el que, además de “levantar el polvo de estas canchas hasta que se vean huesos” -los huesos como restos debajo de la urbe de la Postdictadura-, articula la escena apocalíptica donde son destrozadas, como la misma escritura, las proyecciones imaginarias de las lecturas posibles –la lectura de qué *voyeur*- de los poemas y las cartas entre el poeta y su amada:

Volarán archivos Tentativas
De capturar el instante que timbra
Huella-beso o huella-bofetada
Volarán los archivos tus archivos mis archivos
Y sólo quedará el viento
Silbido de un lied o blues secreto
Tras nuestras tentativas y estridencias
Oh amor mío leerán nuestras cartas
Y reirán Volarán los archivos
Confeti Panfletos Cuadernos

⁵⁵⁶ La constante desaparición del yo en los poemas de Carrasco, atribuibles a la praxis de una poética objetivista, puede ser parte, en un nivel más profundo de la constitución del sujeto escritural, de un proceso de emulación tanto positiva como negativa de la figura paterna ausente, presencia en ausencia constante en esta poesía, que se manifiesta por medio de la representación de y por medio de la cercanía y distancia solar, la visualidad y sus ejercicios de contemplación -por ejemplo la escritura por medio de la luz: la fotografía-, estrategias diversas de aproximación inconsciente a la figura arquetípica.

Despedazados por estudiantes a fin de año
Para la ociosa lectura del voyeur

Volarán los archivos hacia qué lectura

Un lied o blues de silencio y de final.

Otra escena propia de la “historia de amor en las familias”, donde la ausencia paterna se hace presente de manera ya catalogable, es la que tiene lugar en el poema en prosa de *Calas* titulado “Julián Vielma” -doble permanente de las debilidades y fortalezas del sujeto-, donde la desobediencia casual ante un padre putativo y el terror, en clave de chiste, a la homosexualidad⁵⁵⁷ -como una forma de debilidad en la masculinidad del sujeto, pero también como una falencia que devela inconscientemente el amor indebido hacia el padre y la manifestación de su necesidad autoritaria-, intentan minimizar, en la fluidez de una narración y digresión casi hablada, la contundencia del paradigma paterno. La narración no es enfática en establecer -otorga cierta ambigüedad por medio de la ligereza de la descripción de los hechos- que no es debido al grave accidente que el personaje sufre, que éste cambia radicalmente entre el “entonces” y el “ahora” de los que da cuenta, sino por la reprimenda del “padre desconocido”:

Me subía a los árboles como mono a observar los huevos de chincol o a sentir las hojas de la higuera. Mi piel gozaba alergias. Tiempo de acosar arañas, mantis y vecinas. Con las rodillas de mis cañuelitas flacas eternamente heridas me encaramaba en todo: en mi madre que dormía, en mi hermana, en los techos donde encumbraba volantines con tibias y calaveras que yo mismo diseñaba. Una vez pisé un tragaluz, casi me mato. Lecturas de hospital, *tardes de hospital*, era engorroso masturbarse con yesos casi hasta la cintura. Una vez sano continué con mi afán de catatrepa, recuerdo haber caminado por la barandilla de un puente del Mapocho haciendo equilibrio y que un señor me reprendió como un padre al que ignoré. Ahora ando igual que los maricones: sintiendo vértigo hasta en la escalera.

⁵⁵⁷ El único poema de Carrasco que varía el género, en un contexto narrativo amoroso, del objeto de deseo, es el titulado “Nadie en el umbral”: “_ _ _! (la puerta) -picoteo de garza o cuervo-/ o tres veces la ventana: es ella, o él: finalmente ha vuelto/ de Arica, de Alemania o El Reino de Los Muertos/ para en la oscuridad obsequiarte los vidrios trizados de una sonrisa/ y algo caliente; a decirte: *descansa cariño o es otro día*/ y tus manos llenas de caricias tendrán asidero./ Pamplinas -dices-/ girando un cigarrillo en una concha de loco;/ pero a veces las supersticiones funcionan a nuestro favor/ y las calas, después del riego, pareciera que gotearan/ una lenta amargura medicinal.” Carrasco, *op.cit.*, 2001, p. 92.

El título del tercer poema de *La insidia del sol sobre las cosas*, dividido en cinco partes, “Todo claro como el agua incuestionable”, uno de los más significativos del conjunto, ofrece una exposición irónica de los ocultamientos que el texto devela. A partir de la identificación anterior del Sol con la figura paterna, podemos asociar la imagen del Agua con su significación simbólica relacionada con el ámbito de lo materno: la claridad de las cosas tiene que ver aquí con la claridad de la Madre, “incuestionable” mientras sea transparente para la visualidad paterna y del hijo. En paralelo, la “claridad” incuestionable de la amada depende de si muestra sus ojos al hablante o los oculta tras los “lentes de sol”, tal como vimos en “Rita desconsuelo (gafas oscuras)”.

La primera parte del poema exhibe una visión de la ciudad articulada en los elementos de Santiago que la poesía de Carrasco destaca: fachadas continuas, *blocks* y parques ingleses, pero poniendo el acento en las “historias que esconden”, en lo que ocultan lejos de toda “claridad” del verano. El poema que expone la (no) transparencia de “el verano de un Santiago vacío”, expuesto a la *insidia* solar y supuestamente de fácil desciframiento:

I

Todas las fachadas continuas
 Todas las historias que esconden
 Todos los blocks y los parques ingleses
 como el Forestal en el verano de un Santiago vacío.

La segunda sección del texto articula el día y la noche como territorios que “él y ella” -“la pollera, el pantalón” mojados- deben cruzar: el día, en tanto caudal solar y la noche como vado, tregua nocturna. La pareja debe nadar de espaldas, un revés que los pone de cara a un cielo -musgo: humedad pegada, vieja- donde no está el Sol, detonando la melancolía como entrega a la muerte:

II

El día: un río.
 La noche: un vado.
 Cruzarlos
 -arremangada y húmeda

la pollera, el pantalón-;
 Nadarlos de espaldas
 -constelación y musgo-.
 Morir.

La tercera sección del poema articula y deriva la identificación del dios Padre como “un sólido castillo” en los *Salmos*, “una cantata”, pero desencadena la derivación a partir de “dios” y no de su solidez. Se trata de la ausencia del Sol en la caída del crepúsculo o en su ocultamiento nocturno. La rojez representa, entonces, una simulación del “dios rojo” -la loica, la llaga de la ausencia, las “lámparas de moteles”, “la luz de entrecejo”-, una disminución de la luz del gran ojo solar, “o el cigarrillo de un viejo en la oscuridad”, que personifica este decaimiento de la divinidad y su *nombre ausente* -sin el nombre del Padre, con la oscuridad sobre su ley- en el texto:

III

Podríamos afirmar, como en una de las cantatas
 que un sólido castillo es nuestro dios. Pero un dios rojo,
 algo así como una loica, una llaga; luz de entrecejo,
 lámparas de moteles con fachada continua
 o el cigarrillo de un viejo en la oscuridad

La cuarta escena, descrita en forma de danza, expone al sujeto fisgón observando en el edificio de enfrente cómo una mujer dobla la ropa y una niña, quien desde el lugar observado, mira los edificios en construcción. Al igual que en la poesía de Andrés Anwandter, las imágenes de construcción y de ruinas, ambas presentes en el texto, aluden -aquí positivamente, creemos que con ironía- a los procesos de reconstrucción social y simbólica de la Postdictadura, puestos bajo la vigilancia de un sistema abierto de miradas que se persiguen:

IV

u observar la danza sin afán aprehensivo:
 una mujer dobla ropa en el edificio de enfrente
 y una niña observa los edificios en construcción
 (antónimo de la ruina, parte creativa de la danza)
 mordiéndose el índice de canto.

La quinta escena presenta el encierro del sujeto: con “la sensación de no tener tendones”, de no poder moverse, el encierro “es leído” por éste, las paredes están cubiertas de mapas, como reproduciendo una cartografía de la ciudad, que si bien registrada y descifrada, no le permite al personaje descrito aproximarse a la realidad representada, en la que prefiere no adentrarse. Se trata de cartografías que no coinciden con la experiencia de los sujetos, la imposibilidad de cartografiar el espacio en que los sujetos viven en la posmodernidad –imposible al que la poesía de Carrasco constantemente revela y frente al cual se rebela-, un mapa distópico, como el que vimos portaba el sujeto en un poema de Andrés Anwandter, titulado “Encuesta”⁵⁵⁸.

El personaje del poema de Carrasco es calificado como un marginal con respecto a los demás, a los *otros* en general, por medio de las salidas que realiza, a horas inhabituales, “sospechosas”, de su encierro, intentando no ser visto. También sin querer ser visto, representa una vez más al *figón*, esta vez de una escena que no entiende: las mujeres rezan y fuman “en lo oscuro”, sin la presencia de la luz paterna:

V

Con la sensación de no tener tendones lee su encierro
y los mapas que se descascaran en el muro.
A veces sale a hora sospechosas
cerrando puertas en silencio
o mira por la hendidura cómo rezan
y fuman las mujeres en lo oscuro.
Se pregunta por qué
para qué fuman y rezan
y por quién.

La pregunta final repone la ausencia masculina como centro de la escena: por quién fuman y rezan las mujeres. El personaje, aquí, no será al hijo que reemplazará al padre, como sucede en el poema “Cumpleaños”, donde sí, efectivamente, el sujeto enunciador se hará cargo del lugar de su identificación en el encuadre de la foto que la mirada visita, como un “rey niño” rodeado de mujeres sin hombre: “con el gorro más vistoso y polera del

⁵⁵⁸ Anwandter, *op.cit.*, 2001, pp. 9-10.

Colo.” Las “ganas de llorar” que lo asisten, sin embargo, pese o debido a su felicidad, develan la ausencia que recae en él, rodeado como centro de una escena que en el momento que corresponde, no le corresponde del todo. La observación de la foto se reubica en relación a la escena actual, en el presente del poema, de la celebración de cumpleaños, donde, ya mayor, lo acompaña del mismo modo la *asistencia* de “las mujeres”. El sentimiento reproduce también otro desdoblamiento: cuando “ella se viste y maquilla para ti” como si fueran invitados a otra mesa, a otra celebración de otro *monarca*: el monarca no es él, está supliendo al Padre. La escena repetida vuelve a hacer recaer las expectativas de las mujeres en torno al festejado: el acto ritual reiterado siempre presupone la inocencia de un cambio, de un nuevo comienzo, futuro cuya calificación de “distinto” parece significar aquí “mejor”:

Ridículamente feliz y con ganas de llorar, ocultas el rostro ordenando lentamente los soldados de plomo en el estante y el otro regalo: un libro. Exactamente el mismo sentimiento que el de los momentos en que ella se viste y maquilla para ti como si fuesen convidados a la mesa del monarca.

Recuerdo: estas matriarcas -jóvenes entonces- me peinaban y hasta pepas de limón podían encontrarse en el tordo negro de mi pelo; recuerdo rodillas sangrantes, homenajes y efemérides que debía memorizar en una sala fría.

El ventilador, en esta foto, por ejemplo, está encendido, los gorros cónicos con serpentina en la punta lo confirman. Las morochas con escarmenado a la usanza de la época son:

- mi madre (ojos tristes)
 - algunas tías (JAP, católicas, P.N.)
 y el del centro soy yo
 con el gorro más vistoso y polera del Colo.

.....

Y nuevamente, tras los años, las mujeres -novia, hermana, sobrina carroliana, madre- te asisten en la hora de apagar una vela sobre un trozo de torta como si desde este día en adelante cada paso fuera a ser distinto.

“El dios pardo”, breve poema de *Calas*, reitera un intertexto eliotiano, influencia constante en la poesía de Carrasco, auscultando así negativamente el tema del río de Heráclito como visión permanente del cambio, contrastando el estado y el entorno actual del sujeto –inmóvil, igual, aplastante- con el sueño de cambio y la confianza de “las madres” en el mejor futuro del hijo, fácilmente asimilables al mundo de “las mujeres” y sus esperanzas en “Cumpleaños”:

Oh río color rata, color gargajo cristiano
 como los que escupía Antonio
 sobre la sucia y canosa barba de Shylock,
 cuántas veces no te soñé distinto,
 como las madres nos sueñan:
 con ropa limpia y camisa de seda.

“El sol nos insta a algo (sol intravenoso)”, el séptimo poema de *La insidia del sol sobre las cosas*, representa la fuerza solar que, en ausencia de su origen, establece desde dentro del cuerpo de “los” sujetos su orden incomprensible, pero que debe ser cumplida al otro día, cuando el Sol se haya manifestado:

1

El sol acumulado en las venas durante el día
 en la duermevela nos insta a algo, ignoramos a qué
 pero eso es lo de menos: mañana
 es el día para hacer lo que el sol ordena.

El acatamiento irónico de los primeros versos de la orden solar pone de manifiesto en el segundo fragmento textual, una vez más, la idea del engaño: en calidad de “imágenes” son identificadas las cosas que brillan a pleno sol, “ilusiones”, en el doble sentido del término: los “anillos de compromiso” revisan la relación amorosa de los que duermen juntos en el primer fragmento, como lo que está puesto “bajo el sol” para ser visto por “alguien” en el lugar más favorable de visibilidad: una mentira, una deformación, una exageración:

2

Esos anillos de compromiso que brillan
 como lágrimas de júbilo
 y cualquier otra cosa que brille bajo el sol
 son sólo imágenes, *ilusiones* -anillos delgaditos de compromiso-
 pero alguien pone un clavo en la muralla,
 enmarca y cuelga esas cosas
 para que alguien las vea a pleno sol.

El sol le permite al hablante observar el rostro de la amada que brilla como un eslabón más de la cadena de objetos iluminados del mundo, marcando la continuidad musical, de desvalimiento y de peligro en que el amor se incluye:

3

El sol brillará en tus breves arrugas y tus labios al sonreír.
 Brillarán saxos, katanas, sillas de ruedas, tus ojos negros.

En el segundo fragmento de “Rita Consuelo”, el cuarto poema del segundo libro del autor, la narración del crecimiento vegetal y carnal bajo el dominio del día, es interceptado por los recursos de la melancolía, negándose “algo” –algo que se impone en el hablante, sin ser él- a que el discurso continúe, a que el relato se constituya como tal por medio del registro propio de la poesía de Carrasco. Si “al no poseer, enumeramos”, como dicta la máxima que abre *Calas*, esta contradicción al comienzo del libro anterior puede alertar al lector sobre la necesidad de separar las aguas que se confunden entre discursividad y textualidad. De manera alarmante, esta división está manifestando una dificultad fundamental, pues el discurso se niega a realizar la labor que el mismo sujeto enunciador le otorga, la tarea de reposición de lo perdido, de lo ausente:

II

Duermevela y disciplina
 de pétalos y alcohol. Algo
 se escapa, se infiltra
 la hipnopedía de pájaros
 y la mugre del día. Ritmo de crecimiento
 de los miembros de una niña y de los girasoles
 cuando levantan la cabeza
 o la bajan. Algo se niega

a registrar acontecimientos, risas
de universos ajenos, estornudos, nudos
y algo más, de lo que nos queda
el sabor, una sonrisa neutra
y el silencio.

El primer poema que en la obra de Carrasco combina los motivos de *la observación de parejas* y *los circuitos de miradas*, dos de las aficiones de la escritura del autor, es el poema de *Brindis* titulado “Están construyendo”⁵⁵⁹, que, junto a otros textos del breve volumen, pasó, con levísimos cambios, a *Calas*, el libro subsiguiente del autor, bajo el título de “Un sólido castillo es nuestro dios”⁵⁶⁰, al que se agregan, como máxima modificación, cuatro epígrafes: del norteamericano George Oppen, del cubano Eliseo Diego, del chileno Jaime Lizama y del argentino Martín Gambarotta. A lo anterior se suma la observación de la construcción de un edificio vecino a aquel donde se encuentran “herméticamente” enclaustrados los “maniqués” o “amantes zombies”, dos categorías fantasmáticas de la pareja observada. Como anotamos anteriormente, la representación tanto de ruinas, excavaciones, demoliciones, escombros y edificios en construcción parece ser una imagen prototípica del trasfondo urbano de la poesía chilena de Postdictadura –de la instalación de su “nuevo proyecto”–, una serie catalogada de imágenes que sirven de paralelo a las elaboraciones del inconsciente de los sujetos en relación a la historia nacional, las biografías personales y sus mediaciones.

Así, el juego de miradas que el texto articula –el hablante que mira obsesivamente a la pareja y la pareja que de manera recurrente se acerca a la ventana a observar el edificio– expone insistentemente el lugar central que en la conciencia del poema ocupa el sitio en construcción. Además de su condición fantasmagórica, la pareja representa un desdoblamiento de la conciencia escritural: los versos “(ellos deberían escribir algo al respecto,/ informarnos)” desplazan, desde los paréntesis, el peso de la escritura del poema y su foco obsesionado en la observación de la pareja de amantes enclaustrados, solicitando a ésta y a otra posible escritura la información de lo registrado, desplazando también así, indirectamente, al hablante hacia el lugar del lector, camuflado bajo el plural “nosotros” y,

⁵⁵⁹ Carrasco, *op.cit.*, 1994, p. 17.

⁵⁶⁰ Carrasco, *op.cit.*, 2001, pp. 56-7.

además, insistiendo irónicamente en el *deber* de la poética, aparentemente objetivista del texto y de buena parte de la poesía de Carrasco.

La solicitud de información intenta desviar la atención de la insistencia de la mirada del sujeto sobre la pareja que observa “por una rendija”. Finalmente, la escena deriva la focalización, su punto de fuga hacia el detalle de las piernas cruzadas y el café del “nochero”. Las cuatro citas escogidas por el autor⁵⁶¹, que no estaban en la primera versión del poema “Estaban construyendo”, instalan en *Calas* la focalización del poema en el horizonte del trabajo asalariado -contradictoriamente, o quizá no tanto, al *laborare stanca* que rige el volumen⁵⁶²- desde la visión del obrero constructor del edificio –desde el andamio: albañil o electricista-, el que está afuera de la construcción social “hermética” de la Postdictadura, margen que en la primera versión no se encontraba definido de esta manera:

construyen un edificio
y una pareja de maniqués
 o quizá amantes-zombies
mira el proceso desde una ventana

(ellos deberían escribir algo al respecto,
informarnos).

Bailan en una pieza
(*All the things you are*: Tatum-Webster).
Hacen el amor cada cierta cantidad de tiempo.
Hablan. Fuman.
Toman té y vino.

Y van a cada rato a la ventana
a ver la construcción del edificio
y no escuchan el ruido de máquinas y herramientas

⁵⁶¹ Las citas son: “El obrero metalúrgico en el andamio/ aprendió a no mirar hacia abajo y hacer lo suyo./ Así, hay palabras que hemos aprendido/ a no mirar,/ a no buscar substancia/ en su trasfondo.// Pero estamos en el margen del vértigo.”, de Oppen; “y de abolidos albañiles/ colgados como arañas/ sobre la piedra de los siglos/ [...] todo el pesar del tiempo/ me va a caer sobre la cara”, de Diego; “Yo miro al obrero y miro al andamio./ Primero al obrero, luego al andamio”, de Lizama; “un electricista no es un electricista/ sino un hombre que trabaja de electricista/ aunque por la noche piense/ que sus venas son cables/ que transmiten watts residuales”, de Gambarotta.

⁵⁶² Ambivalencia del poeta moderno ante el trabajo y el mundo social: marginación y a la vez identificación con la clase trabajadora, espejeo de marginaciones.

porque la ventana es estrictamente hermética.

Los miro por una rendija.
 Monopolizan mi tiempo.
 Empieza a oscurecer.
 Miran por la ventana
 a un nochero del que sólo se ven los pies cruzados

y el humo rápido de un tarro de café.

“Litoral”, el quinto poema de *La insidia del sol sobre las cosas*, reproduce el espejeo y la fuga en la instalación de un juego de deseo y miradas. El sujeto emplaza su focalización de la figura femenina reflejada en los ojos de un hombre que en realidad no la mira, sino que mira al horizonte. Ella, “desnuda e ínfima”, se transforma en los versos siguientes en una conminación al vacío de lo femenino y a su “llenado” mediante las estrategias de la danza:

Como una mujer que, desnuda e ínfima, baila
 en los ojos negros de un hombre que mira,
 con algo de seguridad, al horizonte
 o, mejor: que sin asco ni miedo conmina al vacío
 y amenaza llenarlo con lo que venga:

movimiento, intento, fracaso

oloroso como piel de mujer [...]

El poema siguiente de “Litoral”, titulado “Gusano y danza”, reproduce y redobla en intensidad la escena del baile, donde lo femenino es desplazado dentro de la mirada del sujeto, que termina por identificarse con ello, desinstalando los lugares establecidos de los polos genéricos que articulan la representación. Lo femenino se desplaza así, con la profundidad de un pozo: “lo oscuro y fresco”, lo espeso y cálido, pero también lo putrefacto, lo fértil y lo mortuorio, lo originario y lo final -“anca, útero y tumba”-, la energía de lo subterráneo y lo enterrado, que representa aquí el “petróleo”, dibuja el movimiento de entrada y de salida de este desplazamiento entre lo vacío y lo lleno. El vacío de lo femenino, la “nada” que el sujeto quiere llenar, es la que finalmente lo posee y en la cuál éste se refleja y desdobra. Además, el reflejo de la escena en “los ojos del cuervo”

amplía las desviaciones del *circuito de miradas*, desvía la atención del acto de *voyeurismo* del hablante, que así se camufla desde el comienzo del texto, y torna siniestro el acecho de la observación mediante la presencia del ave rapaz y carroñera:

ínfima pareja bailando
nupcial en los ojos del cuervo?

Como una mujer -tú, se supone- que baila
desnuda e ínfima
en los ojos de

un hombre (que se supone
soy yo)

que quisiera bailar con una mujer
desnuda e ínfima

en los ojos (tuyos, míos)

negros como pozo oscuro y fresco
(óleo, calidez, putrefacción, nicho,
anca, útero y tumba,
petróleo
que produce el movimiento conque un hombre
amenaza llenar la nada).

En “Duermevela” es el sujeto masculino el que adquiere las características mortuorias y a la vez fecundas de lo femenino; *tanático* y libidinal se hunde hacia ese lugar que es a la vez fin y principio -formas tenebrosas/formas sensuales-, para que la amada se proteja, se cobije, en él, como en la madre tierra de la “insidia solar”, que representa aquí -ausente pero amenazante Padre- el punto más negativo de su paralelo constante del recorrido del sujeto:

Ser

oscura tierra de hojas, putrefacción, abono, raíces;
vislumbrar a veces al gusano dulce
-corolario y sustrato del tequila-
como el fin.
Vino ajos leche fruta semen óleo tierra de hojas,
cuajo de ajo y zafiro en el eje atascado (como decía el reverendo)
para que el lugar se pueble de encinas

- a) de formas tenebrosas
- b) “ sensuales, para que te cobijes de la insidia solar.

Desde la cita de “Autorreconocimiento”, poema de Damsi Figueroa⁵⁶³, “Patino por la hoja”, el sujeto escriturante de “Patinadores”, texto del segundo libro del autor, se desdobra en la pareja sobre ruedas que reproduce el sonido mortuorio de las paletadas sobre un ataúd, arena sobre zinc, olas del mar; su sonido es lo único que el sujeto escucha en la noche mientras escribe, es la “única música”, combinación esdrújula que se proyecta en el silencio del solitario. Su miedo tiene que ver con esta aproximación musical de lo sorpresivo, que detona la manifestación de una escena de adelantamiento de la *noción* de la muerte en la figuración imaginaria: así, el sujeto que la pareja *no ve*, no percibe, es una “momia”, un “maniquí” -como los “amantes zombies” de “Un sólido castillo es nuestro dios”- “sin vibración en las cuerdas vocales”, *mudez* que sirve para no espantar a los patinadores, similares ahora de los pájaros que en los poemas del autor son continuamente observados. Resulta interesante, además, en este punto, observar cómo en la poética aparentemente *exteriorista* y *objetivista* de Carrasco, se cuela aquello que desde el interior completa y da sentido, y a veces torna real, a lo observado, aquí casi una fantasmagoría.

El mascullar en silencio del sujeto contrasta con la música que brinda esta otra *noción* que termina siendo la pareja -sin distinción, ahora, de géneros- “inconsciente” de sí misma, de su propio ruido, por la noche, como el inconsciente que se revela en el sujeto por medio del regreso de lo terrorífico, *no observado*, sino *sentido*, desplazando así la focalización desde la corroboración de lo visual hacia el ámbito de sensaciones de la audición, que despierta la proyección de lo interno hacia la escena referida:

⁵⁶³ Damsi Figueroa, nacida en Talcahuano en 1976, importante poeta de la “promoción de los 90”. El poema citado, “Autorreconocimiento”, pertenece a su segundo libro, *Cartografía del éter*. Santiago: Ediciones del Temple, 2003, pp. 25. El poema dice: “Yo no soy la que se pierde tan pronto como se la encuentra/ El amor en mí no se toca/ Se escribe/ Yo no soy piadosa con los hombres de poca fe/ No intercambio los calzones con nadie/ En cambio asumo la desvergüenza de una desnudez colectiva/ En una casa de playa o en una playa a secas/ Yo no me complico la vida omitiendo adverbios y conjunciones/ Patino por la hoja/ Y tapo los surcos amargos con la sangre de mis amigos/ Yo no escribo para nadie/ Aunque intente escapar y evite sacarte al baile/ Tus malabares y piruetas/ Siempre exigen un aplauso cerrado/ Es decir, una palabra/ Yo no hago el amor/ Lo desarmo/ Por el puro gusto de volverlo a armar/ Una y otra vez/ Para olvidarme del amor / Y de todos ustedes.”

Una pareja de patinadores se desliza de la mano a las 4 A.M.
 El siseo sobre el asfalto es la única música en la noche
 (paletadas de entierro o de arena sobre zinc, los rodamientos
 como el latigazo de las olas cuyo golpe y sonido decrece, no termina)

Me asustaron

No advirtieron el escaparate abierto: momificado frente a la pantalla de un P.C
 un maniquí mascullaba algo apretadamente
 (sin vibración de las cuerdas vocales)
 para que algo no huyera patinando; la noción, quizás, de una pareja
 desliziéndose inconsciente por la noche.

En “Lo que se barre bajo la alfombra”⁵⁶⁴, poema de *La insidia del sol sobre las cosas*, nos aproximamos a un artilugio que refleja el centro de la poética y a la vez de la *poiesis* de Carrasco: el poema discurre sobre el duelo y la sustitución, mientras el discurso se mantiene vigilante, de manera permanente, ante el proceder de la censura, representada por la mano que, ante la delación del oído, percibe la asonancia de las palabras y las sustituye, intentando acomodar el plano musical a los órdenes referencial e ideológico, es decir, el sujeto se enfrenta ante lo que debe manifestarse o suprimirse a nivel de las palabras y su correlato en las elecciones personales que éstas representan, sobre todo al nivel de la identificación de clase y los espacios delimitados por la jerarquía social: “los barrios bajos del impulso original/ son convertidos en barrios abstractos”. En el centro simbólico de la poética de Carrasco, lo que se barre de un lado al otro, sin embargo, es la cualidad permanente de la divinidad solar, se reemplaza a dios por el sol, o viceversa, una correlación que las palabras no alteran, no pueden alterar: así, los “trapos” –otros y los mismos- para cubrirse de su *insidia*, “sus violentos primeros planos”:

A veces el eco, la asonancia delata
 y se alcanza a distinguir cómo la mano
 se apresura a reemplazar:
 e.g.: donde decía dios dice sol (o viceversa),
 los barrios bajos del impulso original
 son convertidos en barrios abstractos
 y así con otro tanto de trapos

⁵⁶⁴ El poema tiene una cita de W. H. Auden: “And how reliable can any truth be that is got/ By observing oneself and then just inserting a Not?”, que traducimos: “¿Y qué tan confiable resulta cualquier verdad que es deducida/ observándose uno mismo y luego insertando un No?” No encontramos referencia de este texto. Carrasco, *op.cit.*, 1998, p. 49.

para la insidia del sol
-sus violentos primeros planos-.

Mugre o verdad en las bambalinas del poema,
tras el santuario del arte, el auditorium.

Cuestiones de índole religioso y sexual
parecen encabezar una extensa lista
de parches y tabúes, un catálogo
cuya detallada elaboración
sería para nuestro gusto un buen poema:
la insidia del sol, el poeta ha de atreverse
a comer un durazno, entre otras cosas.

El sujeto habla de su práctica en el lenguaje del poema pero también, indirectamente, de su biografía: una exploración de lo indirecto o figurado del lenguaje poético desde la experiencia. El reemplazo, la sustitución, predicen aquí el duelo de un sujeto que se escribe y otro que se deja de escribir, ambiguos en la pérdida. Es la música, la asonancia entre las palabras, la que provoca la concatenación y consecución de las palabras en el discurso, a la que el poeta desobedece, para que el flujo no deje salir lo que debe reprimirse, lo que no se quiere *exponer*, lo que no se desea *visible*. Así, el poema se instala en la contradicción entre ideología y música, como sistemas de pensamiento distintos y hasta opuestos en la práctica lingüística, disputa que estaría sustentada en otra que aquí se esconde: el deseo y el impulso de la música que guía al sujeto en la experiencia, la oposición música-praxis, que suele sustituirse y hasta superponerse con la anterior en los poemas de Carrasco y la que tantas veces éstos han manifestado con respecto a un pasado musical que en *este tiempo* –una época que poco o nada tiene de musical- el sujeto extraña e intenta reconstituir por medio de la escritura: ciertos momentos de relación con la Musa y la provocación jazzística de la oralidad de Julián, ciertos estados epifánicos o eufóricos de la contemplación y la praxis, entre otros, como manifestaciones del correlato musical entre poema y experiencia y, finalmente, la idea del poema mismo como partitura de una inspiración extinta. Todo aquello que el sujeto debe dejar de lado para poder escribir.

Detrás de la hechura del poema que expone –irónicamente- su admisibilidad ante el “auditorium”, el “santuario del arte”, hay “mugre” o “verdad” que es pospuesta, reprimida, que permanece (o debe permanecer) oculta ante su posible exposición solar, visual, textual:

“trapos” que no se secan al sol. De esta forma, parafraseando las palabras del hablante, la religión y el sexo articulan los parches y los tabúes de la escritura. El catálogo de lo borrado, de lo reprimido, declara el sujeto, constituiría un buen poema -práctica y a la vez ironía del *juicio* poético-, pero el catálogo demandado no se realiza, al menos no en la escritura. Quizá eso es lo que intenta llevar a cabo el autor en las “listas” de *Calas* -*La insidia del sol* es un libro mucho más controlado, si se quiere-, elaborar un catálogo de aquello a lo que no había otorgado un lugar, a lo que no había permitido la entrada tras la barrera de la admisibilidad textual.

Pero estas listas, por supuesto, generan al desplegarse en el decir, a su vez, nuevos pliegues, que resultan no sólo ser inesperadamente saturados por el retorno de lo reprimido, sino también controlados por nuevas funciones del ocultamiento: lo *demótico* como un esquivamiento ideológico más elaborado de la pulsión insistente de lo sexual, lo bajo y lo abyecto; el *zapping* de la extensión de múltiples superficies que impiden la auscultación dolorosa de la sustitución que padece el sujeto, la que no termina de aflorar del todo, como leemos en el paradójico texto de *Calas*, titulado “El silencio y la infección de la vida”:

[...] La estridencia
 o infección de la vida: ver todo como amenaza, poner en duda todo,
 no tocar fondo, distribuir el morbo en lugar de concentrarlo en un rito,
 ser incapaz de leer cada gesto y centímetro
 en estas arquitecturas derruidas o luminosas
 sin pasar de largo en un *zapping* cuyos componentes
 no alcanzamos siquiera a distinguir,
 ver dardos y cangrejos en todas partes,
 hacer un humor de pesadilla dejando el aire irrespirable,
 decir frases obscenas: *me da lo mismo, no mezclemos las cosas, muy radical*,
 soñar con caravanas de la muerte en que somos víctimas o victimarios.
 [...]

Tras los versos que dan cuenta de la imposibilidad sintomática del hablante de dedicarse a la auscultación de su propio proceso, su “pasar de largo” por las superficies suplentes del *zapping*, el “sueño” final que presenta el texto elabora una duplicidad del sujeto y una alternancia de roles por parte de éste en la recreación del evento traumático

nacional de la “Caravana de la Muerte”⁵⁶⁵, que en el poema de Antonia Torres, titulado “Año cero”⁵⁶⁶, leímos como procedimientos cercanos a la melancolía, a raíz de su comparación con un poema de Alejandra del Río, “Me veo en los ojos del suicida”⁵⁶⁷, donde la sujeto asiste a su propio deseo de una existencia desrealizada, a partir de lo cual establecimos esta disminución y desaparición del propio yo como categoría característica en la definición del *duelo melancólico*. El poema de Torres articula una escena similar al de Carrasco, en tanto ofrece la posibilidad de observar el plural del “nosotros” que espera la llegada del año nuevo, del cambio de milenio, representando a la vez los roles de aquellos que escapan de una persecución y el de los mismos perseguidores. Otros versos de Del Río articulan de manera similar la fantasía que reconstruye la escena de la tortura y el ajusticiamiento de la represión dictatorial, a la vez que la posibilidad de la huida de la persecución, que ofrecen los textos posteriores de Carrasco y Torres, respectivamente. Se trata del poema VII -“Yo no sé de libertad”- de la serie “Yo cactus”⁵⁶⁸:

[...]
 Yo juego a que soy tirana
 a que me divierto en la tortura
 a que me fusilo
 hasta que de mí
 huyo.
 [...]

Es este *trabajo del duelo* el que el sujeto del poema de Carrasco se niega a realizar, el que los avances de la melancolía le dificultan, en tanto interviene en los cimientos, resquebrajándolos, del propio yo que intenta las operaciones de recuperación y

⁵⁶⁵ La “caravana de la muerte” fue un procedimiento militar de eliminación sistemática de opositores políticos a cargo del general del ejército de Chile, Sergio Arellano Stark, en los primeros meses tras el golpe de estado de septiembre de 1973, tal como lo relata y documenta Patricia Verdugo en *Los zarpazos del puma. Caso Arellano*. Santiago: Ediciones ChileAmérica CESOC, 1989, y *La caravana de la muerte: pruebas a la vista*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2000. En el primero de ellos, pp. 7-8, la periodista chilena afirma: “Setenta y dos chilenos habían confiado en sus compatriotas y en las leyes de su país. Se habían presentado voluntariamente ante un llamado hecho mediante un bando militar o no habían puesto resistencia alguna a la detención practicada en su casa o en su lugar de trabajo. Y mientras estaban encarcelados en provincias – esperando sentencia o cumpliendo condenas de presidio- fueron sacados por una “comisión especial”, venida desde la capital, y asesinados fuera de todo procedimiento legal. Se trataba de un crimen masivo que, además, violó la confianza de “los ciudadanos que nos entregan las armas para defenderlos y no para matarlos”, como lo reconoció un general de la República que habla en estas páginas.”

⁵⁶⁶ Torres, *op.cit.*, 2003, pp. 14-5.

⁵⁶⁷ Del Río, *op.cit.*, 1994, p. 39.

⁵⁶⁸ *Ídem.*, p. 15.

recomposición. Sin embargo, el inconsciente devuelve por medio del “sueño” la reposición inesperada de la violencia de la dictadura militar chilena, que regresa así a cobrar el lugar visible que la escritura le había denegado como parte de un proceso aparentemente personal -con múltiples trizaduras en su relación ambivalente con el colectivo-, de rearticulación de los fragmentos de lo perdido como la experiencia de un imposible. Cabe preguntarse entonces qué lugar ocupa en el trasfondo del inconsciente de esta escritura la represión autoritaria, la que emerge entre los pliegues de un discurso solipsista y replegado que cada tanto enuncia las propias maneras que tiene de *no decir*, tanto en la forma del despliegue, elusivo de la propia auscultación, como en la cuidadosa elaboración de una poética que se presenta como un dispositivo de sustituciones que entrega algunas pistas, formas vaciadas o difuminadas de aquello que *sabe* o *cree saber* que elide, además de la elaboración de portulanos voluntaristas de la escritura que, como la propuesta de la “lista” o del *zapping*, parecen establecer nuevas fugas, que a su vez se resquebrajan ante la manifestación inconclusa y fragmentaria de lo oculto. También cabe la posibilidad de interrogar, en este punto, como una característica grupal o generacional, la similitud de algunas de las modalidades preferentes que comparten los inestables sujetos de los autores antes estudiados -Torres, Anwandter, Preiss, Del Río- y el sujeto cuyo *yo* parece permanentemente ocultarse y fugarse en los poemas de Carrasco, desapariciones que muchas veces no sólo intenta sino que a la vez enuncia.

“Lo que se barre bajo la alfombra” exhibe la superficie donde opera el artificio del ocultamiento, plantea y quiere hacer creer que éste es un ejercicio que depende de la conciencia del sujeto con respecto al oficio de la escritura y no, o en menor medida, de sus propios procesos inconscientes; los materiales que éstos elaboran, suponemos, serían arrastrados por el lenguaje poético y la música de las palabras hacia la superficie, para el escrutinio del control autorial que, como en un laboratorio de la hiperconciencia, trabaja sobre ellos bajo la supervigilancia de la ideología y la estética. El poema, sin embargo, enuncia y expone “ejemplos” de las elisiones y reemplazos que supuestamente realiza, sin saber si lo que deja *atrás* es basura o verdad. A poco andar el texto sólo enuncia lo que traspone sin otorgar más pistas, lo reprimido de orden sexual o religioso se manifiesta sólo mediante su mención, como huellas de aquello que en el lenguaje se ausenta, reducidos a

una lista que no se nombra. Sin embargo, a nivel simbólico, la sustitución arquetípica está hecha y es inversa y categórica, según expone el poema, que sólo refiere la presencia de lo luminoso: la oscuridad, su anverso, es rechazada como tema de la representación, al igual que la concatenación musical de las palabras lo fue como procedimiento.

La sustitución, lo que se barre bajo la alfombra en la estrategia textual –discurso y poema- resulta la confirmación de una huella permanente en la filogénesis de la instalación del sistema patriarcal, que el sujeto obedece y emula mediante el sistema de control que pospone la aparición de los materiales atraídos por lo auditivo, lo musical, lo oscuro, lo carnal, lo insignificante -que incluso podría ser *verdadero*-, en favor de la declaración ideológica, la racionalidad en la utilización de los elementos, el prurito de lo admisible y la preponderancia de la visualidad: la fantasía y la hipérbole de esa censura -lo que al mismo tiempo autoriza y desarticula paradójicamente la fantasía del ejercicio personal del control- es la sustitución de “sol” por “dios”, de “luz” por “luz”, lo mismo por lo mismo, de ahí la figura permanente del sol ocupando todo intento de visualidad, de marco, de mediatización, y la ironía en la mención del poeta que *ha de atreverse* a morder un durazno, imagen que representa no lo sexual, lo que no se dice, sino su reemplazo y ocultamiento, encubriendo bajo el velo de la ironía la venia de la autoridad paterna sobre un acto visible que el sujeto *puede* realizar, no un acto de rebeldía que lo acerque a lo carnal o a lo injustificado del placer, similar a la irracional “asonancia” que une las palabras. La fuerza que podría reconectar los fragmentos, recuperar la noción de lo perdido, hacer visible lo oculto en la escritura y rearticular el proceso de sustitución de manera inversa a como la realiza el discurso, es negada: la lista es pospuesta.

Algo similar sucede en “Correcciones”, donde el proceso de “limpieza” tanto del lenguaje -despiojar el lenguaje- como de la experiencia -“Se extirpan errores ortográficos a días sucios”- representa un “intento en vano”, con poca luz, sin la venia solar, de llevar a cabo una escritura y una existencia como las que se pretende. Sin embargo, es en la escritura del poema como en la de estos “días sucios” -el presente del sujeto que escribe, que es escrito por el sujeto- donde el “índice” encuentra, en medio de su excavación simbólica, la inflamación del ganglio: ésta representa así la manifestación de la opacidad de

la propia escritura, la aparición sexuada de la enfermedad -sus “besos”-, sus latencias y contagios, así como la aparición de la corporalidad, la genitalidad de lo femenino: el ganglio como un clítoris *en* la escritura del sujeto, *en* el autodescubrimiento del propio sujeto. Sería difícil encontrar una representación más cerrada, opaca y oscura de la corporalidad y la sexualización de lo femenino, desplazado en el propio yo masculino y su extensión en la letra, que la de un ganglio.

El corrector del texto -extensión crítica de la figura del poeta- se olvida del contenido: el dedo palpa lo olvidado, el contenido perdido, lo recupera, y la escritura lo representa como la manifestación de lo imprevisto: aquello *mal cuidado*, lo que era *de cuidado*, aquello con lo que no se tuvo suficiente precaución, lo que no se exterminó del todo y se desplazó al inconsciente del cuerpo y la escritura, reaparece con la agresividad del polen que provoca las alergias, con la virulencia del síntoma de algo que, pese a ser fundamental, al mismo tiempo como noción y como experiencia, es calificado dentro del ámbito de lo enfermizo por la disociación que desde la ley paterna recae sobre la escritura. Se trata nada más y nada menos que de la posibilidad de *sentir* algo -dolor, placer- debajo del lenguaje, de poder representar con el poema la *sensación* que conecta el cuerpo con el intelecto.

En el lenguaje se manifiesta finalmente el cuerpo y la sexualidad, más allá de toda posible represión, de toda “limpieza”, lo que se enuncia no sólo como lo que se califica como enfermo, sino, hacia el final del poema, con la “saludable dentadura” del deseo retrasado, pospuesto, como el rito -del acto sexual, otra vez elidido- al que se aproxima la “niña” con el mismo empeño que el corrector/poeta se dedica a su texto. Mientras ellos se empeñan, retrasándose, en la auscultación del ganglio -que cumple la función de representar lo que ahora, literalmente, no se dice, con su propia elisión textual-, lo que posponen los muerde, los desgarran:

Pata larga de araña el índice, la yema
 encuentra un ganglio en su camino escarbante.
 Se extirpan errores ortográficos a días sucios,
 también a la oración -mal poema de eternas versiones-
 como el corrector de pruebas que se olvida del contenido

y un poeta, también con poca luz
 intenta en vano despiojar el lenguaje.

El índice toca un ganglio como un clítoris.
 Se besan los resfríos mal cuidados,
 el polen de alergias agresivas.

El corrector, el poeta, la niña
 que se maquilla en su paso hipnótico al rito
 se empeñan; y el atraso los muerde, los desgarran
 con su más saludable dentadura.

Si el poema “Amague”, de *La insidia del sol sobre las cosas*, se constituye como una poética enfocada en la especulación de la propia escritura del poema, “Un panorama”, de alguna manera su versión ampliada en *Calas*, representa una reflexión sin embargo más dedicada, en apariencia, a revisar la tradición de la poesía chilena recibida y la mísera sociología por las que se arrastran los referentes del sujeto e, indirectamente, este mismo. Su paso por la tradición no deja de ser ácidamente local: la frase “algunos estériles ponys del sesenta” representa el comienzo de una serie de escenas con las que el poeta da cuenta del panorama de la poesía chilena en las últimas décadas. La figura del “pony” vuelve a ser utilizada por el sujeto, en relación a sí mismo, dramáticamente, más adelante. Sin embargo, entre golpe y golpe contra los antepasados y los coetáneos, entre referencia y referencia, el hablante va desentrañando una visión propia respecto de sí mismo, del lugar o los lugares, los inestables roles con los que puede asociarse en el medio nacional de las letras, con el fin de definirse en tanto sujeto escriturante, aunque sea a partir de la negación y, a poco andar, de la pérdida.

Quizá los momentos de mayor vigor alrededor de esta ardua cavilación son aquellos donde el hablante interroga, reflejándose, al personaje de Julián:

[...]
 Ay, Julián,
 es que lucimos tan ridículos
 al trasladar un pony de aserrín embalsamado
 en las micros en las plazas donde nadie
 se toma siquiera una fotografía.
 Yo creo que así debe ver la sociedad

Si las palabras parecen poder constituirse como *abrigo*, este abrigo –el idioma de la tribu, del país que emerge en los poemas de Carrasco como la confesión de una historia traumática y violenta- representa el “cobijo” de la pérdida, la feroz constatación de que en lo escrito, entre los engendros de nuestro imaginario poético, el dolor y la ausencia ocupan un lugar preponderante, que las estrategias discursivas intentarán asimilar o expulsar del registro del inconsciente postdictatorial por medio de recuperaciones disruptivas. Una de éstas, en “Un panorama”, resulta ser el intento de recomposición de la Musa ausente⁵⁶⁹, la amada perdida, explicitado en relación a la referencia de un poema de Hernán Miranda, titulado “Doralisa se lanzó bajo el tren de las 14”⁵⁷⁰. Dicen los versos de Carrasco:

[...]

Y quizá la Doralisa hecha pedazos por el tren de Miranda Casanova
sea una buena metáfora: el poeta intenta
reensamblar a la musa con la memoria
o crear seres extraños en su laboratorio.

[...]

El poema de Carrasco combina una declinante visión del país de la poesía, de la república chilena de las letras, y un intento de proposición de sujeto que oscila entre el deseo de pertenencia a la tribu y el sentimiento de exclusión y autoexclusión del solitario. Su identificación con el *huacho* -una institución nacional: el niño sin padre- entregan a este sujeto sin más padre que el Sol, sin lugar fijo entre las estirpes y linajes de la literatura, identificado por reflejo y auto-auscultación con el lugar del margen, un preconizador y practicante -entusiasta y atrevido al menos en lo que respecta a los estilos poéticos- de la

⁵⁶⁹ Así lo proponen otros versos, los finales de “Agenda”, el tercer poema de *Calas*: “Reunir y soldar los trozos/ de la musa despedazada por el tren.” Carrasco, *op.cit.*, 2001, p. 14.

⁵⁷⁰ El poema de Hernán Miranda Casanova (Quillota, 1941) pertenece a su primer libro, titulado *Arte de vaticinar*, de 1970: “Yo sé que tú eres la misma de hace 20 años, Doralisa,/ y que nada ha cambiado para ti, para nosotros,/ que habías de eternizar tu juventud y mi niñez/ en ese día y esa hora -las 14.// Esparcida sobre lucientes rieles te recuerdo, Doralisa,/ derramada entre dedales-de-oro en flor/ (Fue en primavera ¿no es cierto, Doralisa?)/ y qué blanco tu cuerpo, qué blanca, Doralisa,/ y tu cabellera negra enrollándose/ y desenrollándose al viento entre las yerbas./ Y tu cuerpo, Doralisa,/ desperdigado sin orden ni sentido/ como si hubieras querido hacer de ti misma un enigma/ que nadie pudiera descifrar debidamente.// Ah Doralisa, Doralisa,/ eres para mí un recuerdo despedazado/ que debo empezar a armar pacientemente/ -un ojo junto a otro ojo,/ una pierna y la otra juntamente/ y tus senos y tus manos y tu cabellera sobre todo/ y tus pies desnudos sobre la tierra./ Y yo te armo, Doralisa, compongo tu figura/ y me llegas intacta a la memoria./ Y enseguida te desarmo, te deposito en tierra,/ te disperso,/ porque tú eres un recuerdo que vive en mí, Doralisa,/ y que no me pertenece.”, en: *Bar abierto. Antología de Hernán Miranda*. Selección y prólogo de Adán Méndez. Santiago: Ediciones Táchitas, 2005, p. 21.

mezcla que pueda cruzar los diferentes registros de pensamiento, los prejuicios sociales, las fronteras genéricas, las filiaciones estéticas, etc.:

[...] No hubo fusión de lo elegante y lo demótico.
 Nunca una mezcla de ideas clases estilos sexos.
 En el país de las patotas,
 el huacho se muere de hambre.
 [...]

La *mezcla* es finalmente encarnada en la confección de un “cóctel”, el que -en los siguientes versos recuperados textualmente de “Amague”- encarna una ofrenda para la Musa, habitante de la “fascinante Sodoma”, imagen hiperbólica de lo femenino, encarnación de todos los deseos y los deseos de todos, destinataria y motor de cualquier palabra y cualquier escritura, pero al mismo tiempo portadora de lo fascinante y lo prohibido a la vez, hasta el punto de lo abyecto, aquello que el sujeto no puede procesar ni digerir⁵⁷¹:

[...]
 Y si hay tantas maneras quisiera mezclarlas en un cóctel
 para ver qué pasa contigo, Rita Consuelo,
 amante de cualquier trago nuevo con burbujas y colores extraños
 como la fascinante Sodoma en cuyos postigos te quitas la ropa
 entre entusiasmada e hipnótica.
 [...]

Los versos finales de “Un panorama”, definiciones de “canto” y “poema” respectivamente, combinan dos imágenes muy precisas que, de manera paradójica, dan cuenta del deseo de libertad de movimiento poético y a la vez de las restricciones y

⁵⁷¹ La poética de la *mezcla* de Carrasco -así como también las propuestas del *zapping* y la *lista*- supone una ofrenda mayor para la figura de la Musa, el intento de constituir una “versión autorizada” de lo más lejos que puede llegar el poeta para descontrolar la escritura, con el fin de asimilar aquello que considera inasimilable en ella, y que esta figura manifiesta a partir de lo ilimitado, lo indefinido y lo inesperado, como características del ámbito de lo femenino que la poética elusiva e hiperconsciente de Carrasco -limpieza y selectividad tantas veces enunciada por el sujeto masculino- representa como lo *abyecto*, lo *loco*, lo *pésimo*, como sucede en “Arte siamés”, *op.cit.*, 2001, pp. 118-24: “La primavera la volvía loca/ como el olor a mariscos/ a la gata -pésimo-// pero también el mar el cielo nortino las lunas llenas la música y otros hombres:/ cierto cruce de miradas en una charla, y// una brisa marina hacía volar sus calzones por el aire de la playa hasta alta mar.// Con luna llena la única alternativa era amarrarla para que no se acostara con cualquiera,/ hacerle el amor con alevosía, regarla de champagne, etc.”

amenazas que recaen sobre éste, enfrentando así las fuerzas opuestas que gobiernan el poema. Ambas definiciones describen dos desplazamientos peligrosos, uno en la amplitud de la imaginación y otro a través del abismo:

[...]

El canto debe hacer surf
en el oleaje de la mente.

El poema camina por una cuerda floja
en un circo que no cumple con las mínimas medidas de seguridad.

Propuesta de una *mezcla* totalizadora de los estilos y las morfologías culturales de lo nacional –incluso más allá, sobre todo en su aproximación a la poesía norteamericana- y, paradójicamente, a la vez, acucioso *juicio* de las palabras, la reflexión poética no descansa en la poesía de Carrasco. “Lista (al no poseer, enumeramos)”, el poema que abre *Calas*, configura el espacio de la euforia del “zapping sin tiempo”, la “lista que es zapping arbitrario”, el registro babélico de imágenes y recorridos con las palabras del poema, representado por la metáfora de los “poemas centavos acumulados: pequeña torre en el velador”, diríase la inestable aposición de los elementos poéticos en la factura de “un libro para leer de pie en el metro”, es decir, una escritura en aparente connivencia con la conciencia distraída, difuminada que *surfea* por las diferentes manifestaciones de la superficie de una postcultura, la cultura de la sociedad de mercado impuesta durante la Postdictadura, como pudimos observar también en algunos poemas de *Especies intencionales*, de Andrés Anwandter⁵⁷².

La figura de la “pequeña torre de monedas” indica también la condición de “pobreza” del sujeto, que como -en particular, a diferencia de otros- *no posee, enumera*, estableciendo así el lugar marginal donde este sujeto se incorpora a la salvaje “economía de mercado” del “Chile actual”, como sucedía, como vimos, con aquel que recorre, “sin más salario que el sol sobre la espalda”, las calles de Santiago en el poema “Encuesta”⁵⁷³, del mismo Anwandter. Son muchos los momentos que hacen referencia, en la poesía de

⁵⁷²Anwandter, *op.cit.*, 2001.

⁵⁷³Anwandter, *op.cit.*, 2001, pp. 9-10.

Carrasco, a la proveniencia de clase del sujeto y a su pertenencia -a veces, en más de alguna inflexión del pensamiento, una participación voluntaria, un “voto de pobreza”- a una parte de la población chilena que en “los nuevos tiempos” de “alegría” de la Postdictadura “quedó mirando a la carnicería”, como aclara el hablante en “Kermesse II”, utilizando la referencia del gran libro del poeta norteamericano Edgar Lee Masters⁵⁷⁴, y alertando también sobre la dificultad, en el mismo contexto, del relevo generacional:

[...] Oh, Chilean Spoon River!
 que nuestro vecino de infancia construya un castillo con doncella y todo
 al lado de nuestra ½ agua sencillamente nos revuelve el estómago,
 algunas personas de edad tienen el trasero muy pesado
 a la hora de dar el asiento (alguna excepción).
 [...]

Así como la poesía de Carrasco exhibe el proceso de su construcción, la tramoya de la escritura, solazándose en la exhibición de las reiteraciones, variaciones, recortes y zurcidos, “Lista (al no poseer, enumeramos)” -como los magistrales “Traductora” y “Para un aprendiz de español”- expone a distintos niveles -en una versión menos explícita del tópico de la *mezcla*- el proceso de (auto)traducción de una poesía que abiertamente declara *deberse*, asociándose de múltiples maneras, no sólo a la tradición de la poesía en lengua inglesa, en especial la norteamericana, sino también a una cultura, por la que demuestra una abierta predilección -al menos por algunas vetas de ésta-, que ha cimentado sobre la expectativa de su superioridad política y económica su proyección y dominio global en la época contemporánea, perfilando así una respuesta particular a un conflicto que en la poesía latinoamericana se arrastra desde algunos textos fundamentales de Rubén Darío⁵⁷⁵.

⁵⁷⁴ Lee Masters, Edgar. *Antología de Spoon River*. Traducción de Jesús López Pacheco y Fabio L. Lázaro. Madrid: Editorial Cátedra, 1993.

⁵⁷⁵ Ruben Darío, en el poema “A Walt Whitman”, de su libro *Azul*, junto a la admiración que le produce el “gran viejo”, el “patriarca, sereno y santo”, olímpico y profético, adelanta dos características que en la poesía del nicaragüense se van a presentar de manera dialéctica y en tensión, relacionadas con esta misma admiración emulativa del gran poeta moderno, que puede presentar también, ambivalentemente, un reverso negativo: se trata del tema democrático, que “nuevo canta su canto” a través de la figura de Whitman y el motivo del “país de hierro” -su país de hierro, no el del hablante- y su condición de “emperador”. Así, en las “Palabras liminares” a *Prosas profanas*, Darío afirma: “Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenke y Utatlán, en el indio legendario, y en el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro. Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman.” En el poema “A Roosevelt”, de *Cantos de vida y esperanza*, el “verso de Walt Whitman” es la manera posible de aproximarse al presidente -las palabras que el rival puede comprender-, como a una especie de figura arquetípica, que reúne consigo la referencia bíblica del cazador Nemrod, la unión de los emperadores opuestos “Alejandro-Nabucodonosor”, bárbaro y

Así, la presencia en este texto de algunos anglicismos incorporados a la norma chilena -como “ticket”- y otros que no lo son tanto -como “lap dancer”- comparten lugar con la palabra “centavo” -evidente traducción, para la admisibilidad de un referente ajeno, del vocablo “cent”-, las calles de Chicago, el cultivo extensivo del maíz “entre un Estado y otro” -“haré el canto de estos estados”, escribe Walt Whitman en el poema fundacional de la república federal americana⁵⁷⁶-, la versión del “catálogo” whitmaniano, filtrada por el cultivo minimalista del objetivismo poundiano, y su adaptación “posmoderna” en la lista de la enumeración y la aposición del *zapping*, que intenta saltarse la linealidad del tiempo. Citamos el poema de Carrasco:

te había dicho que era un libro para leer de pie en el metro⁵⁷⁷,
 poemas centavos acumulados: pequeña torre en el velador
 para cerveza o un ticket para el cine, algo así
 como un paquete de haikúes supuestamente anodinos elaborados
 por un espíritu demasiado ansioso para este tipo de templanza,
 fijaciones o instantáneas, detenciones en un *zapping* sin tiempo
 como el agujero de los labios que no cierran del todo
 y que parecen un convite, soplar un diente de león o avisar una imagen
 advirtiendo con un silbido mudo la presencia de las cosas,
 sabor y antojo de adjetivos empaquetados primorosamente
 en escaparates. Souvenirs, marcas, quizá pequeños hitos,
 lugar donde rincón y esquina se juntan para hacer de las suyas

moderno, fuerte como el “país de hierro”, constituyendo una amenaza *ad portas* para la América, heredera de lo prehispánico y lo español (que arrastra consigo la tradición de la cultura griega y latina). Darío, *op.cit.*, pp. 593-4, 599-602 y 699-700, respectivamente.

⁵⁷⁶ Los estados federados americanos que recorre largamente la obra de Walt Whitman: *Hojas de hierba*. Selección, traducción y prólogo de Jorge Luis Borges. Barcelona: Editorial Lumen, 1991 y *Los poemas Calamus*. Estudio preliminar, traducción, notas y comentarios de Rodolfo Rojo. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1984.

⁵⁷⁷ Resulta en varios sentidos significativa la referencia al primer poemario de Oliverio Gironde, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* [1922], en *Obra completa*. Edición crítica. Raúl Antelo, coordinador; 1ª edición, Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; Sao Paulo; Lima; Guatemala; San José; Caracas: ALLCA XX, 1999, pp. 3-27, uno de los clásicos de las vanguardias latinoamericanas. El texto de Carrasco imita el gesto metairónico del poeta argentino, atribuyendo el carácter –menor, pasajero, desechable- de la poética a la que el lector se enfrenta –lector para el que ficcionalmente ha sido compuesta- a la experiencia de la(s) urbe(s) moderna(s) cosmopolita(s), la nueva y sorprendente velocidad de sus recorridos, en la que se espejea –por medio del desplazamiento tranvía/metro- el *zapping* que practica el sujeto de “Lista...” en la ciudad globalizada. En este poema de Carrasco, como en la mayor parte de los poemas del libro de Gironde, el tiempo presente de la visualidad devoradora reprime el pasado y la memoria, evitando así el lastre de la introspección y la posibilidad de la melancolía, espacio que se abre a contramano en “Nocturno”, p. 10, y “Otro nocturno”, p. 20, de los *Veinte poemas...* y que se hará mayoritario en *Espantapájaros (Al alcance de todos)* [1932], Gironde, *op.cit.*, pp. 75-113, tercer libro del argentino.

o perfume a fracaso de un transeúnte; un cortapuros que en mi paranoia imaginé como un aparato diseñado para rebanar dedos
o una *lap dancer* que se olvida por un momento de su cuerpo extasiándose con la letra y cadencias de una balada exacta,
un mendigo con armónica de vidrio en las calles de Chicago,
el gorro chilote manchado con yeso de un obrero,
una mujer cruzando en bata y llorando la niebla de una calle santiaguina
o la polilla de vidrio en el gris de mi cerebro al contemplar a novias y madres en el departamento de decoración de una multitienda.
La lista es *zapping* arbitrario, es caminar en ciudades-estaciones y entre un Estado y otro no hay sino maíz que la muerte siega y ciega, estaciones de una carretera que es devenir y tiempo que asaltamos apurando los versos muchas veces, exprimiendo el instante o reflejándolo como la música que intenta volar y violar las agujas del reloj.

Son innumerables las citas que en los poemas de Carrasco articulan esta relación con la poesía norteamericana e inglesa -demás está decir, también sus múltiples vínculos con la chilena, francesa, latinoamericana y española-, y una infinidad de momentos donde la *mezcla* que predica el autor da cuenta de cruces y superposiciones de lo autóctono -en el lenguaje y las costumbres representadas- con las formas culturales norteamericanas. En *Calas* puede observarse la presencia en una serie de textos, especialmente “De paso”, que dan cuenta de la estadía del sujeto -representado otra vez como el flamenco baudelaireano que ahora quema el deseo frustrado de Chile en una carta- por el “país sin nombre” de Gabriela Mistral⁵⁷⁸, una “sociedad satisfecha”, una sociedad de la gordura, que contrasta con el país de los que “quedan mirando a la carnicería”. Cito la primera sección del texto:

Midwest: alfabeto de ardillas en los bosques,
mujeres hermosas que trotan y patinan,
sociedad satisfecha que se dedica a engordar
y una vez gordos -para la rima- a adelgazar
(sin éxito) al vapor o en gimnasios.
En tanto, una carta arde desbordando un cenicero
y el viandante se afeita para otra ciudad
que ha de pisar como un flamenco endeble
y fino, como muchos deseos que se frustran

⁵⁷⁸ Como anticipación poética, acto de poietomancia, podría leerse la escritura de algunos versos del poema de Tala titulado “País de la ausencia” de Mistral, que la misma autora, quien murió en territorio estadounidense, pone en letra cursiva: “Y en país sin nombre/ me voy a morir”. Mistral, *op.cit.*, 2001, pp. 175-6.

Así, en “A la distancia”, la crueldad y el resentimiento de la sociedad chilena es observada, paradójicamente, más de cerca, por el sujeto enunciador:

A la distancia

-p. ej. desde Marte o un país
con una distribución del ingreso menos absurda-,

Chile es el pasillo de un conventillo

donde las pedradas verbales vuelan de ventana a ventana
y los adolescentes *hip hop* golpean en patota a un transeúnte
al estilo que creen americano.

En tanto otras pandas en tenida formal, se reparten los dividendos
o se juegan el país al póker. Pandas herméticas que se autoprotegen,
racismo, clasismo y acabronamientos varios
apreciables en cualquier metro cuadrado de la calle
en las tiendas en los bares en las aulas, etc.

Una bronca de años está acumulada
como en una olla a presión en casa del demonio
con la cabeza de quién sabe quién hirviendo adentro
por lo que no es de extrañarse que algunos quieran prolongar eternamente
su estadía en la tierra de las ardillas u otro sitio.
[...]

Cuando más arriba anotamos que en algunas de sus *performances* con la palabra el sujeto de los poemas de Carrasco parecía comportarse en *aparente* connivencia con la conciencia difuminada de la cultura posmoderna que acompaña en la época de la Postdictadura a la sociedad de mercado, quisimos acentuar, como hacemos ahora, ese “aparente”, porque, si bien la escritura del autor articula algunas fugas hacia los comportamientos prototípicos de ese paradigma cultural, cuyos alcances hemos intentado tipificar, el espacio de la “kermesse”, que representa el ruido de la nueva sociedad del espectáculo, es reconocido por el sujeto como un entorno que termina, como acota Grínor Rojo, por ahogar su voz:

[...] da cuenta Carrasco del espacio del receptor contemporáneo, el que, reiterando la estrategia que él empela en algunas “instantáneas” de parecido carácter, queda registrado en varios poemas de su libro con una imagen y un término clave. El espacio del receptor (y, por extensión, el espacio público o

“del público”) es en *Calas* una “kermesse” en la que la voz asordinada del poeta ya no se oye [...] ⁵⁷⁹

Cita Rojo, para ilustrar este punto, uno de los poemas capitales de Carrasco, titulado “El silencio y la infección de la vida”:

[...] padezco ahora una *necesidad de silencio*
 ante el diálogo de sordos en la kermesse, el parloteo que chorrea tinta
 en mil páginas innecesarias, el espectacular *bluff*
 de la publicidad, los *media*, las maratones con altoparlante,
 en fin: la muerte del logos, el absurdo. [...]

Sin embargo, más allá de la representación de los discursos y prácticas sociales, y más allá también de la “necesidad de silencio” que padece el sujeto, si “Lista (como no poseemos, vemos)” encarna la euforia del recorrido por la superficie de las imágenes apostadas por la arbitrariedad, “Kermesse I” -en la línea del rechazo de las “pedradas verbales” que en “A la distancia” pueblan la convivencia chilena- representa la inflexión negativa del tópico del *juicio* -una práctica que, como vimos, la escritura de Carrasco hacía suya- sobre la poesía y el poeta, que, puesto como está, en ausencia -el texto es una sumatoria, *collage*, torre, lista, de descalificaciones dichas por cualquiera, por nadie- se sobreentiende receptor de todo el peso de la crítica, reemplazando la lista eufórica por la lista que hace desaparecer al yo, replegado, acorralado entre el tumulto o túmulo de afirmaciones, el que solamente levanta la cabeza para anotar la pulla final que desautoriza las descalificaciones que recaen sobre él, intentando reafirmar, así, desde la increpación, alguna certidumbre: “pura mierda”:

¡pero si es casi prosa! no hay claridad conceptual
 ¿a qué explicar absolutamente todo?
 es más insípido que comida de enfermo
 truquea traducciones y las sirve en platos frescos
 no se la puede con los metros no se la puede con el verso libre
 nada qué decir a quién le interesan sus amoríos
 muy académico muy marginal
 una pálida copia de _____ ...
 hispanizante no ha leído a los clásicos hispanos

⁵⁷⁹ Rojo, *op.cit.*, p. 79.

ha leído demasiados clásicos muy provinciano
 nada bueno puede salir de las cloacas santiaguinas
 sus endecasílabos machacan demasiada métrica
 no tiene prosodia mucho adjetivo
 un feminismo trasnochado oracular, pretenciosa
 bueno, reconozco un par de versos notables
 que he leído en una poeta mexicana
 muy católico su rupturismo aburre se le secó el pozo
 no hay profundidad no hay trasfondo religioso
 dicen que es antisemita demasiada lectura
 de poetas judío-americanos se acostó con el jurado
 le prometió caviar al jurado fumó yerba con el jurado
 lo vieron en provincia con el jurado
 en un bar de dudosos gusto y reputación
 esa barba hippie esa pinta de milico pobre
 un punk de Nueva Quillahue
 ese terno de tinterillo el tono de maricón rasca

Pura mierda

La multiplicidad y variación paradójica de las descalificaciones de este título del *juicio* crítico se reitera literalmente, con algunos aditamentos, en “Kermesse II”, durante una conversación del sujeto con Ruby en el Té-Libro -parodia de un conocido lugar del Santiago literario: El Libro Café-, pero en boca de los comensales que rodean a la pareja de amigos: el *juicio* está en todas partes. Este momento representa la exteriorización total del *juicio* poético y su negatividad absoluta, además del momento más álgido de la disociación entre hablante difuminado -“El derecho a la difuminación”⁵⁸⁰-, se titula otro de los poemas de *Calas*- y poeta ausente, escondido al reverso -como emisor- y al anverso -como objeto plausible de las críticas-, punto más alto del delirio paranoide que se veía venir en la poesía de Carrasco a partir de la magnificación y la totalización del ejercicio de la escritura.

“Kermesse II” también aborda la reflexión sobre la supuesta decadencia de la propia generación del autor: la ambigüedad sexual y los desplazamientos genéricos van acompañados de la preterición física y espiritual. El país aparece representado por medio de la repartición dolosa del dinero y el poder por las “patotas” que se juegan Chile a las cartas. El sujeto, que recurrentemente se declara desafiado de todos los latrocinios y patrocinos,

⁵⁸⁰ Carrasco, *op.cit.*, 2001, p. 111.

dice pertenecer a los que “cruzamos el siglo” y el desierto “sin hijos sin ideologías sin discursos”. En otro poema de *Calas*, titulado “V. V. Fisher” -iniciales y apellido de Verónica Viola Fischer⁵⁸¹, poeta argentina de la misma generación que Carrasco-, el sujeto admira (y parece querer emular) la actitud de “una bella bisexual de rostro sereno” ante las pérdidas de la historia que comparten: “tantos amores perdidos, los niños perdidos, las muertes tantas fueron/ que por lo mismo perdieron su prestigio, y es más sabio/ reemplazar las emociones por un sabio estarse quieta”, como una respuesta voluntaria de detención -similar a la ironía del “momia es” en el poema “Año cero”⁵⁸² de Antonia Torres- que oculta, bajo la exposición sapiencial de la “pérdida de prestigio”, de *aura* heroica, de las víctimas, y del reclamado “derecho a la difuminación”, las fuerzas opuestas que en este cruce de la biografía personal y la violencia dictatorial ocupan e inmovilizan al sujeto y su doble, víctimas ellos mismos del terror y de la posterior *recuperación*, y a la vez la *intervención* y la *obstrucción* de ésta, de los cuerpos sacrificados y de la pérdida de la existencia, premunidas del blindaje que otorga lo traumático.

Es esta incapacidad de revivir en las emociones el dolor de la Historia y las historias -otro de los torniquetes del *control* en la poética de Carrasco- la que carga, en el mismo poema, a los múltiples cuerpos deseados por la “bella bisexual” -tras la debida proyección del sujeto- de la pulsión mortuoria que los convierte en figuras de mármol, no carne y placer, sino altar y mausoleo, exvoto y ofrenda religiosa, dureza del sarcófago: “[...] *lo que venga:/ los cuerpos son limpios como dulces de mármol:/ un santuario o mausoleo para nuestras almas[...]*”, transformando el deseo, los cuerpos –aunque dulces- y el tiempo en piedra, una libido blindada, recubierta y momificada por la rigidez de lo mortuario, del *rigor mortis* de una época detenida, sin historicidad, el tiempo intransitivo de la Transición, donde el sujeto inmoviliza su narración y termina por quedarse quieto, donde los cadáveres son material reprimido que pueden ser representados tan sólo como un retorno disruptivo,

⁵⁸¹ Verónica Viola Fisher, poeta argentina nacida en 1974, ha publicado *hacer sapito*. Buenos Aires: Editorial Nusud, 1995, reeditado en la misma ciudad por Gog y Magog Ediciones en 2005, y *A boca de jarro*. Buenos Aires: Edición A Secas, 2002.

⁵⁸² “Año cero”, Torres, *op.cit.*, 2003, pp. 14-5: “oler el polvo, el suelo, besar sus piedras/ hurgando, husmeando levantarle el tejido al día/ recorrer sus cisuras, soplar entre sus rendijas/ quietito allí/ como dormido/ para alzar de pronto la vista del libro/ y asegurarse que ya no moriremos esa noche”.

como sucede también en “Kermesse II”. En el país de “los que quedaron mirando a la carnicería” -el país del sujeto- hubo algunos que “terminaron en la misma carnicería”:

[...]

Supongo que ha ocurrido siempre así.

Los que estudiaron informática la hicieron de oro, el resto quedó mirando a la carnicería, otros como el M. A. Antonioletti⁵⁸³ -rebeldía y matemática del sol en los patios del liceo- terminaron en la misma carnicería. [...]

Así el hablante saluda y despide -en el lento y lineal decurso del sujeto por el siglo, un tiempo cuya carnicería se repite-, de manera efectiva, en la palabra, el cadáver que retorna revestido de la rebeldía y la exactitud masculina de lo solar, el cuerpo del héroe revolucionario juvenil, cuya sola mención atrae a la imagen *rebelde* ante la paralización de la desmemoria, que hace voltear la mirada y *rever* aquello que no quería o no podía mirarse y representarse: los restos del sacrificio de una generación. Otro poema de Carrasco, “Antonioletti en el fumadero del Liceo Gabriela Mistral”, esta vez de *Clavados*, se enfoca, por medio de esta figura que ejemplifica la juventud de una época perdida, en la valentía del amor y el lenguaje de una escritura que el “nosotros” *entiende*, manifiesta aquí un momento de identificación política del sujeto y su escritura:

Este sueño desesperado y lautarista
sueño genuino de rock and roll y locura
(mi obra completa se llamará ejercicios,
te decía: ejércitos de ejercicios,
tratados en el sentido de intentar),
esta toma de lo cotidiano
este secreto punk de la belleza,
estos
uniformes
escolares,
este espíritu fragante de juventud,

⁵⁸³ Marco Ariel Antonioletti, miembro del Movimiento Juvenil Lautaro, fue uno de los líderes de las movilizaciones estudiantiles escolares que enfrentó en la segunda mitad de la década de los 80 una fuerte represión por parte de la dictadura militar. Durante el periodo de su encarcelamiento como preso político, es rescatado en un operativo en 1990, ocho meses después del cambio de mando en que el dictador Augusto Pinochet entregó la banda presidencial al presidente electo Patricio Aylwin Azócar. Escondido en una casa de seguridad -que resultó ser propiedad de un alto dignatario de la Concertación por la Democracia, Belisario Velasco- fue asesinado por agentes del Estado en confusas circunstancias. El posterior peritaje del suceso y el tipo de heridas del cadáver, hacen pensar que se trató de un ajusticiamiento a poca distancia, posterior a cualquier posible enfrentamiento.

besos en un idioma que entendimos.

Este sueño desesperado y lautarista
sueño genuino de rock & roll y de locura
hermoso como la muerte de un rottweiler.

“El sol de las tres de la tarde II” representa también la búsqueda del propio yo, despedazado por la melancolía, como Doralisa en el poema de Hernán Miranda, restos a lo largo de los rieles de la memoria. La memoria, sin embargo, es el lugar de lo sorprendente, aquello que el sujeto de los poemas de Carrasco no puede controlar: “cualquier cosa podría suceder”. De esa manera, entonces, es que emerge la amada en el centro de la escena, en “esta tarde” de la memoria, y el recuerdo del viaje y de otra escritura, la que el sujeto piensa en alterar, transformar en otra cosa, así como la recomposición puede alterar el viaje o la musa a la memoria. Todos los deseos del sujeto se encuentran concentrados en estos versos, y amor y escritura, por igual, *pueden ser transformados en algo distinto*, producto que puede resultar -eso sí- sorprendente y, por lo tanto, revelador y peligroso. Otra vez, el único elemento permanente es el brillo del Sol en la cabellera de la amada: aparentemente, el poderío solar es reconocido como lo igual, lo estable, aquello que nunca ha cambiado y que no es resultado de ninguna transformación, es decir, la noción fundamental de la deidad monoteísta y paterna. Su poder absoluto en tanto arquetipo indica en la poesía de Carrasco una represión mayor en el ámbito de lo simbólico que supera lo propio y particular de esta escritura y la arrastra hacia uno de los núcleos centrales de la representación filogenética del paradigma patriarcal. Citamos:

Como quien busca tesoros en un persa de cachureos, o se molesta
en la escritura de opúsculos que terminarán en ese mismo lugar, abandonados,
como la que elige las cortinas o un souvenir del carnaval de Oruro, se busca
hurgando con un bastón en los riachuelos secos o turbulentos de la memoria.
Cualquier cosa podría suceder esta tarde:

o limarte las uñas después del sexo, romper mis notas, entregarme una dosis
de cariño insospechada

y mientras dormitas en mi regazo como en los viajes largos
recuerdo escenas de Machu Picchu, La Paz y versos
que hoy -matando las rimas- pretendo transformar en otra cosa.

El sol brillaba entonces como ahora: en el azabache iridiscente de tu pelo
y el bus cruzaba Atacama como una cuncuna ciega.

En “La mañana del suicida”, uno de los poemas fundamentales de *La insidia del sol sobre las cosas* y, creemos, del resto de la obra de Carrasco, se nos presenta una narración que degrada de manera distanciada tanto las palabras –éstas quedan reducidas a la “súplica” del que teme ser escuchado y al discurso del “charlatán que fascina con mentiras” a una mujer- como la secuencia de imágenes que conforman la escena descrita -las “increíbles cursilerías” que toca la banda, en opinión del narrador, termina por calificar el entorno completo-, las que no se encuentran engarzadas por un orden significativo mayor ni en la narrativa ni en una posible trasposición simbólica: las imágenes se vuelven banales, el registro neutro, desjerarquizado, termina por igualarlo todo.

Sólo el discordante comienzo de este poema en prosa parece otorgar una doble pista que instala y desinstala de inmediato, por medio del recurso irónico que recae sobre la “benevolencia” municipal, el dominio arquetípico del Invierno, de este “sol de invierno” por el cual, como se anuncia, sucede lo que se va a narrar, figura que sin duda, de manera distante en el texto y separada por los mecanismos asociativos del poema, adelanta y define la calidad del ojo del fotógrafo –*el que escribe con la luz*, “esta luz de invierno”-, personaje sobre quien termina por recaer anómalamente, la intranquilidad, la inquietud, de la observación de una escena que no propone ninguna posible desazón más allá de su evidente vulgaridad. A contrapelo de lo que declara otro poema de *La insidia del sol sobre las cosas*, titulado “Oficio”⁵⁸⁴, “[...]”La realidad observada de cerca se torna mágica”/ afirma Miss Diane Arbus cámara en mano [...]”, aquí la realidad, enfocada de manera precisa y cercana por el encuadre fotográfico, ha sido desprovista de toda magia, de toda trascendencia, lo que reafirma la distancia que marca tanto la falta de compromiso como la actitud irónica del narrador con respecto a lo que nos cuenta: “[...] una banda toca increíbles cursilerías en la plaza; las disfrutamos sin embargo [...]”⁵⁸⁵, nos dice en el primero de los dos escasos momentos en que éste se manifiesta, disfrazado ahora por la pluralidad del “nosotros”.

⁵⁸⁴ Carrasco, *op.cit.*, 2001, pp. 51-2.

⁵⁸⁵ Las cursivas son nuestras.

El título, que le otorga desde afuera un sentido a la escena y una cierta expectativa a la narración, propone un desenlace, el del suicidio, que si llega a ocurrir, tendrá lugar fuera del lenguaje, de la narración, del encuadre fotográfico, de la escena: la acción final del “suicidio” representa aquí lo obscuro del (sin)sentido que se queda fuera de la literalidad de la mirada y de las palabras que dan cuenta de manera insípida de la prosa del mundo representado, incluso la *súplica* y la *fascinación*, recursos que, en la expectativa antes expuesta, podrían presentar rasgos dramáticos, no adquieren ningún *brillo*. Este desenlace vacío propone también una ausencia y una pregunta: ¿quién es o resultará ser el suicida?, ¿el fotógrafo a quien todo esto inquieta o el narrador que descalifica lo representado?

Es una pregunta que, por supuesto, queda sin responder. Se trata justamente del poema de Carrasco donde el margen de desaparición del hablante resulta más intranquilizador, pero donde se expone con mayor intensidad el carácter totalizador de su padecimiento: la melancolía. Su ausencia, su alejamiento, permite que, a través de la aposición de sucesos a los que no se les otorga ninguna representatividad en lo que respecta a su *estado*, se transmita, como a lo largo de cables sin electrificación, el efecto de esta luz invernal, la que termina por devolver, en la opinión del narrador con que el texto se cierra, su *brillo* sobre las cosas, su *resplandor*, su *lucimiento*, el que éstas despiden, cargadas de la repentina belleza de la totalidad -“*todo reluce*”-, como una fútil y superficial muestra de la omnipresencia del poder solar -una manifestación metairónica de la divinidad-, en “la mañana del suicida”, sobre el carácter final y trágico -sólo anunciado por el título del texto- del último acto del melancólico:

Por un sol de invierno (y con el gentil auspicio de la Municipalidad) una banda toca increíbles cursilerías en la plaza; las disfrutamos sin embargo, al igual que los jubilados y los escolares que hacen la cimarra para besarse inofensivamente. Un tipo suplica algo a una muchacha llorosa temiendo ser escuchado, y uno de los amigos que beben cerveza en espera de fotocopias enseña con el índice una avioneta blanca en un cielo sin nubes. El impermeable amarillo de una mujer de aproximadamente veinticinco años y un charlatán que la fascina con mentiras, terminan por inquietar al fotógrafo que fuma con una mano en el bolsillo en el umbral. Todo reluce.

A diferencia de la poesía de Del Río, donde la ciudad hace aparición muy débilmente como una isotopía autovalente; a diferencia de la de Antonia Torres, donde las escenas urbanas surgen como disrupción de un mundo no deseado en el orden temporal del Libro; a diferencia de la de Andrés Anwandter, donde la presencia de la ciudad, central en una parte de su producción, es constantemente intervenida por el deseo de un *lar* que devuelva al sujeto al dominio natural del Libro; a diferencia de los recorridos efectivamente urbanos que en la poesía de David Preiss tienden a indicar siempre el sustrato abstracto de la oposición Escritura/Silencio; la poesía de Carrasco articula casi en su totalidad las posibilidades de su observación, y cualquier praxis y conceptualización de la escritura, en el ámbito de lo urbano -casi exclusivamente la ciudad de Santiago de Chile-, que le resulta natural, una referencia constante, lugar de proveniencia, depósito de lo propio y cantera imaginaria inagotable, tanto en lo que se refiere a los espacios cerrados como a otras zonas delimitadas -habitaciones, departamentos, casas de playa, casas abandonadas, escuelas, canchas, baños públicos, bibliotecas, salas de lectura, *blocks*, edificios de fachada continua, parque, *mall*, iglesia, hospicio, playa, cementerio, etc.-, que lo urbano presenta para el *zapping* ansioso y multiforme del sujeto que en este ejercicio del mirar, del callejeo y la curiosidad manifiesta de su deseo, le permite, como propone Grínor Rojo en su lectura de *Calas*, autocontemplarse y de esa manera definirse:

[...] Carrasco no sólo “callejea”, esto es, no sólo circula, mira y anota los acontecimientos de esta ciudad contemporánea chilena, sino que además se mira mirar: [...] es un poeta autoconsciente, autovigilante. No sólo vigila eso que ve sino el cómo lo dice. El resultado de ese ejercicio es una poesía que supera con mucho el exteriorismo del *zapping* o los *video clip* que según afirma Néstor García Canclini constituyen el modo común de la experiencia en la urbe latinoamericana de hoy. Ahora bien, es cierto que por el poeta como un practicante de ese “zapping arbitrario”, como un devoto confeso de las “fijaciones o instantáneas”, televisivas o de cualquier otra índole, se interesa también Carrasco en la primera y otras piezas de su libro, comparado con los logros del escrutinio que él mismo lleva a cabo durante el transcurso de su práctica ambulatoria a los registros que dejan los instrumentos de la reproducción mecánica de la contemporaneidad (registros que, por lo demás, al menos en el contenido de este sema, son las “calas” que anuncia el título polivalente del volumen). Con todo, en la medida en que Carrasco no sólo registra sino que se observa registrar y que en sus textos nos da una cuenta lúcida

y precisa de ambas operaciones, él se transforma, además y de inmediato, en un metapoeta moderno [...] ⁵⁸⁶

La configuración de los espacios en la poesía de Carrasco -eminentemente urbanos en su caso- deviene, sin embargo, en modulaciones tan precisas y significativas como las de sus compañeros de promoción. Su ejercicio del callejeo en los territorios santiaguinos, su personificación negativa del *flaneur* baudelaireano, los recorridos de la vista, a la vez que los juegos de miradas y las diversas extensiones imaginarias del sujeto, lo proyectan en desplazamientos por diversos espacios tan particulares como definidos y cerrados: los espacios predilectos de la poesía del autor resultan ser espacios definidos por su densidad poética, su proyección contemplativa, verdaderas “heterotopías” que, según el concepto de Foucault, poseen en sí mismas la capacidad de contestar a los espacios mayoritarios donde la vida del hombre contemporáneo se ve enclaustrada, “los estrechos habitáculos de la resignación”, como los llama el autor en “Pila cementerio”⁵⁸⁷. Proyecciones, como vimos, desde y hacia espacios cerrados, que constantemente delimitan un *adentro* más que un *afuera*, exterior que surge a partir de la demarcación de los espacios interiores, fachadas que en la poesía de Carrasco resultan la mayor parte de las veces intransitables, lo llevan de un predio a otro, en un recorrido intermedio que muy pocas veces presenciamos.

Así, por ejemplo, en el poema “Casagrande”, podemos observar la ocupación de una de esas casas cerradas y abandonadas, que representan para Foucault espacios de ilusión: si *Casa grande* es el título de una conocida novela chilena de principios del siglo XX⁵⁸⁸, el poema se transforma en el espacio donde un grupo de jóvenes marginados, entre los que se encuentra el sujeto, viven la novela de su adolescencia -una novela que se parece

⁵⁸⁶ Rojo, *op.cit.*, p. 76.

⁵⁸⁷ Carrasco, *op.cit.*, 2001, p. 126.

⁵⁸⁸ Orrego Luco, Luis. *Casa grande* [1908], Santiago: Editorial Zig-Zag, 1953, una de las novelas más polémicas de su momento y de las más vendidas en Chile en las primeras décadas del siglo XX. Además de haber sido leída equivocadamente como una novela *en clave* que así hacía referencia a miembros de la alta sociedad santiaguina de la época -lo que le costó al autor el ostracismo social dentro de la clase a la que pertenecía-, y de haber sido criticada ácidamente por representantes de la Iglesia Católica, que veían en ella una prédica a favor del divorcio -también lejos de las intenciones del autor- debido al retrato de un desgastado e infeliz matrimonio, la novela exponía la doble conciencia de la aristocracia chilena, escindida entre los valores cristianos que proclamaba poseer y su interés desmedido por el dinero y el lucro, por los cuales no presenta ningún escrúpulo en trasgredir los principios que supuestamente la rigen.

más a *Casa de campo* de José Donoso, o a *El señor de las moscas* de William Golding⁵⁸⁹ - en una casa sin padres, sin familia sanguínea, sin vigilancia externa, donde el sujeto define, como vimos, además de su lugar en el lenguaje, los vericuetos de su propia imaginación poética, en medio de la fascinación que ejercen a este respecto los otros, en especial la figura tutelar de Julián:

[...]

La casa era Amalgama, espacio ideal, territorio liberado.

Llegaba de todo:

taxistas, hermosas burguesas aburridas casi hasta el suicidio,
brigadistas descolgados [...]

Ciclistas del San Cristóbal,

clochards,

squatters,

niñas con los ojos de manga japonés que rehuían mi mirada y mi presencia,
la Pensativa del Patio de los Callados o Llorosa del Parque de los Reyes: Elvira,

Mr. Fluoxetina, Luca Rasurado, Sujetos de L a O r a c i ó n,

punks de Nueva Independencia “estamos todos *en una*, méame en la cara”

habitantes de la línea del tren, vivianneliot, machucaos, reyes magos con todo tipo de
regalos,

nostálgicos de la perspectiva de toda clase

[...]

Un sitio, sin embargo, de cuidado, donde había que resguardar el lenguaje, el dinero y el cuerpo:

[...]

En aquel lugar no se podía descuidar el lenguaje
ni la billetera ni la cremallera al dormir

[...]

⁵⁸⁹ Donoso, José. *Casa de campo*. Barcelona: Editorial Seix-Barral, 1978, y Golding, William. *El señor de las moscas* [1954]. Traducción de Carles Serrat Mulà. Barcelona: Editorial Bibliotex, 1999, novelas que narran similares historias de dos grupos de niños, los que, debido a diversas circunstancias y en distintos espacios -la casa de campo de la tradicional familia Ventura en la zona central de Chile y una isla deshabitada del pacífico, respectivamente-, logran conformar un gobierno sin la presencia ni la supervisión de los adultos. En la novela de Donoso, la recuperación del poder por el grupo conformado por los Adultos y los Sirvientes, puede ser leída como una alegoría del golpe de estado de 1973, que puso fin al gobierno de la Unidad Popular y dio inicio a la dictadura militar de la Junta de Gobierno presidida por el general Augusto Pinochet.

“Parque”, “playa” y “micro” representan los espacios más abiertos y móviles que se articulan a partir de los desplazamientos de Carrasco por la ciudad o sus cercanías. Incluso en éstos, la poesía de Carrasco es consciente de que se trata de emplazamientos con reglas tácitas y límites preestablecidos. El sujeto no *va* a la Playa sino que *ingresa* en ella, como pudimos observar anteriormente en “Rita Desconsuelo (gafas oscuras)”.

“Aluminio el Mono”, poema de *La insidia del sol sobre las cosas*, uno de los escasos textos de Carrasco que dan cuenta de un traslado en movimiento por la ciudad de Santiago, refiere al recorrido que realizaba la micro Pila Cementerio, 26 A, “de punta a cabo” por la Avenida La Paz, como señala el autor en las notas de “Prescindible”, al final del volumen⁵⁹⁰. La mención al soneto de Rosa Cruchaga, titulado “Avenida La Paz”⁵⁹¹, parece ser una referencia que oculta otra, la que sí puede servir de intertexto —el espacio santiaguino resulta el reemplazo de la ciudad de Concepción— al poema de Carrasco. Se trata de “La calle última”, poema del libro *Zonas de peligro*⁵⁹², de uno de los grandes poetas urbanos de la emergencia de la década de los 80, Tomás Harris. El texto dice:

Nosotros tenemos una visión pegada a las pupilas
que data de nuestro primer año de vida

⁵⁹⁰ “ALUMINIO EL MONO. -Pila Cementerio (26 A y D) microbús que recorría de punta a cabo Av. La Paz -avenida que llega al cementerio-, hoy fuera de recorrido, inspiró un soneto de la poeta Rosa Cruchaga de Walker”, *Nota del Autor*, Carrasco, *op.cit.*, 1998, p. 95.

⁵⁹¹ “Por fin, tosca Mercedes, te refinas./ Te han puesto en un cajón con indulgencias./ Y te llevan, cubierta por hortensias/ que plantaste, a la tierra en que terminas.// Por fin sin reumatismo. Y no caminas/ arrastrando en pantuflas tus paciencias./ Vas en hombros, hoy te hacen reverencias:/ los amos de jardines y cocinas./ Hoy tus flores barriendo las basuras./ Hoy es viernes de feria y no te apuras:/ Pues nadie hoy te dirá: "te has retrasado".// Por la calle del río y del Mercado/ al descanso -Mercedes que has comprado-/ En tu cesta te vas,. Entre verduras...” Cruchaga de Walker, Rosa. “Avenida La Paz”, en: *Sobremundo*. Madrid: Editorial La Muralla, 1985, p. 46. Creo que se trata de una cita distractiva que intenta ocultar la influencia del poderoso poema de Harris. Otro soneto de Cruchaga, titulado “Microbús Pila Cementerio”, se encuentra más cerca de la referencia del texto de Carrasco, del recorrido de la mirada que éste representa y de la experiencia del anonimato urbano en el viaje del microbus. El poema agrega, además, la contemplación de una escena madre/hijo que puede encontrarse oculta, como recuerdo reprimido, en “Aluminio el Mono”, y a su vez puede asociarse con la recurrencia de la figura de la madre soltera en la poesía del autor chileno. El segundo soneto de Cruchaga reza: “Entre anónimas sombras voy parada,/ tropezando con íntimas esquinas./ Bultos óseos y flores anodinas:/ en un mismo cajón, van a la nada. // Es verano en la micro transpirada./ y es invierno en las calles submarinas./ Por el espejo veo a unas vecinas/ esquivando la puerta de llegada.// Con pies que rien y con rostro serio,/ nos vamos en bus Pila al Cementerio:/ sobre las ruedas de lluvioso humor.// Los niños lloran, rompen los pasajes./ Las mujeres los peinan, y en sus trajes/ ponen el santo y seña de una flor...” *Antología crítica de la poesía chilena*. Selección, introducción, notas y bibliografía de Nain Nómez. Santiago: Lom Ediciones, 2006, Tomo IV, p. 516.

⁵⁹² Harris, Tomás. “La calle última”, en: *Diario de navegación*, Concepción: Ediciones Cuadernos Sur, 1986, p. 47.

en este barrio sudamericano:
 como en la novela de Genet, todos los días,
 una carroza de pompas fúnebres atraviesa frente al frontis desquiciado del Yugo Bar.
 El Yugo Bar es una esquina miserable, amarilla y triste de Prat.
 Pero no sabemos si son datos de la conciencia o restos del sueño que permanecieron
 engañosos hasta las primeras luces del día.
 Nosotros tenemos una visión pegada a las pupilas:
 vemos cada hora, una carroza de pompas fúnebres
 descender lentamente por Prat;
 puede explicarse por ser Prat la calle de Concepción
 que conduce al Cementerio General.
 Nosotros tenemos una visión pegada a las pupilas
 que data de nuestro primer minuto de vida en este barrio
 sudamericano; como en la novela de Genet,
 todos los días, minuto a minuto,
 se verá una carroza de pompas fúnebres descender por Prat,
 la última calle de Concepción,
 la que conduce al
 vacío.

La aparente ausencia del hablante en el poema de Carrasco, en un intento de restarle intensidad y cercanía al recuerdo de la “visión pegada en los ojos” del “nosotros” del poema de Harris, alterna diversos puntos posibles de la articulación de la mirada: disfrazada en los ojos de los pasajeros desde dentro del microbús, en el encuadre fotográfico de los “amantes del dedo en la llaga”, a partir de la detención de ese “uno” que prende el cigarrillo en una animita. La mirada es diferida y la focalización se centra, finalmente, en el *aviso luminoso*, elemento sobre el que la escritura ha desplazado su afectividad. La Avenida La Paz se transforma no sólo en la calle que -como en el poema de Harris- lleva directo al cementerio, sino en el epítome del Santiago “hediondo”, “obsoleto” y “enclenque” que, como la armazón del anuncio, representa “la capital de un país pobre en el cono”, el anverso de la ciudad limpia y moderna que la Transición ha intentado ofrecer como parte de una imagen globalizada del país, toda una transposición del dictatorial “barrio sudamericano” del poema de Harris.

La ironía sobre el registro fotográfico transformado en escena observada, dispara los alcances del poema hacia diferentes niveles: activa, por un lado, en un paralelo a la (in)acción observadora y (auto)contemplativa del sujeto en la poesía de Carrasco, una disquisición sobre la búsqueda de imágenes “buenas” de la ciudad por parte de los

fotógrafos, que “disparan” con “el dedo en la llaga”, en un periplo que, desde los observadores que viajan en el microbus y desde la perspectiva crítica del hablante, promete la prosa y la mediocridad de lo cotidiano; por otro, reinstala críticamente la poética del *zapping* de imágenes, tal como se puede observar, por ejemplo, en el texto que abre *Calas*, titulado “Lista (porque no poseemos, vemos)”, en combinación con los *juegos de miradas* - desplazamiento y proyecciones del observador- que revisamos anteriormente, denunciando así la precariedad y el sinsentido de la panóptica del elaborado e inmenso despliegue de los *medios* en la ciudad contemporánea, interferida aquí por la ironía de lo pequeño y lo prosaico:

Los avisos chillan como loros obsoletos:
 ALUMINIO EL MONO. Intermite
 al ritmo de un lanza que corre
 entre la vitalidad del mercado.
 Sobre muros cansados se alza
 decadente corazón de Av. La Paz,
 inspiración de los amantes del dedo en la llaga
 (deambulan por la urbe –cámara en ristre, algunos-
 buscando escenas como quien busca monedas
 o alguna fruta buena en un cajón podrido).
 -La Paz
 es una calle hedionda
 que va derecho al cementerio
 o la capital de un país pobre en el cono- dijo uno
 y prendió un cigarrillo en una animita.
 Observan los pasajeros
 de las micros que van al cementerio (Pila 26 A)
 el armazón, esqueleto enclenque,
 prosaico en el día.⁵⁹³

En “El mundo se divide en tres” se impone desde un comienzo el poder definidor del leitmotiv de *la insidia solar*, pues es “Bajo la insidia solar o en una claridad de fin de lluvia” que “el mundo se divide en tres”, a partir de la conciencia exasperante de la visualidad. Estas tres “partes” del mundo no son otra cosa que espacios definidos de la urbe

⁵⁹³ Una versión anterior de este poema, como de otros textos de *La insidia del sol sobre las cosas*, Carrasco, *op.cit.*, 1998, fue publicada en la antología *Códices*. Compilación de Javier Bello y Rolando Carrasco. Prólogo de Andrés Morales. Santiago: Red Internacional del Libro/Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 1993, p. 84.

-una urbe que sigue siendo la ciudad de Santiago y *no otra*- y la totalización de la ciudad – *esa ciudad*- como única sustancia de lo visible y lo existente:

[...]

-las fachadas continuas
-los blocks o villas
-y los parajes

ingleses donde leer p.ej *El ruiseñor*, y sentarse, y nada
(el Botánico de Viña, el Forestal de un Santiago abandonado en vacaciones,
algún sector aledaño a una iglesia).

[...]

Mas allá de los rudimentos de una sociología de la urbe contemporánea, y del Santiago post-dictatorial que sirve de trasfondo conceptual y “fondo de ojo” plástico a estos poemas -constantes que hemos visto campar en los dos libros de Carrasco que trabajamos de manera más consistente-, esta poesía, sin embargo, no se constituye de manera primordial a partir de lo urbano, o no tan sólo alrededor de aquello, sino que se trata de una poética que utiliza los descubrimientos de la lírica urbana inmediatamente anterior a la escritura de Carrasco -como lo hacen Anwandter, Torres y Preiss, en el caso de Carrasco con un gesto totalizador-, trasponiendo la experiencia de la urbe contemporánea y sus diversas espacialidades en mundos interiores y cerrados. En el caso de los parques, por ejemplo, representando “el remanso” de la contemplación, proyección e identificación, como vimos en “(3) El flamenco (remanso)”, que poco o nada dicen de la ciudad como una entidad objetivable, sino más bien como una noción que acompaña el trabajo imaginario mediante el cual el sujeto se autoconstituye y expone como tal y a la vez como objeto reflejado de la observación, en un enclave cerrado que le permite la “apertura” hacia otros espacios, la epifanía o la transfiguración.

Lo que impulsa al sujeto a seguir, a él y a la Musa que lo acompaña, más que el recorrido, son sus consecuencias, como declara el final de “(1) Fachadas continuas”, y lo que lo arrastra, afirma en “El mundo se divide en tres”, es la observación de lo expuesto por la luz, lo que la mirada revela: “Y lo que no es mucho decir, estas tres partes/ son perfectas para el crimen y el amor.”

Así, las *fachadas continuas* “presuponen un mundo común”, son la extensión de la casa a la cuadra completa; “el patio de todos” se transforma en “Un mundo común fuera de lo común/ custodiado por gárgolas”, el mundo “privado” del sujeto y de la amada, a la que dirige estas palabras, vigilados por la mala fortuna. Este espacio le(s) permite contemplar al mismo tiempo, sin importar la diferencia, tres escenas distintas que afectan a Julián, el doble del sujeto: la muerte de Julián, Julián con otra, o Julián esperándola. En esta fantasía Julián está vivo y muerto a la vez, llevando la existencia del melancólico, del muerto en vida, confundiendo ambas, alternando las posibilidades existenciales del sujeto que se proyecta en esta doble figuración. A su vez, la doble posibilidad conjunta afecta también la continuidad o el quiebre del amor, el mismo que el sujeto -el flamenco- espera en la tercera parte de esta serie. Las “fachadas continuas” representan un Aleph de posibles historias, donde el azar objetivo adquiere los pliegues de la figura del Laberinto, “este célebre laberinto” que representa las posibles vidas en la literatura, en la imaginación, en el pensamiento, un mundo cerrado que se separa drásticamente de la experiencia lineal del “recorrido” para recogerse, para hacer posible todo lo que en el afuera no lo es: un espacio heterotópico que se manifiesta por medio de la *compensación* y la *ilusión*.

Es la mirada, son las miradas, las de los gatos, la de ella, la fisgona -“algunas fisgonas como tú”, que son salvadas de la muerte por curiosidad (“la curiosidad mató al gato”) y sensualizadas- las que permiten que el orden estricto del azar no se desate y se transforme en el “caos absoluto”. Todas estas miradas ocultan la del sujeto. Esto es lo que finalmente sensualiza a las fisgonas: la sensualidad de la mirada, pues es en ella que en la poesía de Carrasco se acumula y desde donde se proyecta de forma absoluta el *eros* plástico y libidinal (observación de parejas, pájaros, gatos, juegos, desplazamientos y encadenaciones de miradas). Se trata de la proyección de la propia mirada en infinitas reflexiones y refracciones que el espacio urbano permite, en cuyo repliegue se puede experimentar -la percepción es aquí la experimentación de una intensidad proyectada sobre las cosas- la multiplicidad en sólo un tiempo, un prolongado instante que se desliga de la linealidad y permite visualizar todas las posibilidades de *los* tiempos provenientes de distintas narraciones y planos. Así, estas posibilidades se constituyen como un intento, por

medio de la representación de la pareja en el espacio cerrado y bajo esta característica temporal, de observación del destino humano, un trayecto *sin rumbo* determinado, donde es posible cualquier manifestación de lo *inesperado*, donde todo puede suceder, donde su condición *eterna*, como afirma el poema, depende de la multiplicidad y simultaneidad de lo posible.

Así como en el poema de Alejandra del Río, titulado “Promesa”, donde la amada es recuperada en “un juego en que desapareces y apareces para siempre”⁵⁹⁴, este poema de Carrasco implica la restitución “inadjetivable” de su ausencia, antes perdida en la linealidad del *afuera*, la propia historia amorosa puede ser de alguna manera revertida, puede ser y no ser al mismo tiempo, o devenir otra, en la preservación del *adentro* como un “paseo eterno”: “el recuerdo de la que amé es ahora un afrodisíaco/ que vale la pena vencer o revertir con violencia, oscuridad/ desamparo y todo eso [...]”. Revertir la historia, la biografía personal, como si hubiera sido un embrujo o un veneno.

Paradójicamente, es la visibilidad de esta amada fantasma o ausente la que hace posible todo lo anterior: “porque eres bella”, dice el apóstrofe, es decir, porque la Musa es (o fue) visible, finalmente el sujeto puede recrear en el espacio cerrado la escena de su pérdida, restitución y asimilación. Es la luz la que reveló su presencia y es bajo esta luz que la mirada la transforma en todo aquello que es posible y es imposible a la vez, por lo tanto “inadjetivable”. Su visibilidad recuerda a las “bellezas excesivas” que en “El sol de las tres de la tarde I”, el poema que abre *La insidia del sol sobre las cosas*, se manifestaban como parte del juicio de lo visible, que en términos de lo justo/injusto llevaba a cabo el sujeto en ese poema, y que aquí actúa en las categorías de lo (im)posible y lo (in)adjetivable, articulando tensiones entre lo existente, lo real y lo decible.

La metáfora del “cerrojo” y de la “violación” no sólo afecta la relación erótica en la pareja del poema, sino que vincula el abandono exterior de las *fachadas continuas* desoladas por el sol de verano, que revisamos anteriormente en el poema “Todo claro como el agua incuestionable”, con su apertura, la que aquí revela las “historias” que esos versos

⁵⁹⁴ Del Río, *op.cit.*, 1994, p. 21.

enunciaban ocultar, pues la existencia se encuentra en el *adentro*. La amada, confiesa el sujeto, ama los cerrojos, lo cerrado, pero también la promesa de su apertura, la revelación de lo oculto, la violación, lo imprevisto y sorpresivo, “todo tipo de cerrojos y cosas nuevas”. Este amor de la Musa por las “cosas nuevas” va a desembocar posteriormente, como ya señalamos, en *Calas*, en la poética oferente del *cóctel* y la *mezcla*.

La condena de la Musa a vagar eternamente por los pasillos y habitaciones de este espacio heterotópico reafirma la máxima y pase narrativo que cierra el poema, indicando la localización y el recorrido obligatorios tanto para la amada como para el lector: éste y *no otro* es el paisaje, éstos y *no otros* son “el recorrido y sus consecuencias”. En “El mundo se divide en tres” el hablante declara que “estas tres partes” de la ciudad “son perfectas para el crimen y el amor”, en “(1) Fachadas continuas” se trata de “[...] el mejor juego y el más peligroso”. El sujeto, por medio de la comparación con la figura de Julián, también se encuentra necesariamente enclaustrado en este espacio y en la necesidad del mismo recorrido: “yo también -como Julián-”:

Las fachadas continuas presuponen un mundo común;
la manzana entera no es sino una sola casa
con pasillos interconexos, atestados
de fotocopiadoras, computadoras en desuso,
carniceros en plena faena, viejos fumando
y una niña que mira por la ventana y piensa jugar
en la plaza, que es el patio de todos.

Un mundo común fuera de lo común
custodiado por gárgolas.
Ahí adentro, seguramente encontrarás muerto a Julián
o con otra, o esperándote: si no tiene rumbo
tu divagar por estos interiores, qué más da.

Al menos este célebre laberinto está sobrepoblados de gatos
que con su sola presencia permiten que no se desate el caos absoluto.
Gatos, y algunas fisgonas como tú
a las que la curiosidad en vez de matar, sensualiza.

Yo corté, con oportunismo, pensando en estos casos,
algunas calas azules para ti, que amas ciegamente
todo tipo de cerrojos y cosas nuevas,
cualquier promesa de violación

en estas fachadas continuas de abandono.

Lamentablemente no soy el nectario que ansías
y su amor de un par de horas que supera
hasta el erotismo del noviazgo más perfecto;

yo también -como Julián-
(muerto, con otra, o esperándote, ya dijimos que eso
no tiene relevancia puesto que tu paseo
es eterno, pequeña eutrófica)
amé a las amantes de los cerrojos, las calas y los gatos azules
(el mejor juego y el más peligroso)
y el recuerdo de la que amé es ahora un anafrodisíaco
que vale la pena vencer o revertir con violencia, oscuridad,
desamparo y todo eso

porque eres bella.

Mira, criatura inadjetivable:

en un cuarto un parto, un aborto,
en otro un estudiante pobre lee a Marx o al Führer
y luego busca trabajo en los Clasificados Económicos
(haz la prueba, interrúmpelo),
en otro una niña hace sus tareas escolares
o un fisicoculturista infla sus músculos
y hasta hay gente que reza.

Este es el paisaje. Continuemos el recorrido
y sus consecuencias.

En “(2) Blocks” el espacio es representado por medio de la reminiscencia de un set cinematográfico o el lugar donde “alguien también escribió algo”. Espacio de la mediatización de mirada y escritura, este poema en prosa expone una vez más la violencia solar, “la violencia de la canícula”, que permite ver (al sujeto) parejas fornicando a través de las cortinas que el viento -otra de las manifestaciones de lo Alto en la poesía de Carrasco- mueve “por amor al telescopio”, amor a la mirada y a la luz que la sostiene y ahora favorece el “trabajo” del *vouyer*. A su vez, este *vouyer* es el *lector* que se enfrenta a un lugar cuya visibilidad es redoblada y a la vez mermada por medio de una escritura indescifrable, un *graffiti* que se niega a la lectura; por medio de la escritura de la “prensa amarilla” que informa sobre los sucesos criminales que allí ocurren; y por la escritura de la

toponimia de la sociología dictatorial, que impone así ideológicamente el sometimiento y conversión del pobre no en un ciudadano de derecho, en un miembro civil de la sociedad, tampoco en un capitalista o un empresario -cuyo modelo guía este intento de malear subsidiariamente a los pobres- sino en un “emprendedor”: los vencidos de la Patria Nueva cuyas ropas secándose son representadas por el sujeto como banderas de rendición -como la bandera chilena que sale de la artesa como un trapo blanco en el poema de Andrés Anwandter, titulado “Pabellón”⁵⁹⁵, que revisamos con anterioridad- ante los vencedores de la Historia, quienes, sin embargo, no abandonan su empresa transformativa -su ataque, su avanzada- de todos los niveles de la sociedad, esa “revolución” terrorista que significó, como piensa Moulian, la dictadura militar chilena⁵⁹⁶. Este mundo de los vencidos, de los pobres, entrega al sujeto su bendición: las banderas de rendición lo mojan con el “agua bendita”, agua de la pobreza que acerca este espacio a la figura del *templo*, como veremos más adelante. El texto de “(2) Blocks” reza:

En estos habitáculos de ladrillo princesa tipo República Socialista, en donde fue filmado El Proceso de Kafka -Wells-, Caluga o Menta de Justiniano, The Rear Window de Hitchcock, y alguien también escribió algo, las parejas se dedican a fornicar con la violencia de la canícula, a ventana abierta (el viento, por amor al telescopio, entreabre la cortina). De aquí salen los titulares para la prensa amarilla. Ayer, sin ir más lejos, alguien fue asesinado luego de un fracaso futbolístico. Hay un graffiti indescifrable en postes y grifos, y las sensuales madres solteras riegan el pasto escuchando Música Romántica. Las calles se llaman: El Esfuerzo, El Empeño, La Perseverancia, La Constancia, etc., exceptuando la avenida principal: **Patria Nueva**. Villas. El sol recalienta los taxis Lada estacionados y seca rápidamente sábanas, camisas, calzones y demás banderas de rendición que estilan sudor, manchas y agua bendita que le cae a uno al pasar.

En este espacio de crimen y amor, relación que había prometido el hablante en versos anteriores, aparecen las “sensuales madres solteras” como objeto del deseo del sujeto, personajes que, de la misma manera, vuelven a manifestarse en *Calas* en el poema “Qué más”:

⁵⁹⁵ Anwandter, *op.cit.*, 2001, pp. 50-1.

⁵⁹⁶ Moulian, *op.cit.*

Sólo *una madre soltera* sola
 (como dice quien no dice *madre casada*
 en nombre del padre, del hijo, etc).
 cuya insuntuosa belleza y actitud
 -proporciones precisas, pelo semicorto-
 cautivan al que finge limpiarse las uñas.
 En la plaza con sus dos hijos
 (su hijo a veces se esconde tras ella
 para que la niña no lo agarre),
 indiferente a la lucha, ternura apenas:
 grados de sonrisa quebradiza
 bajo el sol. Enciende un cigarrillo.

Uno de los poemas más interesantes de *Brindis*, el primer libro de Carrasco, titulado “Hay gente que roba en la iglesia”, revisa la figura del *templo*, como el “nuevo templo de los pobres” y “nuevo templo de la usura”, en relación irónica con la influencia de Ezra Pound a partir de dos de los poemas fundamentales del poeta norteamericano.

Por un lado, el cuasi haikú “En una estación del metro”⁵⁹⁷, uno de los clásicos de la vanguardia en lengua inglesa, que el texto del chileno cita y transforma para definir la trasposición que realiza a través de la imagen prestada de Pound de la multitud moderna en la *multitud crediticia* de la nueva sociedad de mercado instalada en el Chile postdictatorial. Este fenómeno, en un proceso que abarca al menos tres décadas, encuentra definiciones progresivas, primero en el espacio del supermercado, luego en el centro comercial, y, particularmente, de manera más radical, en el enclave blindado del *mall*, cuyas caracterización y contextualización perfila el ensayista Tomás Moulian⁵⁹⁸. Resulta

⁵⁹⁷ “La aparición de esos rostros en la multitud:/ pétalos sobre una rama negra, húmeda.” Pound, Ezra. *Personae. Los poemas breves*. Edición al cuidado de Lea Baechler y A. Walton Litz. Traducción de Jesús Munárriz y Jenaro Talens. 3ª ed., Madrid: Ediciones Hiperión, 2003, p. 223.

⁵⁹⁸ El *mall* es descrito por Moulian, *op.cit.*, pp. 110 en adelante, como lo que consideramos, desde la perspectiva de Foucault, un enclave heterotópico. Se trata del lugar preferido del ciudadano mercantilizado, su territorio de caza y a la vez su Museo del Prado. El *mall* es transclase y ubicuo, es similar en todas partes. Su “avalancha de alternativas” llega hasta la sobresaturación. Sin embargo, porta consigo, para los pobres, el fantasma de la no posesión de los bienes, del no acceso. Es una ciudad sintética donde se acumulan todas las opciones de ciudad en un espacio refrigerado, limpio, vigilado, techado. Uno de los pocos lapsos de tiempo sin ataduras de la vida del ciudadano crediticio: el tiempo de elección de los objetos, que lleva consigo, sin embargo la mirada constante que vigila y protege bajo la paranoia de la seguridad. A diferencia de los “viejos mercados”, un enclave descrito por el propio Foucault, Moulian propone el *mall* como nuevo lugar de condensación de la ciudad contemporánea, que agrega a los productos la ritualidad del adorno (en los mercados se presenta el producto desnudo) y el sentido de la artificialidad, donde los objetos alcanzan su grado máximo de fetichización. El *mall*, equivalente arquitectónico de la Teleserie, representa el *kitsch* en el

interesante notar que el “robo” es en el poema de Carrasco un recurso y una estrategia de los pobres -los infieles del Templo- para acceder, alternativamente y fuera de la legalidad del sistema, a los bienes que éste dispone y promociona de manera insistente, como medios de socialización, identificación y jerarquización del individuo en el colectivo que el propio sistema impone.

Por otro lado, el “Canto XLV” de *Cantares*, también llamado “Con usura”, uno de los tópicos que atraviesa la obra poética del maestro norteamericano y que en este poema encuentra una tematización exclusiva, utiliza la figura de la *iglesia* -lugar de un arte en ligazón con lo sagrado- como una imagen reiterada, forma y símbolo, construcciones de la historia de los pueblos que no hubieran sido posibles bajo el imperio de la usura⁵⁹⁹. Irónicamente al respecto, la Nueva Iglesia de Carrasco fue construida por la usura y para la usura. Los marginados del sistema cuentan con ternura las monedas o roban para un “banquete futbolístico sin campeones”, otra de las visiones que la poesía de Postdictadura

terreno del consumo, la retorificación de los elementos y los productos, que oculta las terribles verdades de la realidad social. Lo Innombrable, entonces, para el ensayista chileno, viene a ser, en el espacio privilegiado del consumo, la Dureza del Trabajo. Percibido como un escenario, en el *mall* lo *kitsch* debe hacer creer en la igualdad transclase del consumo, donde nadie se siente identificado sino que todos atraídos -como en el templo de Carrasco al que asisten fieles e infieles-, donde pobres y ricos parecen tener igual derecho a elegir, sometidos, sin embargo, a un ocultamiento de la realidad y a una observación discriminatoria, un espacio cuya reglamentación, pese a ser engañosamente tácita, no deja de existir y de imponerse, tal y como califica Foucault, *op.cit.*, 1994, idea que revisamos en capítulos anteriores, el fundamento conceptual de la heterotopía.

⁵⁹⁹ “*Con Usura!* Con usura el hombre no puede tener casa de buena piedra/ con cada canto de liso corte y acomodo/ para que el dibujo les cubra la cara,/ con usura/ no hay para el hombre paraísos pintados en los muros de su iglesia/ *harpes et luz!* o donde las vírgenes reciban anuncios/ y resplandores broten de los tajos,/ con usura/ no puede ver el hombre Gonzaga a sus herederos y sus concubinas/ no se pinta cuadro para que dure y para la vida/ sino para venderse y pronto/ con usura, pecado contra natura,/ es tu pan siempre de harapos viejos/ es tu pan seco como el papel,/ sin trigo de montaña, harina fuerte/ con usura la línea se hincha/ con usura no hay demarcación clara/ y nadie puede hallar sitio para su morada./ El picapedrero se aparta de la piedra/ el tejedor de su telar/ CON USURA/ no llega lana al mercado/ la oveja nada vale con usura/ Usura es un ántrax, usura/ mella la aguja en las manos de la muchacha/ y detiene la pericia del que hila. Pietro Lombardo/ no vino por usura/ Duccio no vino por usura/ ni Pier Della Francesca; Zuan Bellin’ no por usura/ ni pintose “La Calunnia”./ Angelico no vino por usura; no vino Ambrogio Praedis./ No vino iglesia de piedra cincelada firmada: *Adamo me fecit!* No por usura St. Trophime/ No por usura Saint Hilaire./ Usura oxida el cincel/ Oxida al oficio y al artesano/ Roe los hilos del telar/ Nadie aprende a tejer oro en su dibujo;/ El azul tiene una llaga por usura; el carmesí sin bordar se queda/ El esmeralda a ningún Memling tiene/ Usura asesina al niño en las entrañas/ Impide al joven cortejar a su amada/ Ha llevado la perlesía a la cama, yace/ entre la joven esposa y su marido/ CONTRA NATURAM/ Han traído putas para Eleusis/ Se sientan cadáveres para el banquete/ a petición de usura// N.B. Usura: gravamen por el uso de poder adquisitivo, impuesto sin relación a la producción, a veces sin relación a las posibilidades de la producción. (De ahí la quiebra del banco de los Medici.)” Pound, Ezra. *Cantares completos*. Edición bilingüe de Javier Coy. Traducción de José Vázquez Amaral. 2ª ed., Madrid: Ediciones Cátedra, 2002, pp. 835-41.

ha elaborado sobre esta época como un indigesto banquete sin vencedores, un tiempo sin triunfo. Los infieles, son, bajo la perspectiva de Carrasco, los fieles del Nuevo Templo, los “infieles fieles mal acostumbrados” que roban, en la sociedad de mercado, como establece Moulian, según la propia lógica impuesta por el sistema⁶⁰⁰:

Los fieles son achoclonados pétalos oscuros
 en una rama que no es el Metro, Ez,
 ni la sagrada iglesia romana
 porque esta nueva iglesia tiene muchos más fieles
 y a ella asisten también curiosamente sus infieles:
 adolescentes alcohólicos, roqueros, señoras
 pobres que tiernamente -por mandato de la usura-
 hurgan en sus sebias e insuficientes chaucheras
 en la fila, antes de pagar
 o no pagar lo que se oculta bajo el abrigo.
 Los muchachos en tanto roban pisco: aperitivo
 para un banquete futbolístico sin campeones.
 El templo se llama supermercado
 y en otros lugares se llama Mall o Centro Comercial
 y es -tan lógicamente a veces-
 asaltado al por mayor o hurtado al detalle
 por algunos infieles fieles mal acostumbrados.

Para terminar esta aproximación a la poesía de Germán Carrasco, creemos necesario acotar que estos lugares a los que el sujeto asiste y en los cuales intenta pervivir aferrado a la palabra y al silencio en medio del *ruido* que lo envuelve e interrumpe pensamiento, contemplación y praxis, representan fluctuaciones y versiones a partir de los enclaves característicos de una sociedad espectacularizada o *sociedad del espectáculo* -la *kermesse*, como la llama el autor-, campo de interacción principal, en la nueva sociedad globalizada, del colectivo del que el sujeto prefiere separarse y alejarse como observador y crítico.

Así, en “Los del hospicio”, los jóvenes de un lado de la sociedad acuden a expiar sus culpas cuidando a los desposeídos del otro; en “Boletos para el soliloquio del anciano

⁶⁰⁰ Si la delincuencia representa la “gran preocupación paranoide de Chile Actual” Moulian, *op.cit.*, p. 104, el delincuente resulta de una forma desviada de integración al mercado, sea éste rico o pobre. Esta paranoia proviene de las alarmas de parte de los privilegiados que crearon las condiciones sociales que provocaron la delincuencia, la que Moulian perfila como una autodefensa de los desplazados -como sucede en el poema de Carrasco- o una forma fácil de hacer dinero bajo las condiciones impuestas. El dinero es el fetiche social que hay que obtener a cualquier precio. Moulian, *op.cit.*, p. 135 en adelante.

ateo en el Hogar de Cristo” se espectaculariza no sólo la miseria y el monólogo “ateo”, crítico, sin fe ante la muerte -al que se “asiste” como si se tratara de un *show*⁶⁰¹-, de aquel, aquellos a los que el sujeto se siente próximo, pero “con los que hay que andarse con cuidado”⁶⁰², sino también la influencia de uno de los poetas tutelares de Carrasco y de la promoción poética a la que pertenece, Enrique Lihn, por medio de la cita que Grinor Rojo reconoce al ya canónico poema “Monólogo del viejo con su muerte”⁶⁰³. Junto a éstos, los ya revisados “Kermesse I” y “Kermesse II”, como preparativos de “Meditación en la Kermesse”, donde todo parece estar “mal, desde el principio”.

La manifestación en la poesía de Carrasco de los espacios del encierro y del espectáculo de una sociedad que agobia y aplasta al sujeto, como hemos visto en muchos de los poemas que revisamos con anterioridad, va acompañada, al mismo tiempo, de una serie catalogable de figuraciones que reproducen, de manera fragmentaria e incompleta y, como vimos, negativa, el tópico del *templo*: el agua bendita de la rendición y bendición de los pobres en los *blocks*, la ironía de la “nueva iglesia” del *mall*, las mujeres que rezan en la oscuridad la ausencia del padre, etc. A su vez, es posible reinstalar esta oposición en el marco mayor del desplazamiento y la búsqueda -mediante la visualidad, sus múltiples mediatizaciones y refracciones- del fundamento solar y paterno de la trascendencia, ante cuya ausencia y presencia y por medio de la emulación positiva y negativa de su poder creador, el sujeto se constituye de manera ambivalente en la escritura. Este carácter presente/ausente de la divinidad masculina, no (sólo) “[...] extiende hasta el infinito el campo y el juego de la significación” en la poesía de Germán Carrasco, como afirma Alejandro Zambra por medio de esta conocida cita de Jacques Derrida⁶⁰⁴, sino también el

⁶⁰¹ También como una instancia de aprendizaje.

⁶⁰² “Los del hospicio”, Carrasco, *op.cit.*, 2001, pp. 25-6.

⁶⁰³ “Monólogo del viejo con su muerte”, en: Lihn, Enrique. *La pieza oscura*. Santiago: Editorial Universitaria, 1963, pp. 23-5, y en referencia a éste y a “Monólogo del padre con su hijo de meses”, del mismo libro, pp. 18-22, también el “Monólogo del poeta con su muerte”, Lihn, *op.cit.*, 1966, pp. 117-21. “Notable me parece también, en una cuerda afín a ésta, la reescritura que él emprende del “Monólogo del viejo con su muerte”, el célebre poema de Enrique Lihn, y que Carrasco titula “Boletos para el soliloquio del anciano ateo en el Hogar de Cristo”. El viejo de Lihn, canonizado y objeto de culto a estas alturas, en la poesía del autor de *Calas* ya no presenta el show de su miseria y su familiaridad con la muerte para el consumo de un poeta que lo increpa furioso sino que lo “representa” para un público amplio y que compra boletos para asistir al espectáculo”. Rojo, *op.cit.*, p. 79.

⁶⁰⁴ Zambra, Alejandro. “Calar Calas”, epílogo en: Carrasco, *op.cit.*, 2001, pp. 141-7: ““La ausencia de significado trascendental extiende hasta el infinito el campo y el juego de la significación”: la escritura no

trabajo de reconstitución, entre la recuperación del duelo y la difuminación melancólica, de lo perdido.

circunscribe de antemano un ámbito de referencias socioculturales, más aún, un propósito del poema parece ser el hallazgo de giros de lenguaje en la más heterogénea gama de clases y subclases sociales (Ashbery: mezclar *lo elegante y lo demótico*). Los límites entre adentro y afuera, identidad y alteridad, se difuminan en la medida en que la actitud *parasitaria* del poeta (en el sentido señalado de J. Hillis Miller: huésped y parásito se contaminan mutuamente hasta que sus roles resultan indiscernibles) se transforma en un gesto estructural.” Las referencias de estas líneas de Zabra son: Derrida, Jacques, “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, en: *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1989, p. 385, y Miller, J. Hillis, “El crítico como huésped”, en: Blanco, Mónica y Jofré, Manuel (comp.). *Para leer al lector*. Santiago: UMCE, 1985, pp. 223-55.

CONCLUSIONES

1. Sumario.

Una vez realizado el trabajo propuesto, creemos oportuno ofrecer, a manera de cierre, algunos de los rasgos más relevantes de las poéticas de los cinco autores estudiados:

1. 1. La poesía de Antonia Torres:

La poesía de Antonia Torres se encuentra sostenida por una contradicción fundamental mantenida entre dos términos: por un lado, el desarrollo lineal del tiempo y las narrativas que dan cuenta de éste -entre ellas, el registro obsesivo de su transcurso- y, por otro, los instantes, representados como espacios temporalizados, en que el tiempo se abre y permite otros accesos caracterizados por la levedad e ingravidez –lo aéreo, por lo general un estado amoroso de exaltación- o aperturas a ciertos momentos disruptivos de la memoria, los cuales se corresponden con la experiencia de lo múltiple y de lo superpuesto, lo no lineal, manifestaciones que en el contexto de su segunda poética, originan una crisis totalizadora del plano de lo familiar, ante la que el discurso elabora un insistente proceso de reafirmación.

Esas irrupciones se encuentran relacionadas con el poder secreto de la imagen y el carácter cerrado de los espacios, que se opone radicalmente en la conciencia poética de la autora a la linealidad (in)finita de la letra y la escritura, heredada y querida, es decir, la primacía de lo icónico y espacial en sus diversas modalidades heterotópicas, frente a la caída del dominio temporal y su carácter crónico, aludido y añorado permanentemente. De alguna manera, la linealidad del tiempo y la escritura elabora un paradigma moderno en decadencia en la obra de Torres, cuya pérdida abre la puerta a los poderes múltiples y temidos de la experiencia de la posmodernidad y quizá, en el sentido de la pérdida de un mundo, está marcando constantemente el tránsito y la fisura entre dos etapas y dos formas

culturales: la de la Ciudadanía, fundamentada en la validez de lo escrito, y la primacía de la multiplicidad del acecho visual en la cultura de Mercado

La Escritura se manifiesta como letra que organiza el mundo por medio de la presencia del Libro-Árbol. Su afirmación constante parece ser la manifestación sintomática de la conciencia de su condición perecible, de su agonía e incluso de su actual inexistencia. Este fundamento sagrado parece haber desaparecido, adquiriendo en la superficie textual una vibrante presencia fantasmagórica que la memoria intenta hacer real en medio de la duda y la pérdida. Entre estas grietas, como un retorno, se cuele el reino de la Imagen, rizomático, no jerárquico, desordenado y abierto, terrorífico en tanto encarna en una amenaza para lo propio y lo conocido. Ambas fuerzas, ambos paradigmas culturales, aparecen en esta obra siendo partícipes de una disputa que relaciona y contrapone lo heredado, el mundo de lo familiar, el lugar de origen, la casa natal, una determinada imagen del Sur, y la incorporación de otras experiencias, cercanas al concepto de trauma, que se relacionan con la separación y la destrucción, recuperaciones de carácter simbólico, biográfico e histórico que devienen restos y desechos en la Postdictadura, cuya devolución, semejante también al retorno de lo reprimido, resquebrajan la continuidad de su latencia.

La (des)articulación de la memoria entreteje la elaboración del recuerdo personal con los residuos traumáticos de origen colectivo, un imaginario que constituye a la sujeto como una entidad geológica, en constante expansión y repliegue, en virtud de su propio trabajo –las modalidades del *trabajo del duelo* y el *trabajo del sueño*–, un proceso que reflota, elabora, transforma, sustituye y expulsa elementos que cruzan la superficie del texto, sorprendentes tanto por su poder de representación como por su ambigüedad y su capacidad de figuración de lo vacío, una excavación de la sujeto que la constituye en tanto representa y (no) puede representar. Este trabajo de recuperación se vuelca en un seguimiento obsesivo -rasgo que en la segunda poética de Torres será un recurso discursivo central-, pues su labor de constatación y (re)presentación de evidencias reconoce la existencia invisible de una parte de lo real, lo no evidente. Por lo tanto, las palabras deben adquirir mecanismos que les permitan acercarse a una disfunción mayor entre el

pensamiento corroborativo y un pensamiento de lo imposible que recorre la obra de la poeta en su totalidad.

Realidad *versus* existencia, pensamiento que piensa y pensamiento que no piensa, establecen una función metapoética inconciente de la escritura, esbozando las posibilidades de memoria, no sólo en su carácter disruptivo sino también en su aproximación al *abismo de lo irrepresentable*, testimonio de las subjetividades de la Postdictadura al dar cuenta de las experiencias del terror dictatorial. El carácter abstracto y la lejanía con respecto a las significaciones del código lingüístico transforman en una *meditación plástica* el acercamiento a las formas de lo vacío y de lo blanco, en tanto carácter incompleto de la figura y el portulano de la representación, investigando el punto ciego de la percepción en el contexto profético, la visión desmitificada por los intentos fallidos de establecer un punto de vista, generar un marco y visualizar una ausencia en lo real. Esta ausencia de aura de la percepción reemplaza el poder de lo visionario y articula modalidades *vacías*, invocando un origen perdido. El carácter caduco y pasajero del tiempo lineal es exorcizado mediante la espacialización de las *heterocronías de carácter crónico*. Esta construcción imaginaria se fundamenta en una serie de fenómenos que miden, regulan y reiteran el tiempo, como las *temporadas de baño*. Esta recurrencia le permite a la sujeto una determinada composición de lugar y una delimitación de los roles en la escena de representación, un intento conciente y deliberado de orden y, a poco andar, una obligación de la propia voluntad, revelando de esta manera que el verdadero sentido del tiempo es la pérdida, lo que representa un temor arraigado, un sustento, un motor vital e intelectual.

El espacio del sueño, que la poesía de Torres habita insistentemente, le permite a la sujeto aproximarse al lugar que la propia poética ocupa en la tradición y cómo ésta interactúa problemáticamente con ella. El Libro, representante de esa relación, se encuentra destinado a integrarse a un *coro mudo* de voces, pero al mismo tiempo habita un nicho, detenido, fosilizado en la (in)mortalidad de la tradición, de la Biblioteca. El Libro canta solo en el encierro en que también se encuentra reducida la sujeto, que pone el acento en su propio tiempo de espera. Lo que se manifiesta por medio del canto es la mudez de lo que efectivamente se enuncia y por conclusión la inexistencia de lo que se corrobora. Se trata de

la reverberación musical de la ausencia del lenguaje poético y su reflejo en la Naturaleza. Bosque, Árbol y Libro son estructuras y jerarquías capaces de (no) otorgar orden y sentido a espacios fundamentales que encierran, sostienen o contravienen los transportes de la sujeto, que integran la relación contradictoria entre lo salvaje y la Cultura. El soplo vital y comunicante de lo natural se hace presente en el Sueño; la sujeto recibe la comunicación del secreto cuando no sabe lo que está pensando, cuando su pensamiento no piensa y otro pensamiento elabora, como si el conciente de las palabras no debiera escuchar esta confesión de lo natural o preternatural, destinada a un otro interno, a un registro inconciente y corporal.

En otros textos se exhibe la memoria como un poder (re)elaborador de la existencia, proponiendo que el mundo pueda entregar sus claves, su diseño, junto con lo rescatado, pero tan sólo recupera fragmentos de una figura mayor: un Esqueleto –orden, disposición, jerarquía- que no logra reunir. Se trata aquí de *los restos que sobreviven de un desastre náutico*, metáfora del desastre de lo fragmentario y lo sobrante, que se reitera dramáticamente como recuperaciones de un pasado político, intentando establecer un vínculo entre las biografías, las ideologías y el imaginario, residuos de una historia de lo Incompleto. La poesía de Torres encuentra e intenta descifrar, por medio del poder de la memoria, un lenguaje que le permita dar sentido al entorno y situarse en él tras el desastre, cuando el tiempo crónico vuelve a reiterarse, tratando de fijar el punto de mira y el enfoque de la mirada que lee lo exterior, el paisaje, a partir de fragmentos y residuos. Los signos que la sujeto recoge en la playa encuentran correspondencias en lo desaparecido; productos de la violencia, todavía presentan la evidencia de haber sido amputados y quemados; no *son* sino la huella de su ausencia, la que se manifiesta como *ruina*. Se trata de la visión de una lengua desconocida que aparece en el paisaje, un lenguaje hecho de espacios vacantes e inmarcesibles, que (no) pueden otorgar un sentido total al entorno, signos reconocibles pero sin una pertenencia al código que intenta descifrarlos, más allá de los significados convencionales. La idea de las correspondencias se inscribe aquí en la duplicidad de lo lleno/vacío, los signos se escapan de la escena, lo representado se fuga de la percepción. El *rompecabezas* es/está incompleto, vacíos y surcos delatan el paso de la historia y el tiempo.

La escritura surge de una *excavación*, una *extracción*: fragmentos se relacionan entre ellos con respecto a una Escritura mayor que los envuelve, pero que resulta declinante e inaprensible. El Libro Natural de las hojas del bosque –página en que se escribe, lugar que se insemína o donde se sepulta lo muerto- se encuentra desplazado y expuesto en el espacio público del *mercado*, un espacio que incorpora, además, las aristas imaginarias de lo urbano, lo popular y lo campesino. La Escritura no es representada en esta construcción heterotópica de modo auroral y central -lo que la acercaría a la imagen de la fecundación- sino de modo terminal y lateral, por medio de la muerte del ocaso y la focalización en los restos. La tarde se encuentra a punto de caer y sobre ella recae la sospecha de la palabra que se quiere decir, pero se reprime. Escritura de los desperdicios, a punto de despeñarse, sospecha de un habla contenida: permanecerá sepultada y sobre ella crecerá la muerte, guardando así su secreto. Nos encontramos con una sujeto que calla y se avergüenza, una herida que se encostra. Se trata del recurrente poder de lo no dicho, que cobra aquí el sentido obligatorio del *secreto* que debe permanecer oculto, aquello que la conciencia no permite a la palabra exponer, aquello obsceno y traumático que debe quedar fuera de visibilidad y debe experimentarse con las formas lingüísticas y plásticas de su desaparición. El deber de ocultamiento, el peso de lo inefable, pese al deseo de la sujeto de manifestarlo, es sinónimo del poder aplastante de la muerte.

Los poemas se hacen cargo de un discurso de la voluntad –no voluntad de poder, sino de sobrevivencia, simple permanencia en el tiempo- y de lo que se sabe o se debe saber, que es contestado en los momentos más reveladores y complejos del libro por otro discurso, que niega la necesidad o la verdad del discurso anterior, demostrando su falsía o abriendo un espacio donde es ajeno, un lugar habitado por la sombra de *lo que no piensa* en tanto no debe ser pensado. El matrimonio es el lugar voluntario, más tarde obligatorio, del que da cuenta el discurso dentro del discurso: su labor consiste en recordar al *otro-olvidado* –ambos pueden ser ese otro- el sentido de la unión, revelando así la conciencia sobre lo ilusorio de ésta misma. La comunión del pan, el lecho en la casa conyugal -lugar protector y al mismo tiempo encierro viciado-, y la desaparición paulatina de la unión paradisiaca originaria convierten el lazo matrimonial en una alianza obligada por la voluntad de ese mismo discurso ante el vaciado del amor y la amenaza del afuera. El discurso se transforma

entonces en pura *doxa*, violencia impositiva de la reiteración, lugares comunes, convencionalismo vacío, política del discurso del deber, perdiendo así toda realidad, corporalidad y verdad, alterando el desarrollo de las imágenes de unión que, de maneras cada vez más bizarras, denotan el aislamiento de la pareja respecto al mundo, incluso el extrañamiento con respecto a su mundo privado.

El *nosotros* se transforma en asesinos que huyen perseguidos por linternas y perros hacia un refugio. La persecución del tiempo que mata, la cuenta regresiva constante, se invierte representando a los personajes como figuras de terror, momias vivientes persiguiéndose a sí mismas. Si esta memoria da cuenta también del recuerdo de los años de asechanza política bajo la Dictadura, es la memoria la que persigue a los celebrantes dentro de su propia conciencia, por más que intenten “espantar los muertos del siglo”. Apurar el paso es apurar el tiempo y su relato para ingresar a la guarida, la madriguera, donde se morirá y se incubará la posible gestación del futuro (re)nacimiento. Se indetermina así quiénes son los persecutores y quiénes las víctimas, además de su posible duplicidad, no se define qué persiguen los personajes de la narración y qué los persigue a ellos. En el poema de Torres, son otras las víctimas, mientras la sujeto y sus concelebrantes están haciendo, vivos, la cuenta regresiva del año nuevo, del nuevo siglo, de una (im)posible *nueva historia*. La transfiguración política de la Postdictadura, la pérdida de los centros simbólicos espaciales y la conflictividad de los discursos que cede en pos de la multiplicidad de las posibilidades (no) significantes de la cultura del mercado, encuentra expresión en este escena pesadillesca, que se transforma en un ejercicio constante de multifocalización: cada uno de los elementos del poema puede transformarse en su doble y hasta en su opuesto. Si el tiempo de la Transición es metaforizado aquí como un tiempo momificado, estancado, las figuras humanas lo acompañan en su encierro en el nicho - escondrijo y también madriguera- con la ilusión de despertar con la cuenta de la historia saldada en cero. Combaten, por un lado, la idea del rapto, del estupro colectivo, las vidas, las biografías desaparecidas o poseídas por la voluntad ajena, y, por otro, la elaboración propia desde la perspectiva de la sujeto: el trabajo digestivo, de asimilación y final destilación que llevan a cabo la hablante y quienes la acompañan.

La segunda poética de Torres finaliza con dos escenas fundamentales: la inmersión del padre en el río de la muerte y la flotación del cadáver en la corriente fluvial, adelantadas ambas por la *primera inmersión*, idea que convoca tanto la existencia de un rito de purificación y/o de iniciación sustentado en la recurrencia del tiempo crónico. Ambas escenas -que representan un tiempo final- se encuentran mediatizadas por la práctica y la memoria fotográfica, que previamente afectaron al mundo y la casa del padre, donde la disputa entre la escritura entregada y la escritura propia parece resolverse mediante la trasposición del poder en el evento fotográfico, la adecuación del padre al marco visual de la niña y el sometimiento de su entorno libresco al recuerdo de la sujeto. Es por medio del *disparo* fotográfico que ésta recrea, anticipándola y parodiándola, la *muerte o asesinato del padre*, cuya agonía y desaparición efectiva, en otro poema, altera dramáticamente la familia que la sujeto abandona y la que intenta constituir, también como un simulacro fotográfico. La pareja que despierta en medio de la noche por la pulsión premonitoria se incorpora a los ritos de la comunidad a observar el caserón que arde y se manifiesta bajo la forma destructiva del fuego, que, junto al cadáver que devuelven las aguas, representa el retorno de lo reprimido. Junto al retrato de grupo, siempre en el mismo lugar, el río se asemeja al tiempo. Este fluir constante, dormido-despierto, muerto-vivo, cadáver y pensamiento a la vez, intenta reconciliar, al cierre, la fisura que aqueja a esta escritura en su inquietud contenida y su condensación persistente. La imagen fluye y es contemplada, y ante la aparición de lo inesperado, la conciencia para de contar. El tiempo, entonces, convertido en instante, salta de su condición cotidiana, lineal, mensurable, sin abandonar su movimiento y su ligazón con la historia. La pareja mesiánica es parte de los celebrantes del misterio e intenta, junto a ellos, recoger los signos para vaticinar el destino. El incendio promete una purificación de la relación conyugal, figura arquetípica, imagen participada en la conciencia individual y la del grupo, pudiendo así comenzar a reestablecerse una relación con la Historia que instale en tiempo presente la figuración de lo muerto en continuidad con lo vivo, no sólo como elementos disruptivos que desde el pasado hacen colapsar el presente, inasimilables, o como *imágenes prestadas* que, separadas de su tiempo y de su contexto, intenten repoblar los espacios vacíos de la memoria y las incongruencias de la percepción.

1. 2. La poesía de Andrés Anwandter:

La primera poética de la obra de Andrés Anwandter centra su atención en la figura del *Libro-Árbol*, que ordena el mundo representado, sin insistir de manera primordial en el trasfondo mítico-(preter)natural de ésta, como sucede en la poesía de Antonia Torres, sino mayoritariamente en el sentido intelectual y las posibilidades metapoéticas de la escritura, bajo la perspectiva de una trasgresión constante de la preceptiva de la lectura, la (auto)referencialidad del texto literario, el pacto de credibilidad autor/lector, y las costumbres de la percepción, insistiendo en la revisión, y a poco andar en la intervención, de las experiencias contemplativas -trasfondo que sostiene la fenomenología posmoderna de la percepción que desarrolla en su segunda poética-, práctica que desemboca en la factura concreta y visual de los poemas experimentales del autor.

Si en la poesía de Antonia Torres la lateralidad y marginalidad de las imágenes que apuntan hacia la construcción de un particular espacio poético del Sur, establecen una comparación tácita con un centro urbano nacional que no se hace presente en la textualidad, la poesía de Anwandter describe, a partir del segundo libro del autor, su transcurso por los márgenes entre los vericuetos de lo urbano, su espacialización insiste en dar forma a lo secundario e insignificante, opuesto dramáticamente a las figuraciones de lo central, que en su segunda poética cobra una significación política, haciendo aparecer desde los bordes imágenes y voces dolorosas, críticas, disruptivas, restos de la violencia política dictatorial, que cuestionan e incomodan la instalación cultural desmemoriada de la Postdictadura.

Si el tema central de los primeros poemas del autor es la constitución del propio Libro como soporte simbólico de la Escritura también lo es su reverso, el Libro como Árbol otoñal, su deshacerse y, junto con él, el desmantelarse de imágenes y conceptos que resultan centrales en el imaginario de las religiones del Libro, la cultura occidental desde la invención de la imprenta y la instalación de la modernidad como proyecto letrado, pero que, sin embargo, son abordados bajo una perspectiva minimalista y por medio de una aproximación lateral, que desde los márgenes apenas deja ver el centro al que alude, extrayendo, en un roer constante de las palabras, los materiales de las retóricas que

tradicionalmente los han organizado, para disponer de ellos de manera desjerarquizada y reductiva.

La mayor parte de los poemas de Anwandter se llevan a cabo mediante una revisión ciega, solipsista y paródica de la máxima teórica contemporánea, que encarnó principalmente en las formulaciones jakobsonianas sobre el texto poético, que enuncia que éste, dada su densidad expresiva, realiza formalmente lo que enuncia, entendiéndose ésta como una de las consecuencias fundamentales de su autorreferencialidad. Si el poema contemporáneo realiza en la forma su contenido, lo que vuelve ambos términos inseparables, los poemas de Anwandter se presentan como formas vacías a este respecto, porque lo que están realizando –y, fallidamente, con insistencia en su imposibilidad- es lo que el hablante enuncia querer hacer y/o está intentando hacer en el momento por medio de la escritura. Mediante la práctica constante de una textualidad metapoética se produce la puesta en abismo por consecuencia extrema de la autorreferencialidad literaria: en su intento de llevar a la máxima posibilidad esta condición del poema, volcado no en la cerrazón de la imagen sino en una investigación en la metarealidad del texto, Anwandter parodia el agotamiento de este recurso de la poesía moderna, poniéndolo a prueba.

Estos poemas, en sus particulares disquisiciones retóricas, resultan excéntricos ante la comunicación lingüística y la costumbre lírica. La metáfora de un caminar lleno de tropiezos se corresponde con la del tartamudeo al hablar, la oralidad anti-discursiva que se aloja en la raíz de esta escritura. El poeta que no puede decir, el poema que tropieza, su insistencia en una escritura minimalista, errática e intransitiva, no es sólo la exposición de una incapacidad, la ironía corrosiva o la parodia frente a la retórica funcional de la “gran poesía”, su insistencia musical sinfónica y la idea canónica del vate –en consonancia con Juan Luis Martínez, su trabajo deconstructivo de la figura de las voces mesiánicas y proféticas de la tradición chilena-, sino una poética que anuncia la exploración de vías de comunicación laterales, y la búsqueda de nuevas maneras de inseminación simbólica, de formas de transmisión de saberes arcanos y cotidianos gestados en su oblicuidad como una práctica estética alternativa al afán de transmisión recta del mensaje y la narratividad lineal de las poéticas de la comunicación. Definimos la relación que establecen los poemas de

Anwandter con sus intertextos como una *red paratextual* que desjerarquiza los elementos, relativizando las categorías literarias y la idea central de la autoría.

Es de este contexto del que la segunda poética del autor intenta desapegarse y diferenciarse, instalando un proceso diverso de la percepción y la representación. El proceso anterior se sumerge en los nuevos poemas para deconstruirse y adquirir otra forma central concreta: el motivo de la *pantalla*, agente y representante de la nueva tecnología que domina la cultura globalizada de mercado instalada en Chile en la Postdictadura, perpetuando la necesidad práctica y simbólica del sistema económico neoliberal al convertirse en el medio de socialización primaria del sistema y la forma de su espectacularización. La poesía de Anwandter particulariza en la pantalla, como *imago* pero también objeto practicable, de uso, el proceso de su discursividad y, en segundo término, permite desplegar dos instancias de un mismo sujeto: la primera, cuando éste observa, investiga y escribe, y la segunda, cuando transcurre por los diversos espacios, como una imagen más entre las imágenes, y puede ser observado, indeterminándose en diversos momentos debido a su ambigüedad.

Este sujeto, pese a dejarse llevar indefinidamente, a entregarse al devenir de las superficies, al *pastiche* de la cultura posmoderna, pese a su falta de heroicidad y su carácter prosaico, todavía presenta ansias de aferrarse a ciertas (auto)vigilancias y distanciamientos -los que podemos interpretar como defensas ante la camuflada panóptica del sistema- por medio de la crítica, la ironía o la denostación; su *definición*, cuando presenta desarrollos políticos y su carácter es crítico -sobre todo en el horizonte del trabajo-, se confunde y revela al sujeto que escribe, suplanta las voces y establece el *corpus*, los cortes y calados de una investigación de la que esta misma primera instancia es también, al parecer, objeto. De esta manera, puede afirmarse que en estos poemas existe una entidad que vigila la escritura, lo que podría entenderse como una pauta generacional: desde el primer libro de Anwandter, la palabra se resguarda en el poema de la igualación discursiva que promueve la cultura de consumo. Estos textos elaboran la figura del sistema como un *incognoscible* y se le aproximan mediante lo que llamamos una *parodia seria* del *pastiche* exterior. Lo que sucede en la focalización poética, lo que estos poemas intentan representar, adquiere la

calidad de las imágenes en la pantalla, determinando no sólo la percepción, sino también la representación que éstos realizan del propio sujeto, en tanto la pantalla no sólo funciona como *espejo* de la “realidad” sino también del rostro del que escribe: el sujeto, al mirar, se mira en la pantalla, se observa al escribir y se constituye en tanto ser escriturante.

Ante su colisión con los signos múltiples, mutantes y ambiguos de la discursividad de la Postdictadura chilena, la segunda poetica de Anwandter intenta reproducir el desorden como deconstruir los procesos y estrategias subyacentes a éste. La escritura de los vestigios disruptivos de la violencia de la historia política -la enfermedad del país en la que escarba- manifiesta una arqueología que el poema reproduce y representa mediante calados y fisuras de diversos estratos, voces y fantasmagorías que atraviesan el sueño de un mito que no ofrece narrativas comunes convincentes para este sujeto que observa a los otros, a la mayoría, sin explicarse su *dejarse llevar* y dejándose llevar al mismo tiempo, sin poder integrarse tampoco del todo a la fluencia. Se trata de una percepción perdida que transcurre por tejidos, redes en las que el poeta, sin embargo, señala recorridos no oficiales, excéntricos, laterales, puntos idos, fisuras no iluminadas por la horizontalidad de la pantalla o des-significadas por el abigarramiento de la multiplicidad de imágenes y discursos.

Si la primera poética de Anwandter insistía en la constante conciencia, demarcación y transgresión del límite de la escritura en tanto proceso (auto)referente, en estos poemas esta práctica se vuelca sobre el límite de la percepción, la que es revisada en su afán investigativo de las superficies externas representadas, los espacios internos y el propio quehacer de su búsqueda. En este contexto no sólo el texto mismo se propone como corporal, sino que los *espacios mentales* posmodernos de los que habla Jameson son corporalizados por el discurso del *poeta científico*, el *arqueólogo*, el *doctor*, el *terapeuta*, de manera particular en la elaboración de una poética *craneal*, *cerebral* y *lingual*, doblándole la mano al antiantropomorfismo del arte posmoderno, pero sin lograr establecer la imagen de un cuerpo a partir del recorrido por los órganos. Pese a las ambiguas estrategias propuestas como *curación*, tanto el sujeto como el poema no sólo representarán la enfermedad del cuerpo social y de su historia, sino que, al incorporarla, la reproducirán, se enfermarán con él, serán su síntoma, no sólo constituirán el protocolo lírico, el portulano

de su viaje. Esta vuelta de tuerca será fundamental para entender el gesto negativo y desesperanzado de la poética de Anwandter, la parodia seria, la metaironía, la mueca agonizante del imaginario de un mundo que declina hacia su fin, inevitablemente, y que el poeta no puede revertir, remediar, hasta su final *rendición*, espejo de la rendición del *mundo*. Sin dramatizar los síntomas, la poesía de Anwandter tampoco ofrece esperanzas de curación.

La siniestra maquinaria estatal de tortura y destrucción de cuerpos de la Dictadura militar se presenta en la poesía de Anwandter como un *proceso digestivo* que ocupa tanto simbólica como orgánicamente el tiempo de la Transición. Se trata de una isotopía que encarna los procesos de asimilación de la historia entre las poéticas chilenas de los años 90. Este elemento orgánico es representado como el efecto de una *indigestión* y una *repetición*, refrendadas por la figura del poeta doctor, el terapeuta que termina apostando su propia vida a la historia sangrienta. Este motivo es parte de los procesos que recorren la poesía de Anwandter como registros de la corporalización y materialización disruptiva del tiempo, así como de la memoria, que conviven con las isotopías de la demolición/(re)construcción, los ripios, restos y escombros, y la quema, tala y reforestación de ideas/árboles en el territorio cerebral.

El poema de Anwandter *deshistoriza* los procesos a los que alude para actualizarlos en la corporalización craneal y cerebral, transformando la imposición sobre el espectro económico y natural en un síntoma del sujeto postdictatorial, siendo éste víctima no sólo de la usurpación de sus ideas reemplazadas por productivas *especies* de recambio, sino también de la posibilidad de articular un tiempo histórico que lo libere, suplantado éste por el tiempo que se difumina al avanzar alrededor de un mismo centro: los “años concéntricos” de una Transición intransitiva. La voz médica avala, metairónicamente, desde el prurito científico, esta dramática sustitución, estableciendo la forzosa unión de la *necesidad* de la curación al deber de productividad del mismo modo que en el discurso oficial de la Postdictadura fue normativizado como una *necesidad* que se presenta como parte de un proceso histórico ineludible. Entregando la voz, en *poemas de garganta prestada*, a sujetos identificables, pero desplazados y destruidos por la historia -

combinándolos, a su vez, con la ambigüedad y división de hablantes menos identificados-, el autor se constituye como *auctor* de una poética testimonial.

El proyecto nacional es revelado, tenazmente, como un mito, sedimento de diversas demoliciones y construcciones superpuestas que estratégicamente encubren una densa fantasmagoría. El poema es el discurso de otro, una voz, un fantasma parlante, una osamenta, huesos, restos humanos –en la insistente materialización que esta poesía lleva a cabo- que yacen bajo las sucesivas destrucciones y emplazamientos de la cultura y la ciudad. Los hablantes sumergidos o enterrados por la violencia política forman parte de la metaforización geográfica con la que Anwandter representa la historia y las tensiones de la Postdictadura chilena. La no dramaticidad de estos textos devuelve, a la manera de elaboración de restos, todo el sentido del terror dictatorial. El poema resulta así parte de un devenir que da cuenta de este proceso hasta convertirse en un resto, un desecho para la ciudad, la cultura y sus sistemas que se imponen sobre los residuos y los restos mediante procedimientos de reproducción, banalización, limpieza y blanqueamiento que logran volver la memoria política en *ceniza*. Estos poemas denuncian un enmascaramiento político *intencional* de la cultura y el *establishment* de la Postdictadura, y en un nivel de representación más ambiguo, la perturbadora certeza de que algo desconocido, indeterminado, apenas formado, se oculta bajo el aspecto de lo visible como el no revelado inconsciente de la época posmoderna. Es en este contexto donde los colores del pabellón cobran el valor del simbólico nacional y a la vez integran referencias arquetípicas, en torno a los cuales se establece una disputa con respecto a los valores que representa la Nación y aquellos que debe representar, abriendo la posibilidad de reordenar las proporciones de la *carta de ajuste*, los colores de la pantalla cuando cesa la trasmisión televisiva. Los emblemas -himno nacional y bandera- se confunden como significantes sin designación y símbolos sin mito. Los restos de los desaparecidos no encajan con el puzzle deshecho que representa el país ni con los ideogramas que lo sostienen; la “carta” no está ajustada, las cuentas no están saldadas; mito, cuerpos, restos y formas de la representación no coinciden. La bandera resulta finalmente blanca como signo de rendición ante el carácter despiadado y devorador de la historia, la urgencia de una tregua que coincide con la imagen de un mundo

que declina, se despeña, como una “catástrofe tranquila”, hacia el interior del sujeto y de sí mismo.

1. 3. La poesía de David Preiss:

Leímos la poesía de David Preiss, en primera instancia, como una respuesta compleja y múltiple a la reflexión sobre la posibilidad de la existencia de la poesía después de Auschwitz. Preiss no sólo escribe poesía “después de Auschwitz” sino *desde, a partir de Auschwitz*, experiencia que pone en cuestión no sólo las funciones del decir poético, sino también las capacidades de juicio y representación, y el concepto mismo de lo que consideramos humano, cuestionamiento del *ethos* cuyas encarnaciones se despliegan desde la conciencia individual y la referencialidad histórica hasta la presencia mayúscula del Silencio y el motivo de la escritura del *negro sobre el blanco*, figuras que reúnen la contemplación alucinada de un mundo escrito, conformado por la escritura Solar -el orden de las Luminarias-, la presencia y ausencia fundante del Creador -el Mundo creado para los hombres como una escritura incomprensible y cruel- y la figura del sujeto en tanto *testigo*, el que confirma su distancia e intenta acercarse al objeto de su testimonio, objeto que, si bien se asienta y se pierde en la lejanía histórica, puede ser recuperado por medio de las estrategias discursivas y las figuraciones poéticas.

La representación que hace la poesía de Preiss del motivo del Silencio lo sitúa ante el testimonio de lo indecible que encierra la experiencia del exterminio en la maquinaria de la muerte nazi, esa *zona imprevista* de lo planeado del exterminio, donde el personaje central, el secreto intestimoniante es la figura del *musulmán* en tanto no-sujeto, como imposible discursivo. La poesía de Preiss devela no sólo ese espacio y ese momento donde todo sistema de signos ha cesado, sino también la imposibilidad práctica de testimoniar aquella experiencia última de la desaparición, lo medular de lo acontecido en los campos de exterminio. Sobrevivencia y escritura tienen en este contexto el sentido último de poder entregar el testimonio de la experiencia que niega la propia existencia y el propio ser. Sobrevivir adquiere así el sentido de la escritura y esta escritura cobra sentido en su tarea de

decir. La poesía de Preiss, al igual que la de Celan, orbita atraída por esta necesidad, palabra que se ve, a la vez que poseída por esa fuerza, interrumpida, impedida por lo indecible, lo impronunciable, lo irrepresentable, lo invisible, lo inaudible, constante metaforización de dos caras que representa al sujeto ante un umbral fictivo de entrada y de salida, portador del mandato del testimonio.

La sobrevivencia que permite testimoniar e imprime en el sujeto la culpabilidad de haber sobrevivido ocupando el *lugar del otro* se combina en el trasfondo de esta escritura con la conciencia de no haber estado allí y estar obligado a hablar por ellos, en vez de ellos. Es la vitalidad del sujeto la que mediante la imaginación y la ficción puede devolverle a esa verdad su vida en la escritura, lo que obliga a la poesía de Preiss a una recuperación metafórica del trazo que la modernidad ha borrado irrecusablemente del texto, raíz perdida que liga la letra a un origen arcaico caligráfico, con un valor plástico y vital, representando el primer elemento *traducido* que fundamenta la poesía del autor, que elabora maneras de manifestarse más allá del predominio de la escritura, del lenguaje como sistema de significantes y significados, formas mudas, abiertas, incompletas y, por lo tanto, desestabilizadoras del orden del lenguaje que se constituyen en el territorio de lo irrepresentable. A diferencia de la poesía de Andrés Anwandter, cuya desconfianza se cierne sobre el Libro escrito sin distinguir entre letra impresa y letra manuscrita, y a diferencia del deseo y la pérdida de la escritura como una imposición del Libro del Padre en la poesía de Antonia Torres, la obra de Preiss intenta resignificar la práctica que conecta el cuerpo escriturante con el Libro y el Mundo, un mundo que también está escrito por gestos inagotables.

Testigo de la Diáspora y del Exterminio de su pueblo, se interroga y asombra con la existencia de la poesía sobre las ruinas de la aniquilación, manteniendo una constante ambivalencia entre el discurso corroborativo y el dubitativo, constituyéndolo, negándolo y transfigurándolo. Las palabras de este testimonio presentan la constatación de lo que hay y no puede haber en el lugar del horror, de lo que está y lo que no está al mismo tiempo en la conciencia que lo visita. Lo imposible en medio de una realidad devastadora da cuenta de lo humano y al mismo tiempo lo extraña, lo vuelve ajeno, inaprensible. El lugar y el tiempo en

que se encuentra el hablante pone en duda su condición y existencia. La capacidad de representación del poema establece al mismo tiempo un juicio a la realidad y un juicio a sí misma, dada la ambigüedad de su carácter intro o pro-yectivo.

Los poemas elaboran una constante isotopía de los términos bélicos *-casus belli*, la *declaración de guerra*, la *trincheras*, el *cese del fuego* y la *rendición*-, los que dan cuenta de la lucha del poeta con la palabra y el silencio, una forma de sobrevivir, en la palabra, de la palabra, ante las acechanzas y los embates de su imposibilidad, que es la a vez la de lo humano y lo sagrado. A partir de un verso de Paul Celan –“cavamos una fosa en el aire allí no hay estrechez”- la poética de Preiss reproduce la escena del fin de la escritura, de su borramiento, y la apertura de un *espacio paralelo* en su contraluz, que se parece más a la pantalla del computador y menos a la luz en la que el sujeto profético era escrito por su Padre. El sujeto ingresa en un espacio silencioso que anuncia la necesidad de resguardo y precaución, marcado por el sentido de la audición, lo que establece un contraste entre la caracterización visual del espacio de la (no) escritura. Es posible establecer una oposición entre lo fantasmal e inmaterial del mundo “real” en que el sujeto permanece, un lugar configurado por las palabras borradas, y la cualidad concreta y material del mundo imaginario que se abre como escapatoria. Los atributos textuales de origen auditivo son paralelos a las metáforas escriturales que convierten esta segunda poética del autor en una intensa reflexión metapoética, la que al mismo tiempo es un símil de la contradicción Palabra/ Silencio. Esta oposición reinstala la recuperación traumática de la Shoá. La escritura está relacionada con la ritualidad fúnebre judía: son “piedras y vocablos” los que entrega como ofrenda a la deidad de la escritura. El mandato de no exponerse y el deseo de revelarse le permiten al sujeto *recordar* su identidad en el mundo *tras* la escritura, conocimiento -dolor y memoria- que el Día borra como el sujeto borraba sus palabras del poema. El Día no representa aquí la luz del Padre que imponía sobre el sujeto profético y su pueblo la necesidad de la memoria, si no la fuerza de una realidad marcada por el olvido, la insensibilidad y la conformidad: la ausencia de una Postcultura en medio de la Postguerra y el Postholocausto, metáforas de la Transición.

El sentido de esta escatología que emerge ante el cargamento trágico asignado, puede llevar al sujeto a releer y negar no sólo el momento declinante de todo un sistema semántico, sino también el simbólico de la narración fundante y central de su propio pueblo. Así, la religión del Libro y el vínculo sagrado con la Letra no lo representa la lectura de la Torá sino la pantalla del computador y la pesadilla de los libros que se cierran. Su síntoma no es la expresión trágica, sino el tedio o el recuerdo fugaz del dolor; su modulación musical no es el canto sino la partitura muda y táctil del texto; sus formas no son la retahíla ni la letanía, sino la aposición y la descomposición de las palabras, textualidades de la intrascendencia. Las palabras, el poema y la memoria han caído. El sujeto habita en el mito de una época sin mito, sometido a la historia, pero a una historia sin historicidad posible, que se constituye en la espacialización destemporizante y desmemoriada de los espacios (in)definibles, no del todo exteriores, no totalmente interiorizados. Estos espacios privados se constituyen como heterotopías, devolviéndoles como en un espejo su pretensión de realidad a los espacios de la urbe posmoderna, contra, desde y frente a los cuales, el sujeto hablante sueña con senderos, bosques, aldeas, pantanos, arroyos y trincheras de una guerra que representa una derrota por sí misma, un período que significa la muerte de un tipo de humanidad, quizá de *la* humanidad. El trastocamiento absoluto de la sucesión temporal, tantas veces reiterado en la poesía de Preiss, no emerge ya de la alteración de los sentidos que abisma al sujeto profético, sino por la caída del tiempo, los relatos y los sueños, a una historia vaciada, donde cualquier retorno termina por anclar en su reproductividad incesante, estéril y enajenante. El sujeto gira y peregrina en un laberinto en la búsqueda de un lugar sagrado, un espacio que sitia en el intento de que la memoria se entregue, pero al cual se aproxima sin las herramientas correctas para su decodificación: las claves son los nombres olvidados de los sacrificados de la Shoá, que (no) le permitirán recuperar desde la lengua, en la lengua, de manera completa las imágenes, los restos sin organicidad de la memoria traumática. El testimonio resulta decisivo, en tanto la memoria se vuelve inseparable de la lengua a la que otorga realidad, al igual que al mundo que esta última instituye.

Los vínculos que el sujeto mayoritario de los poemas de Preiss ha mantenido tanto con la religión del colectivo al que pertenece como con su propia experiencia de fe, se

rompen, presentando una distancia insalvable entre el *hijo* y la *familia* que representa al pueblo de Israel en el centro ritual de su sacralidad. La escena de la celebración del Shabat sostiene un vínculo estable entre las palabras y las cosas: los vocablos que los participantes del rito utilizan para llevarlo a cabo *son* -coincidencia de lo sagrado- los componentes mismos que le otorgan materialidad. El fuego, el elemento unitivo que representa por antonomasia la presencia de lo sagrado, acerca a los celebrantes a Dios y “aleja al forastero” –esta vez el propio sujeto- del “fantástico dominio” que ejerce la divinidad sobre el mundo. El Padre, que había sostenido tanto a nivel simbólico como en la práctica discursiva la relación del sujeto con la memoria, es trocada en esta segunda *edad* del sujeto por la deidad del olvido. Sin duda, esta nueva identidad de la divinidad se encuentra en estrecha relación con el estado de desmemoria del sujeto y el proceso de su recuperación ya no por medio de su inclusión profética en las diversas narraciones del mito del pueblo de Israel, sino en su intento de articulación del pasado personal y colectivo en el nuevo lugar que esta poética manifiesta, donde el sujeto ha sido despojado de su memoria y su pertenencia anterior. Este equilibrio precario no se desarticula ni encuentra solución en ningún momento de la textualidad, la que oculta el término ausente que el inconsciente de la escritura ha decidido no devolver en pos de una reconstrucción completa de lo latente. Quizá lo Incompleto, como expresión textual de una ambivalencia mayor en el proceso de rememoración, irreductibilidad interrogante que persiste a nivel hermenéutico, pueda ligar el perfil del conjunto al carácter incompleto de las representaciones de la Escritura, que instalan en el panorama de la poesía chilena Antonia Torres y Andrés Anwandter durante el mismo periodo.

La escena de la escritura es devuelta a la percepción de un lenguaje que se constituye a partir del ámbito de lo auditivo, escritura de repercusión oral frente a la que el sujeto declara como enemiga la suya propia, palabra reiterada contra la que el poeta escribe en virtud de su relación con el *fuego* -el mismo fuego que aúna los elementos en la mesa del Shabat-, representación del Padre ante la que el hijo se manifiesta ambivalente, ambivalencia que se extiende ante el ritual del poema en términos de *fidelidad* y *traición* en la constitución del propio “anhelo”, el deseo y sus posibilidades. Esta ambivalencia, propia de la matización que sufre aquí el Edipo por parte de la inestabilidad de Narciso, configura

un sujeto que se despega de la persistencia materna del agua y de la que “nada” obtiene excepto su propia imagen -es el distanciamiento con respecto a ella el que le permite reconocerla y mirarse-, deseo oculto ante el que también se comporta de manera doble vinculante, enfrentando escritura y oralidad al mismo tiempo que las mezcla y las confunde. La negatividad de esta escena doblemente defensiva resulta patente: el sujeto no recupera el vínculo pre-edípico con la madre, sino que, pese a reconocerlo, y pese a reconocer la oralidad como un lenguaje, lo rechaza, cumpliendo con el mandato del padre-negativo del Silencio, el padre preedípico en cuya comunicación se asienta el posible diseño del Pictograma como una modalidad superior de significación, que puede englobar las posibilidades del código lingüístico e intentar derivarlas, pero trasponiendo el deseo del sujeto.

El Silencio de Preiss es, sin duda, un silencio de raigambre judía. El culto que promulga el autor es una experiencia reflexiva, una práctica de la inteligencia crítica, ideológica y escritural. Si en ese artilugio imaginario y conceptual que el autor llama la Palabra viven sus antepasados, los sacrificados, los desaparecidos, las víctimas calladas del desastre, el culto del Silencio establece una religión de la memoria, escoge un lugar sagrado para los ausentes que ya no es el altar colectivo sino el de una religión personal, donde el poema intenta transformarse al mismo tiempo en oración y en templo a través de los sucesivos despojos que representa y que llevan el poder de su negatividad más allá de la significación de las palabras. Sin embargo, se trata de un lugar desde donde nadie contesta y que, por lo tanto, transforma el culto personal del poeta en una práctica religiosa de deidad ausente: una religión sin la manifestación del lleno que representa la Ley de Dios. Las escenas que el autor reitera resultan reveladoras de esta fundamental contradicción religiosa: los ritos de la escritura solitaria, la existencia en una memoria impracticable, la desmantelación de los vínculos y los mandatos colectivos que pesaban sobre el sujeto profético. El autor parece despedirse no sólo de las palabras sino también de las representaciones religiosas exteriores. Pese a que deja afuera aquello inalterable a lo que el poeta ora, el intento de develar un fundamento que a cada instante se escapa de sus manos, su búsqueda representa un culto que no se le puede arrebatar, como sucedió, en el inconsciente del sujeto, con la semilla del pueblo de Israel y la raíz constructiva de su mito.

Al mismo tiempo, ese culto del Silencio es susceptible de ser ironizado: la obra de Preiss está habitada de una ironía seria y amarga que deviene en queja. La ausencia de respuesta obliga al sujeto a elaborar estrategias para rodearla, para contornearla, vinculándose por medio de una mirada cercana y crítica a las cosas, e interponiendo figuras que cumplen un rol intermedio. Ante el peso de la figura imponente del Padre y su escritura, y el cansancio ante la horizontalidad muda del padre Silencio, el sujeto establece una relación con la deidad por medio de la figura del Mesías como un dios menor, doble del propio poeta, tropo reconocible con el que éste puede convivir, jugar, mientras el mundo se desmorona; un ídolo que nada, o casi nada, tiene que ver con el dios terrible que sostiene el Holocausto. En esta superstición Preiss confía la familiaridad y confesión, no de la existencia, sino de la vida civil y sentimental. Esta figura le permite al sujeto reconectar tanto el tiempo histórico vacío de un presente sin memoria como el tiempo ahistórico del mito, estableciendo un vínculo por medio del cual el relato colectivo cede paso para dejar al sujeto experimentar su propia ausencia o la ausencia de la Amada como algo vivo, mediante la apertura de un Tiempo Mesianico donde el Juicio Final ya ha advenido, lo que es experimentado como sustancial y central, mientras lo que sucede –la caída de los imperios-, pese a obedecer a una promesa de la profecía, queda en segundo plano ante la presencia de esta *guarda* y de este *fantasma*. La desintegración del sujeto es acompañada o reemplazada por otra ausencia, la de la Amada; se trata de una ausencia amante, posible gracias a la presencia del trastrocamiento mesiánico. La relación con esta figura no se manifiesta alrededor del terror de la reproducción o a la amenaza de la pérdida de la semilla paterna en la muerte, como sucedía en la primera poética del autor; tampoco se trata de una herencia fantasmal, pese a la ausencia de carnalidad.

El sujeto, que ya no se encuentra en el escenario profético, se nos presenta en diversas escenas concretas de la metrópoli, las que sin embargo están cruzadas por lo fantasmal, que las revela como un juego de desdoblamientos. Detrás del Dios que articula el juego, un Dios posible en el pensamiento, puede haber otro, el inicial, oculto, arcano, verdadero, de cuya existencia sospecha. El tiempo mesiánico parece dar sentido al tiempo histórico vacío y al espacio urbano cerrado, por medio de su integración en una red

significante donde cualquier *yo* puede ser la proyección fantasmagórica de otro, desafiando así la jerarquía de las identidades. De esta manera, lo concreto se manifiesta en lo fantasmal e inmaterial de la totalidad, como lo inmaterial instala su poder en lo concreto y lo articula de manera invisible, invisibilidad que el sujeto hablante puede develar, comprendiéndose él mismo como un devenir constante de otredades.

1. 4. La poesía de Alejandra Del Río:

El recurso paratextual de la escritura del *diario* articula en la obra de Alejandra del Río no sólo una interrogación vuelta hacia el tiempo de lo cotidiano, los lugares familiares y reconocibles, sino que, también, hacia la extranjeridad que estos mismos, extrañados y ajenos, proyectan sobre la sujeto, dejando lugar así a una reposición avasalladora de los espacios interiores de lo desconocido y sus vínculos con lo traumático y lo indecible. La sujeto nos enfrenta a recorridos articulados por los recurrentes motivos del *viaje* y del *exilio*, *extranjeramiento* que intenta simbolizar un retorno. En este proceso la sujeto parece tanto refrendarse como desaprobarse en su propia constitución por medio del (auto)despojo, la condición visionaria y la investidura profética. Se trata de un viaje por un mundo fragmentario, lleno de superposiciones, y que la pasajera, siempre en tránsito, intenta poblar obsesivamente, interviniendo la distancia que observa entre sí misma, los otros y el territorio de su proveniencia, replegando la mirada hacia el interior donde el yo se hace escritura. Lo interno resulta la única posibilidad de lo externo: mirarse en el *libro* para encontrarse es un estado que el inestable y mutante *yo-cuerpo* de estos poemas reitera como un *yo-espejo* por medio del que se aparta del avasallamiento de lo real.

Lejos de la experimentación con la materialidad del lenguaje -aunque no del discurso metapoético, una constante en su obra- la escritura de Del Río se centra en la conformación de una *persona poética*, más que de índole lírico, de carácter dramático, cuyos recorridos y parlamentos dan cuenta del talante vital de su colisión con el mundo y el lenguaje. La poética de la autora se presenta como un cuestionamiento urgente y revelador del *todos* desde la más acérrima individualidad y la puesta en abismo de lo *absoluto* desde

la inmanencia más sofocante. Estos poemas articulan, al mismo tiempo que una práctica constante de la cercanía perceptiva, una conciencia permanente de la separación y la distancia, siguiendo con tenacidad las rutas de la *indagación* y la *autoelucidación*, estableciendo una conciencia constante respecto de la frontera inevitable e (in)traspasable de la percepción, al igual que de las labores concretas y las implicaciones trascendentes de la escritura: la página y la letra resultan soportes del desfondamiento cuando la representación no resiste su propio peso y las proyecciones imaginarias se derrumban.

La sujeto se enfrenta, en sucesivas recurrencias, con su propio estatuto en el lenguaje, el primer paradigma de lo exterior impuesto, el código paterno constituyente de su ley, su orden y sus roles, con respecto a los cuales intentará desperfilarse a través de maneras alternativas del decir y del cultivo de una serie catalogada de estrategias imaginarias. La hablante se afinca en la posibilidad de lo no dicho y en las formas que intentan elaborar lo *inefable* a partir de los modelos otorgados, reconociendo lo propio en el territorio radicalmente ajeno más allá de lo existente y lo creado, articulando así una disputa con el lugar y la definición que se le impone como sujeto femenino en los espacios sociales y familiares, borrándose de ellos; en el ámbito del conocimiento, intentando elaborar saberes propios; y en el contexto de lo religioso, constituyéndose a partir de una transformación de carácter profético. La búsqueda de la propia palabra intenta conformarse no sólo a través, sino más allá, de la figura masculina paterna -el encargado de hacer partícipe a la hija de un *proyecto moderno* de nación y sociedad, revolucionario, y de la resistencia política a la Dictadura militar-, incorporándolo en una transformación de carácter mayor que convierten a la sujeto, tras la total autodestrucción, la asimilación y gestación del padre, en una divinidad femenina, la que llamamos *la diosa que pare*. Es en este contexto en que la poesía de Del Río se enfrenta a la problemática de articular un discurso poético femenino, en particular de un registro amoroso identificable dentro de las *poéticas de las (homo)sexualidades*. Ante la decisiva presencia del padre y la ausencia casi completa de la figura materna, las figuras femeninas emergen, de múltiples maneras, como objetos de deseo, mientras las masculinas reproducen el modelo avasallador del padre.

La constante trasgresión de la sujeto de lo entregado como ley logra constituir señales de autorreferencia y atribución de poder simbólico, que abrirán posibilidades rebeldes de autoconstitución, logrando modelar, en un ciclo productivo y (auto)destructivo, la negatividad atribuida a lo femenino, articulando el propio deseo y la propia voz en la escritura. Ésta, sin embargo, se presenta como una trasposición fantasmagórica, donde el cuerpo real no cabe, sin lugar posible en la letra, umbral donde debe ser sacrificado en pos de construir esa otra *persona*, la que predica y monologa en y entre las líneas, la que se sitúa en la *escena* por medio de la toma de la palabra, distinta de aquella que se constituye como ausencia desde la autoría. Los intersticios simbólicos que esta poesía nos revela desembocan, a diferencia de otros autores de su promoción, en la inmanencia sofocante de la presencia y ausencia del cuerpo; si no del propio cuerpo, del cuerpo de los otros; si no en la materialidad de la carne, al menos en la sinestesia, la hiperestesia, y la disputa de los sentidos, de las jerarquías y las sensaciones; y, en último término, en el gran trasfondo ontoteleológico que para Del Río representa la materia como representación del vacío y el no-ser, de la frontera final hacia la que tiende en definitiva la intensidad de su pulsión de entrega y autoanulación en la otredad.

La *escritura en Braille* desplaza las prácticas de la subjetividad hacia la simbología de un alfabeto fronterizo disfuncional frente a la letra de cambio mayoritaria de la literatura y el colectivo, desplegando la pérdida de la visualidad como contraparte disruptiva del aprendizaje del alfabeto paterno, proyectando la figura del *Libro* desde el más intelectual y racional de los sentidos hacia la alfabetización salvaje del tacto, el más primario de ellos. La gran metáfora de la ceguera sirve a la autora no para refugiarse en la reducción metafórica del mundo que recorre la literatura occidental desde Homero a Jorge Luis Borges, sino que le permite acercar la representación de manera radical al horizonte mudo de la carnalidad, la inmanencia de la materia llevada hasta el extremo de sus poderes de encantamiento, erotismo y destrucción, para articular series metafóricas elementales en la búsqueda de una (in)humanidad y un inconsciente arcaicos en el estallido del instante, búsqueda (auto)destructiva de una nueva y a la vez arcaica *lengua verdadera*, donde órgano y palabra, la carne y sus sinónimos, no se separen ni se desidentifiquen, reproduciendo un vínculo con lo animal -la experiencia de la *Einfühlung* freudiana del lenguaje- que no

desaparece a partir de la hominización, bisagra permanente que relaciona al hombre y a la bestia, portadora de la fuerza de toda catástrofe y de todo principio, de todo origen y destino posible de la especie, las ruinas de un universo nunca acabado, en permanente estado de destrucción y creación.

La distancia extrema que surge de la división interna de la sujeto es la metáfora que hace posible, en la poesía de Del Río, todo decir sobre la distancia de ésta con el país del exilio, el país perdido, el país encontrado y aquel que la voz profética pretende reconstituir desde lo precario, lo inestable y lo fragmentario. El motivo del *traje*, vestidura e investidura profética que interviene sobre el cuerpo de la sujeto, la autoconstituye y transforma –cuya primera imagen es el *yo* que se reviste de *cactus* desde el título de su primer libro–, es la figura que le permite articular las modalidades de su relación con Chile –por un lado el país y por otro la nación–, a partir de ciertos enclaves de modelos discursivos entregados en el pasado por el padre y las ideologías que éstos representan, modelos que, pese a la carga de afectividad que revisten, resultan inactuales y disfuncionales y que detonan en la sujeto una intensa disputa fundamentada en la inadecuación de los saberes, provocando una actualización de la *dramatización del conflicto* en un contexto político donde los antagonismos han desaparecido o han mutado, replegando el discurso en una deixis y comunicatividad que no encuentra asidero más que en la *proyección alucinatoria* y los *transportes proféticos de la escritura y el sueño*.

Resulta evidente que los tópicos mistralianos de *el pago de Chile*, *el daño de Chile* y *el regreso al Chile de la infancia*, rondan este retorno y esta revisión que realiza la sujeto hacia el fundamento arcaico de sí misma, lo que puede ser leído ya no tan sólo como un recogimiento defensivo ante la historia padecida, sino también como una devolución –aún incompleta– hacia ésta. Su intento de asimilación al paradigma profético y lingüístico del simbólico masculino, representado aquí por el padre y la figura de Pablo Neruda, articula la figura de la *mujer sabia*, la *vieja sacerdotisa*, la *sibila*, la que debe abandonar, para acceder y hacerse admisible, abandonando la juventud, el placer, la sexualidad y el cuerpo, una proposición sacrificial que le permitiría acceder a otro estado de cosas. A poco andar, la figura del *traje* establece continuidad con el motivo del *imbunchaje* y el *autoimbunchaje* –el

que también revisamos en la poesía de Torres-: la costura, la sutura de la herida, el doloroso *autoblindaje* al que asistimos como a un espectáculo trágico, el que preparará a la sujeto para negar de manera radical lo exterior en todas sus formas y negarse a sí misma hasta hacerse desaparecer, tributo que ofrecerá en la campaña de su regreso.

En este recorrido las diferencias entre los polos de atracción de la triangulación de la hija se manifiestan ambivalentemente entre el ímpetu, el entusiasmo utópico y la desilusión que provocan la mentira y el cruel dominio paternos, una figura en la que coinciden biografía y simbólico, pero en la que esta unidad, a la larga, terminará por colapsar. En un primer estrato simbólico, es la admirable figura paterna la que registra en la poesía de Del Río la enseñanza de una determinada versión de la historia del país, incluso la entrega del legado del territorio de los antepasados -la figura del *padre arqueólogo*- y un proyecto de nación. La madre podrá encarnar, en algunos momentos y de manera reducida, como la descreencia y desilusión ante la constitución fálica, un breve amparo para la hija en su propio proceso de devaluación crítica del padre, cordura desencantada que la acompaña en su primer intento de regreso al país a través del *muro* del enclave heterotópico del psiquiátrico. Esta representación de la madre, sin embargo, no alcanza a significar la totalidad del simbólico materno y el ámbito de lo femenino, que la sujeto tendrá que experimentar, distanciándose de la letra y el lenguaje, a través de la recuperación del alfabeto lateral y táctil, disfuncional, del Braille, entre otras modalidades de significancia, así como el descubrimiento de una erótica (proto)lésbica que la acercará a lo *tanático*.

El paraíso paterno de la *camaradería alrededor del vino y la lucha política* es revivido por la conciencia infantil, representando a la hija en un lugar secundario y lateral, reducida a la bastardía de la ignorancia, el no saber que la separa de los padres y los mayores, lo que a su vez la aísla del proyecto que éstos comparten. Con ferocidad la niña engulle los *restos* que se le dejan caer como restos, única forma de aferrarse: es el contenido simbólico de las palabras el objeto de su hambre –asociación recurrente en la poesía de Del Río- y sus implicaciones en la socialización, fisurada por la participación de los saberes entre niña y adultos. El *ensayo de maternidad* que las amigas practican en la casa de los padres permite la asimilación del terror imperante durante la Dictadura militar

por medio de los mecanismos del juego, un juego que registra, revisa y resitúa las divisiones y los órdenes autoritarios durante el terror y representa la infancia despojada de la sujeto, su propio estar afuera, y el abandono general de la familia/nación a la voluntad de la tiranía. El tópico baudelaireano de los *paraísos artificiales* permite a la poesía de Del Río articular la problemática de la *admisibilidad* de la sujeto en su regreso al país y a los otros. Serán éstos los que parcialmente le otorgarán la capacidad de procesar al padre y su daño, su mentira que separa lenguaje y realidad, para, a la postre, intentar parirlo después de haber asumido sus poderes, parirse a sí misma ya no sólo en tanto reflejo de lo creado, y parir lo nuevo: el hijo/engendro que se anuncia como una restitución eminentemente fálica para la sujeto y que reúne -en diversas combinaciones- el resultado monstruoso del (terror del) incesto como la redención mesiánica.

Las visiones de lo femenino oscilan mayoritariamente en la poesía de Del Río entre la cerrazón total del significado, su excrecencia después de las articulaciones y los saqueos de lo masculino y paterno, y la exploración e inscripción del territorio de lo inacabado y ambiguo -a la vez *tanático* y *libidinal*- donde el lenguaje y las estrategias discursivas intentan, mediante herramientas disfuncionales -palabra y tropos ajenos y descontextualizados-, dar cuenta de la irrupción de deseos y goces que se escapan a los modelos establecidos. Ante el abandono del padre y del dios masculino, la ocurrencia disruptiva del propio deseo y del *deseo de sí*, la sujeto debe combinar las estrategias que le permitan nombrar el descubrimiento de lo súbito e inesperado de su (auto)placer. El texto se vuelve la inscripción de un territorio que la sujeto desconoce, pero que a la vez le pertenece -es el territorio de su propio cuerpo- despojado de la luz como poder manifiesto de lo visible, lo entregado y lo conformador: zona animal, de amenazas y tinieblas, misterio y ambigüedad. Se trata de la *noche*, lo materno que se presenta como voces incomprensibles, inarticuladas, que la hija debe descifrar y poseer ante la ausencia de los modos de decir y de la posesión masculina. Es ella quien asume el rol del descubrimiento y del asedio, pero es a ella misma a quien debe descubrir y asediar, liberando la posibilidad de retorno de lo arcaico, que emerge con una fuerza ajena en lo propio, abriéndolo como un espacio hasta entonces desconocido, posible de exploración simbólica, y a la vez haciéndolo permanecer extraño.

En estos textos, los menos referenciales y a nuestro juicio más interesantes de la autora, la muerte aparece como un deseo develado, una forma encubierta del deseo por la madre perdida. Las reiteradas defensas, las constantes negaciones esgrimidas por la sujeto ante su (no) conocimiento de la muerte, desembocan en la sorpresa de su dominio; la muerte está en ella, la gobierna y la ocupa de manera cabal. A contrapelo de la discursividad canónica, que incluso la hablante manifiesta –sus negaciones no pueden ser leídas por el inconsciente, que estaría afirmando lo contrario–, el deseo de muerte y las posibles trazas de placer que la autoanulación implica, estos poemas elaboran formas concretas de otorgarle sensualidad al deseo freudiano de “entregarse a la nada”. Se trata de una inversión libidinal, una elaboración tan monstruosa como carnal y deseante que va más allá de la máxima barroca que afirma que la muerte le otorga sentido a la vida y el dolor confirma el placer. La muerte cobra los valores del amor y la música, de la fuerza poética, un espacio de donde ella *es, puede ser*, sumergiéndose en la intensidad de una vida en agonía, una vida que se hace muriendo, rebelándose así contra el poder y los alcances de la creación paterna. Si el suicidio representa ante la ley de dios un acto sedicioso y condenable, la disputa con el “padre que todo lo ha creado” tiene que ver aquí con la identificación indebida de la sujeto con el suicida, en tanto es a partir de esta filiación que la sujeto ejecuta su separación del mundo y su propia desrealización: ella *ya no es de la manera o en el ámbito en que lo creado por dios es*. La sujeto no ha decidido suicidarse, sino vivir en el suicidio, para, en vida, representar en sí misma esa fuga hacia ese otro espacio alucinatorio y desvariante. Este lugar *fuera del lenguaje*, fuera de la Creación y del Reino, el Caos final y a la vez originario, donde la sujeto pretende permanecer y pertenecer, no le entrega algo propio, ni le permite construir identidad y discurso, colocándose bajo la autoridad de lo que no la tiene, en la abyección, en lo bajo, en lo -todavía- infértil.

Así, la divinización de lo femenino representa un acto de rebelión ante el orden simbólico, resultado de una disputa que estos versos pueden finalmente articular. Bajo esta lógica la diosa debe ser venerada no (sólo) entre las mujeres, sino fundamentalmente entre los hombres. A cambio de ofrendas, la diosa entrega su propio cuerpo -savia, habitat, casa- como alimento y habitáculo. En esta figura se reúnen variadas morfologías culturales que la

definen como una imagen compuesta. Por un lado, la relación entre los hombres/hijos y la madre-árbol que entrega la “savia” –madre productora que encubre la figura arcaica de la misma-, en tanto representación de la “leche”, definición somática inequívoca de la mujer a partir de un producto femenino exclusivo que la diferencia del hombre. Esta entrega de la diosa como alimento puede extender su alcance a la idea del *banquete totémico feminizado*. El propio vaciamiento de la imagen del cuerpo/casa colabora con la idea del sacrificio y el despojo simbólico que acarrea el amamantamiento y la alimentación de los hijos, que es celebrado en su vínculo con lo sagrado. La poesía de Del Río restituye y resacraliza las figuras sacrificiales de la mujer y la madre fuera de los roles y las formas atribuidas por el patriarcado, vínculo con lo concreto y lo corporal que, como revisamos, Freud considera un paso fundamental en la constitución de la divinidad monoteísta masculina.

1. 5. La poesía de Germán Carrasco:

El *proceso del duelo* por la pérdida de la Musa y al mismo tiempo de un tipo de inspiración que al poeta le resulta irrecuperable, presentando a su vez profundos *rasgos melancólicos*, parece ser el registro mayor de la producción poética de Carrasco, la que ejerce constantemente la vigilancia y el ensayo de las maneras de decir, una reflexión sostenida sobre los procedimientos de la escritura, no tan sólo desde la revisión de la propia poética y las de los otros, sino que, además, proyectando su deseo más vivo -en el cual los otros acompañada o conflictivamente confluyen- en la búsqueda del poema, la escritura de los textos que pueden constituirlo en tanto subjetividad admisible. Este centro de su deseo - la amada, la Musa, en la que conviven la fuerza poética y la observación amorosa- establece una ausencia en esta esquiva e inestable trinidad de la cual emanan poemas y palabras, una ausencia que marca el comienzo de una recomposición que ocupará, siempre inconclusa, gran parte de los textos.

El motivo del *juicio sobre el poema*, sea este propio o ajeno, se expresa en los textos del autor, no sólo mediante explícitas y constantes revisiones y versiones, sino que asume en su obra un talante constitutivo. El *juicio con palabras sobre las palabras* afecta

existencialmente al sujeto, el que *debe hacer versiones* -escrituras- de sí mismo y de los otros. Así, el *juicio* sobre el poema y la poesía se extiende a una serie de personajes que en la narrativa, la pequeña novela que articulan los libros de Carrasco, parecen funcionar como *dobles*, algunos no del poeta sino del *crítico* que éste encarna o conlleva, el que en este autor ocupa un lugar primordial: supremacía de la inteligencia y la ironía sobre la expresividad lírica, y de la observación de los *circuitos de miradas* que caracterizan esta poesía -eminentemente visual, aparentemente objetivista y exteriorista- sobre la exploración interna. Incluso el deseo más carnal -donde también se cuele el poder de lo *tanático* y el goce a partir del dolor- encuentra lugar en el peso de las vocales y consonantes. No es difícil imaginar que si el sujeto, sus deseos y el mundo contruidos por el autor se encuentran fundamentados en la letra del Libro, cualquier grieta, fisura, falla o ausencia que allí se haga presente, puede desarticular los sentidos, y que serán las estrategias propias de la escritura, en sus alteradas manifestaciones melancólicas, obsesivas e incluso eufóricas, las que intentarán recomponer un constructo imaginario que pueda dialogar, sin quebrarse, entre la experiencia y la imaginación literaria.

Pese a lo anterior, pero en consonancias con ello, articulamos nuestro análisis a partir de un *duelo* que ocupa inconscientemente al sujeto de esta escritura, que envuelve y acompaña desde el arquetipo la pareja de ausencias -Inspiración y Musa-, que reconocemos como motor de todo deseo y productividad en la *poiesis* de Carrasco. Se trata de la figura del Sol, Inti, Padre -eclipsado por momentos por la figura menor y femenina de la Luna-, quien, en su presencia y permanencia, articula la visualidad deseante del lenguaje de este poeta *voyeur*, libidinal detallista, persecutor de los vaivenes y las escenas que instalan las miradas en la ciudad contemporánea, y quien, en su ausencia, hace vislumbrar todo tedio, disfunción, detención, sustitución, interrupción, en el horizonte de las palabras, de los deseos y de toda euforia musical, visual o sexual, por ejemplo: el delirio enumerativo, o los sucesivos reemplazos musicales de calados de un prototexto proteico e inacabado que, en Carrasco, siempre se regenera, reiterándose.

Así, ante el impecable control del texto que practican Torres, Anwandter y Preiss, y la exaltación trágica y la riqueza imaginativa de Del Río, la poesía de Carrasco representa

toda oscilación escritural posible entre la melancolía y la euforia, vaivenes interpretativos de la visualidad, a la vez un lamento soterrado ante las diversas manifestaciones del dominio solar sobre el mundo y el deseo obliterado de *poseer con la visión* lo que dispone el sol, como un Padre que se refleja y despliega otorgándole presencia y valor a lo que alumbraba, emulación positiva y negativa de la admirable capacidad solar, su *potencia plástica*, es decir, *creadora*. De la autoría avasalladora del Padre y de su (in)capacidad con respecto al uso de las palabras resulta la evidencia de la masculinidad deficiente del hijo y su preferencia -desilusionada y rencorosa- por aquello que el sol asola y desola *insidiosamente*, el desperdicio, los seres y las cosas con las que el hablante se identifica. En otros momentos, el amor indebido hacia el padre y la manifestación de su necesidad autoritaria, proyectan en el sujeto el *terror a la homosexualidad*.

La *ciudad*, concretamente la *ciudad de Santiago*, es articulada principalmente en la poesía de Carrasco por una tríada de emplazamientos: las *fachadas continuas*, los *blocks* y los *parques ingleses*, poniendo el acento no en su exterioridad sino en las “historias que esconden”, en lo que ocultan de la *claridad* solar y de la panóptica del sistema. Se trata de la ausencia del Sol, el *nombre ausente* del Padre y la oscuridad sobre su ley. Al igual que en la poesía de Andrés Anwandter y Antonia Torres, las imágenes de construcción y de ruinas, aluden a los procesos de reconstrucción social y simbólica de la Postdictadura –que en Carrasco están abiertos por el circuito obsesivo de las miradas-, la instalación de su nuevo proyecto, una serie catalogada de imágenes que sirven de paralelo a las elaboraciones del inconsciente de los sujetos en relación a la historia nacional, las biografías personales y sus mediaciones durante este periodo.

Junto con los recorridos urbanos del sujeto, asistimos a la inmovilidad de su encierro, el que participa también de la isotopía mayor de lectura/escritura: el encierro reproduce una cartografía de la ciudad, que si bien registrada y descifrada, no le permite al personaje aproximarse a la realidad, en la que prefiere no adentrarse. Estas cartografías no coinciden con la experiencia del sujeto y el espacio en que (no) se desenvuelve, *mapa distópico*, como los que revisamos en Torres y Anwandter. Intentando no ser visto, lo observamos una vez más como el *fisgón*, especialmente en la escena de las mujeres que

velan al padre ausente –objeto de pérdida melancólica que el sujeto no logra reconocer- y que encuentra su antípoda en la escena del cumpleaños infantil, en la que ocupa el deseado lugar central entre las mujeres, restitución fálica del hijo como *niño coronado*, un reemplazo inadecuado del padre.

El hablante da cuenta continuamente de su práctica obsesiva con el lenguaje del poema, práctica que también, indirectamente, incide en la exposición de su biografía. El poema se instala en la contradicción entre ideología y música, como sistemas de pensamiento distintos y hasta opuestos en la práctica lingüística, disputa que estaría sustentada en otra: el deseo y el impulso de la música que guía al sujeto en la experiencia, la oposición música/praxis, la que tantas veces los poemas han manifestado con respecto a un pasado musical que en *este tiempo* –una época que poco o nada tiene de musical- el sujeto extraña e intenta reconstituir en el poema como la partitura de una inspiración extinta. Todo aquello que el sujeto debe dejar de lado para poder escribir. Exponiendo irónicamente su admisibilidad, el poema esconde lo pospuesto, que debe permanecer oculto ante su posible exposición solar, visual, textual. La religión y el sexo articulan los parches y los tabúes de la escritura. Quizá el catálogo de aquello que no se realiza en la escritura es lo que intenta llevar a cabo el autor en los poemas que se constituyen como *listas*. Pero estas listas generan, al desplegarse en el decir, nuevos pliegues, que resultan no sólo inesperadamente saturados por el retorno de lo reprimido, sino también controlados por nuevas funciones del ocultamiento: lo *demótico* como un esquivamiento ideológico más elaborado de la pulsión insistente de lo sexual, lo bajo y lo abyecto, que impide la auscultación dolorosa de la sustitución que padece el sujeto, la que no termina de aflorar del todo. Esta imposibilidad sintomática del hablante de dedicarse a la auscultación de su propio proceso, oculta, entre otros sucesos, el evento traumático nacional de la “Caravana de la Muerte”, que en un poema de Torres nos acercó a procedimientos cercanos a la melancolía. Esto resulta sintomático también en la poesía de Del Río, donde la sujeto se autoejecuta y persigue su propio deseo de una existencia desrealizada. Caracterizamos esta disminución y desaparición del propio yo como parte de lo que llamamos *duelo melancólico*.

Es este *trabajo del duelo* el que el sujeto del poema de Carrasco se niega a realizar, el que los avances de la melancolía le dificultan, en tanto resquebraja los cimientos del propio yo que intenta las operaciones de recuperación y recomposición. El artilugio del ocultamiento plantea y quiere hacer creer que éste es un ejercicio que depende de la conciencia del sujeto con respecto al oficio de la escritura y no, o en menor medida, de sus propios procesos; los materiales que éstos elaboran, suponemos, serían arrastrados por el lenguaje poético y la música de las palabras hacia la superficie, para el escrutinio del control autorial que, como en un laboratorio de la hiperconciencia, trabaja sobre ellos bajo la supervigilancia de la ideología y la estética. El texto sólo enuncia lo que traspone sin otorgar más pistas, lo reprimido de orden sexual o religioso se manifiesta sólo mediante su mención, como huellas de aquello que en el lenguaje se ausenta, reducidos a una lista que no se nombra. Sin embargo, a nivel simbólico, la sustitución arquetípica está hecha y es inversa y categórica, sólo refiere la presencia de lo luminoso: la oscuridad, su anverso, es rechazada como tema de la representación, al igual que la concatenación musical de las palabras lo fue como procedimiento. La fuerza que podría reconectar los fragmentos, recuperar la noción de lo perdido, hacer visible lo oculto en la escritura y rearticular el proceso de sustitución de manera inversa a como la realiza el discurso, es negada: la lista es pospuesta. La sustitución que realiza la estrategia textual resulta la confirmación de una huella permanente en la filogénesis de la instalación del sistema patriarcal

Estos poemas representan también una reflexión sobre la tradición recibida de la poesía chilena y la mísera sociología por las que se arrastran los referentes del sujeto y el mismo enunciante. Su paso por la tradición no deja de ser ácidamente local: una serie de escenas con las que el poeta da cuenta del panorama de la poesía chilena en las últimas décadas. Sin embargo, entre golpe y golpe contra los antepasados y los coetáneos, entre referencia y referencia, el hablante va desentrañando una visión propia respecto de sí mismo, del lugar o los lugares, los inestables roles con los que puede asociarse en el medio nacional de las letras, con el fin de definirse en tanto autor, aunque sea a partir de la negación y la pérdida. Los poetas *lucen* ante los demás, como ante el Sol, visiblemente “ridículos”. Cuando el sujeto no sabe qué hacer con los prejuicios y escrúpulos de lo heredado, surge otro aspecto del lenguaje bajo un cariz íntimo. Si las palabras parecen

poder constituirse como *abrigo*, este abrigo —el idioma de la tribu, del país que emerge en los poemas de Carrasco como la confesión de una historia traumática y violenta— representa el “cobijo” de la pérdida, la feroz constatación de que en lo escrito, entre los engendros de nuestra imaginario poético, el dolor y la ausencia ocupan un lugar preponderante. El poema de Carrasco combina una declinante visión del país de la poesía y una oscilación entre el deseo de pertenencia a la tribu y el sentimiento de (auto)exclusión del solitario. Su identificación con el *huacho* —una institución nacional: el niño sin padre— entregan a este sujeto sin más padre que el Sol, sin lugar fijo entre las estirpes y linajes de la literatura, identificado por reflejo y auto-auscultación con el lugar del margen, un preconizador y practicante de la *mezcla* que pueda cruzar los diferentes registros de pensamiento, los prejuicios sociales, las fronteras genéricas, las filiaciones estéticas. La *mezcla* es finalmente encarnada en la confección de un “cóctel” como ofrenda para la Musa, habitante ausente, fantasmagórica, de la “fascinante Sodoma”, imagen hiperbólica de lo femenino, encarnación de todos los deseos y los deseos de todos, destinataria y motor de cualquier palabra y cualquier escritura, pero al mismo tiempo portadora de lo fascinante y lo prohibido, hasta el punto de lo abyecto, aquello que el sujeto no puede procesar ni digerir.

Sin embargo, más allá de la representación de los discursos y prácticas sociales, y más allá también de la “necesidad de silencio” que padece el sujeto, el rechazo de las “pedradas verbales” que pueblan la convivencia literaria chilena y que ciertos textos de Carrasco reproducen, representa la inflexión negativa del tópico del *juicio* sobre la poesía y el propio poeta, receptor de todo el peso de la crítica, reemplazando la lista eufórica por la lista que hace desaparecer al yo, replegado, acorralado entre el tumulto o túmulo de afirmaciones. El *juicio* poético está en todas partes, representando este momento su exteriorización total y su negatividad absoluta, además del momento más álgido de la disociación entre hablante difuminado y poeta ausente, escondido al reverso —como emisor— y al anverso —como objeto plausible de las críticas—, punto más alto del delirio paranoide que deviene de la magnificación y la totalización del ejercicio de la escritura. Con rencor, aborda la supuesta decadencia de la propia generación del autor. El país aparece representado por medio de la repartición dolosa del dinero y el poder por las “patotas” que se juegan Chile a las cartas. El sujeto, que recurrentemente se declara desafiliado de todos

los latrocinios y patrocinos, dice pertenecer a los que “cruzamos el siglo” y el desierto “sin hijos sin ideologías sin discursos”.

A diferencia de la poesía de Del Río, donde la ciudad hace aparición muy débilmente como una isotopía autovalente; a diferencia de la de Antonia Torres, donde las escenas urbanas surgen como disrupción de un mundo no deseado en el orden temporal del Libro; a diferencia de la de Andrés Anwandter, donde la presencia de la ciudad, central en una parte de su producción, es constantemente intervenida por el deseo de un *lar* que devuelva al sujeto al dominio natural del Libro; a diferencia de los recorridos efectivamente urbanos que en la poesía de David Preiss tienden a indicar siempre el sustrato abstracto de la oposición Escritura/Silencio; la poesía de Carrasco articula casi en su totalidad las posibilidades de su observación en el ámbito de lo urbano, acercamiento ansioso y multiforme del sujeto que en este ejercicio del mirar le permite autocontemplarse y definirse. La configuración de los espacios en la poesía de Carrasco -eminentemente urbanos en su caso- deviene, sin embargo, en modulaciones heterotópicas –multiformes respuestas al espacio exterior- tan precisas y significativas como las de sus compañeros de promoción y, al igual que ellos, utiliza y reelabora los descubrimientos de la lírica anterior. El callejeo por los territorios santiaguinos de esta personificación negativa del *flaneur* baudelaireano ocurre en espacios definidos por su densidad poética, su proyección contemplativa y su carácter laberíntico y de enclaustramiento, exponiendo la mediocridad de lo cotidiano y lo exterior, denunciando así la precariedad y el sinsentido de la *panóptica* de la ciudad contemporánea, interferida aquí por lo pequeño y lo prosaico. El Laberinto representa las posibles y paralelas vidas en la literatura, en la imaginación, en el pensamiento, haciendo posible aquello que afuera no es o no pudo ser: un espacio marcado por la *compensación* y la *ilusión*, que revierte el carácter traumático de la historia y la biografía personal. En ese espacio de la *letra* se desdoblán también las *escrituras* de la sociedad y la historia, y la *toponimia* de la sociología dictatorial, al igual que los *emblemas*, banderas de rendición -como vimos en un poema de Andrés Anwandter-, con que el mundo de los vencidos, de los pobres, bendice al sujeto, asemejándose así al espacio del *templo*.

En la figura del *mall*, el *nuevo templo* de Carrasco, el *robo* resulta un recurso y una estrategia de los pobres -los infieles- para acceder, alternativamente y fuera de la legalidad del sistema, a los bienes que éste dispone y promociona de manera insistente, como medios de socialización, identificación y jerarquización del individuo en el colectivo. Irónicamente respecto de su referencia poundiana, la Nueva Iglesia de Carrasco fue construida por la usura y para la usura. Es otro de los momentos en que la poesía chilena de Postdictadura ha elaborado la visión de esta época como un indigesto banquete sin vencedores, un tiempo sin triunfo. Es en estos lugares -*mall*, *kermesse* y *laberinto urbano*- a los que el sujeto asiste lúcida pero sobrepasadamente, donde intenta pervivir aferrado a la palabra y al silencio en medio del *ruido* que lo envuelve e interrumpe pensamiento, contemplación y praxis. Se trata de enclaves característicos de una *sociedad espectacularizada y globalizada*, el colectivo del que el sujeto ambivalentemente prefiere separarse y alejarse como observador y crítico, conservando una torturante necesidad de pertenencia.

2. Conclusiones.

Queremos concluir este trabajo insistiendo en el carácter de la lectura que llevamos a cabo a lo largo de estas páginas. A partir de las obras poéticas publicadas por cinco autores chilenos después de 1990, año del comienzo de la llamada Transición a la Democracia, nos acercamos a la relación -compleja, múltiple y oblicua- que este nuevo grupo de poetas -que ya puede considerarse una horneada de relevo dentro de la poesía chilena de las últimas décadas- establece con la historia y la discursividad imperante durante el periodo de la Postdictadura, años en los que se terminaron de imponer en Chile, de manera absoluta, el neoliberalismo económico y la cultura globalizada de mercado. Utilizamos esta aproximación como un marco en el que pudimos definir la constitución de los sujetos de las poéticas de Antonia Torres, Andrés Anwandter, David Preiss, Alejandra del Río y Germán Carrasco, e iluminar los procesos de asimilación y sustitución de la violencia ejercida por la Dictadura militar, la pérdida de la nación y los vínculos con la

historia, poniendo el acento de manera particular en los repliegues, fisuras, conflictos e inconsecuencias de la discursividad.

En este contexto, quisimos profundizar en la negatividad como factor preformativo de estos discursos, que imbricados en los retornos, devoluciones, ocultamientos y expulsiones simbólicas que implican los procesos de duelo, melancolía y euforia, impiden y anulan las instancias de vinculación de la subjetividad con la memoria, los relatos, la percepción, la representación y la tradición literaria, proyectándose en versiones no miméticas e incluso disfuncionales de los modelos estéticos y literarios referidos - intertextos y paratextos que encontramos de manera profusa especialmente en relación a la poesía chilena, latinoamericana, norteamericana e inglesa, y en menor medida francesa y española-, la insistencia y la parodia de la prosodia y la versificación versus la incorporación de lo prosaico y lo bizarro, que conviven muchas veces en una suspensión metairónica; las disputas del conocimiento entregado y los saberes propios -sobre todo en el contexto profético y mesiánico de la poesía chilena- que se proyectan sobre el desplazamiento de los sujetos desde los roles y las normatividades simbólicas de lo paterno, lo materno y lo filial, lo masculino y lo femenino, la sexualidad, la religión y la política; las posibilidades elusivas de la subjetividad, sus enmascaramientos y los intentos de su desarticulación y desaparición, los estados disruptivos y abismales de la percepción, las modulaciones escatológicas y laterales de los marcos de representación, y las imposibilidades de representar que derivan en las poéticas del blanco y del silencio, el trastocamiento mayor de la deixis, la referencialidad y en menor medida de la gramaticalidad de los textos.

Creemos que este trabajo -las obras de los cinco autores que decidimos estudiar- reviste la representatividad necesaria para dar cuenta de los principales temas, motivos y tendencias de la poesía chilena de las últimas dos décadas, y que, a su vez, abre futuras líneas de investigación para otros académicos e investigadores que quieran profundizar en la obra de estos poetas, en otros autores coetáneos y en la lírica del periodo de Postdictadura, para las que pretende ser, modestamente, un trabajo de referencia. Sin embargo, con el fin de privilegiar la continuidad y la unidad teórica de la lectura que

cohesiona nuestro acercamiento, dejamos fuera del análisis a uno de los poetas más interesantes del periodo, Jaime Luis Huenún⁶⁰⁵, representante de la *transculturalidad* con que se ha manifestado mayoritariamente la poesía mapuche-huilliche desde la década de los ochenta⁶⁰⁶. Asumir otra variable teórica en nuestra perspectiva sobre los textos comentados, como la étnica y la de la multi/transculturalidad, hubiera sido inviable dentro de las posibilidades de extensión de este trabajo. También hemos excluido, por el mismo motivo, a dos autores que resultan centrales en cualquier panorama poético del periodo: Verónica Jiménez y Damsi Figueroa (Talcahuano, 1976)⁶⁰⁷. Creemos que un trabajo más amplio sobre la *promoción de los 90* tendría que incorporar inexcusablemente a estos tres poetas.

Del mismo modo, resulta imprescindible abordar la poesía de Pedro Montealegre, autor que, por diversos motivos, ha dado a conocer sus obras, hasta ahora más importantes, después de la década del 90 y en España, aunque su primera publicación apareció en 1999

⁶⁰⁵ Huenún, Jaime Luis. *Ceremonias, op.cit.*, 1999, y *Puerto Trakl*. Santiago: Lom, 2001. En referencia a las antologías de poesía mapuche-huilliche e indígena latinoamericana, llevadas a cabo por este autor, véase la nota 44 en la Introducción.

⁶⁰⁶ Por medio de los conceptos de *mestizaje cultural, transculturalidad, hibridez, cultura propia*, entre otros, se acerca Hugo Carrasco Muñoz a la obra poética de Jaime Huenún en su artículo “Jaime Huenún: hibridez y universalidad”, en: García Barrera, Mabel E.; Carrasco Muñoz, Hugo; y Contreras Hauser, Verónica. *Crítica situada. El estado actual del arte y la poesía Mapuche./ Rakizuam. Pu mapuce tañi kimvn ka tañi vl zugu fahtepu*. Temuco: Universidad de la Frontera, 2005, pp. 55-66. Lo mismo sucede en el texto “Interculturalidad y escritura literaria. Nombres cotidianos y ancestrales en poemas de Jaime Huenún”, en: revista *Pentukun*, nr. 8, Temuco, Instituto de Estudios Indígenas, Universidad de la Frontera, 1998, pp. 51-9, y Mabel E. García Barrera en “Poesía mapuche: poetas y críticos. Un diálogo común en el proceso de comunicación intercultural”, en: revista *Pentukun*, nrs. 11-12, 2000, pp. 45-54. Interesante resulta situar las reflexiones del propio Huenún a este respecto en el discurso de recepción del Premio Pablo Neruda 2003, en: http://sergiomansilla.com/revista/aula/lecturas/imagen/discurso_huen_n.pdf, y las de la poeta y crítica Maribel Mora Curriao en “Identidad mapuche desde el umbral o la búsqueda de la mismidad étnica en el Chile de los noventa”, en: *Intelectuales indígenas piensan América Latina*. Compilación de Claudia Zapata Silva. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/ Ediciones Abya-Yala/ Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Chile, 2007, pp. 29-44, en relación a la poética de la pureza cultural y la escritura natural elaborada por el poeta mapuche Elicura Chihuailaf (Quechurehue, 1952), referente central de la literatura indígena nacional de la promoción anterior a la de Huenún, alrededor del concepto de *oralitura* en “El puente ancho y azul de la oralitura (Primer avance)”, en: diario *El periodista*, Año 3, nr. 65, Santiago, viernes 2 de julio de 2004, <http://www.elperiodista.cl/newtenberg/1657/article-62938.html> (3/1/2010) y “La oralitura (Segundo Avance)”, en: diario *El periodista*, Año 3, nr. 69, Santiago, viernes 27 de agosto de 2004, <http://elperiodista.cl/newtenberg/1682/article-63822.html> (3/1/2010). Ver también las antologías: Falabella, Soledad; Huinao, Graciela; y Ramay, Allison. *Hilando en la memoria. 7 mujeres mapuche*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2006, y Falabella, Soledad; Huinao, Graciela; y Miranda Rupailaf, Roxana. *Hilando en la memoria. 14 mujeres mapuche*. Estudios de Rodrigo Rojas, Susan Foote y Maribel Mora Curriao, presentados por Soledad Falabella. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009.

⁶⁰⁷ Jiménez, Verónica. *Islas flotantes*. Santiago: Stratis, 1998 y *Palabras hexagonales*. Prólogo de Javier Bello. Santiago, Quimantú, 2002. Figueroa, Damsi. *Judith y Eleofonte*. Concepción: Editorial Letra Nueva, 1995 y *Cartografía del éter, op.cit.*, 2003.

en Valdivia.⁶⁰⁸ Un panorama más amplio, que incluya a aquellos autores que comenzaron a visibilizarse a partir del año 2000, debería considerar la producción poética de Paula Ilabaca y Héctor Hernández Montecinos⁶⁰⁹, poetas que resultan centrales en la conformación de la promoción que se autodenomina “los novísimos”. Además del particular caso de Alexandra Domínguez⁶¹⁰, quien comienza a publicar con décadas de retraso, y de la obra de Gustavo Barrera⁶¹¹, que pese a haber dado a conocer sus dos primeros libros a partir del comienzo de siglo, se hizo presente en el medio literario con anterioridad⁶¹². Hubiéramos querido terminar este trabajo, igualmente, con la inclusión de Rodrigo Olavarría, Carmen García, Claudio Gaete y Víctor López (Curacaví, 1982)⁶¹³, cuatro de los poetas más representativos de la “promoción del 2000”, precisamente en su

⁶⁰⁸ Montealegre, Pedro. *Santos subrogantes*. Valdivia: Universidad Austral de Chile, 1999. *La palabra rabia*. Valencia: Editorial Denes, 2005, y *El hijo de todos*. Logroño: Ediciones del 4 de Agosto, 2006, son libros que fueron publicados con mucho retraso respecto de su momento de escritura, especialmente el último. Con posterioridad, el autor ha publicado *Transversal*. México: Ediciones El Billar de Lucrecia, 2007, y *Animal escaso*. Tenerife: Ediciones Idea, 2010.

⁶⁰⁹ Ilabaca, Paula. *Completa*. Santiago: Contrabando del Bando en Contra, 2003; “La niña Lucía”. en: revista *Plagio 7*. Santiago, agosto 2003, s.n.; *La ciudad Lucía*, Santiago: Editorial Mantra, 2006; y *La perla suelta*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009. Hernández Montecinos, Héctor. *No!*, *op.cit.*, 2001; *Este libro se llama como el que yo una vez escribí*, *op.cit.*, 2002; *El barro lírico de los mundos interiores más oscuros que la luz*, *op.cit.*, 2003; *Coma*. Santiago: Editorial Mantra, 2006; *Guión*. Santiago: Lom Ediciones, 2008; y *Debajo de la lengua*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009.

⁶¹⁰ Domínguez, Alexandra. *La conquista del aire*. Huelva: Diputación provincial de Huelva, Colección Juan Ramón Jiménez, 2000, y *Poemas para llevar en el bolsillo*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2006, ambos publicados en Chile de manera conjunta en Domínguez, *op.cit.*, 2008. La obra de Domínguez y la de Montealegre, al igual que la de Alejandra del Río, actualizan de manera ejemplar los tópicos de la poesía chilena escrita fuera del territorio nacional y la figura del poeta como extranjero, que desde las obras de Vicente Huidobro y Gabriela Mistral hasta la de Enrique Lihn, trazan una línea de continuidad en nuestras letras que se ahonda e intensifica en la *poesía del exilio*, que, durante la Dictadura militar, produjo algunas de las obras líricas más importantes de las últimas décadas. Así, entre otras, Gonzalo Millán publica *La ciudad*, *op.cit.*, 2007, en Montreal, Canadá, en 1979, y Enrique Giordano escribe *El mapa de Amsterdam*, *op.cit.*, 1985, en su exilio norteamericano.

⁶¹¹ Barrera, Gustavo. *Exquisite*. Santiago: Ediciones del Temple, 2001, y *Adornos en el espacio vacío*. Santiago: El Mercurio/Aguilar, 2002. Con posterioridad al 2005 ha publicado *Creatur*. Santiago: Red Internacional del Libro, 2009, y junto al artista plástico Enrique Flores, el libro objeto *Papeles murales y tapices*. Santiago: Ripio Ediciones, 2007.

⁶¹² Una amplia selección de poemas de Gustavo Barrera figura en la antología de 1996 elaborada por Harris, Pérez y Salazar. *Poesía chilena para el siglo XXI...*, pp. 23-8. Ese mismo año fue becario de la Fundación Pablo Neruda.

⁶¹³ García, Carmen. *La insistencia*. Santiago: Libros de la elipse, 2004. Olavarría, Rodrigo. *El gran acento. Anagramas & Versiones*, en: Bello, Javier (antologador). *Desencanto personal*. Prólogos de Soledad Fariña y Raúl Zurita. Santiago: Cuarto propio, 2004, pp. 55-76. Poemas del libro inédito de Olavarría titulado *La noche migratoria* fueron publicados en la antología *Selección de poesía 2005. Concurso Fundación Nueva Poesía*. Presentación de Raúl Zurita. Santiago: Fundación Nueva Poesía, 2006, pp. 183-95. Posteriormente este mismo autor publica *Alameda tras las rejas*. Santiago: Libros la calabaza del diablo, 2010. Gaete Briones, Claudio. *El cementerio de los disidentes*. Santiago: Ediciones del Temple, 2005. López, Víctor. *Residuos Santiago Macchu Picchu*, en: Bello, *op.cit.*, 2004, pp. 33-42, y *Los surfistas*. Bahía Blanca: Ediciones Vox, 2006.

capacidad de diferenciarse de las modalidades discursivas centrales que tienden a homogeneizar la producción de sus coetáneos.

Junto a los anteriores, creemos necesario considerar también a los poetas Armando Roa⁶¹⁴, Claudio Iasís⁶¹⁵, Julio Carrasco⁶¹⁶, Alejandro Zambra -autor, además, de dos novelas que resultan reveladoras para la constitución de un sujeto de la Postdictadura⁶¹⁷, Christian Formoso⁶¹⁸, Juan Herrera⁶¹⁹, Kurt Folch⁶²⁰, Leonardo Sanhueza⁶²¹ y Yanko González⁶²².

⁶¹⁴Roa Vial, Armando. *El hombre de papel y otros poemas*. Santiago: Ediciones Mosquito, 1994; *El apocalipsis de las palabras/La dicha de enmudecer*. Santiago: autoedición, 1998; 2ª ed., Santiago: Be-ue-dráis Editores, 2001; 3ª ed. corregida y ampliada, Santiago: Be-ue-dráis Editores, 2008; *Zarabanda de la muerte oscura*. Santiago: Be-ue-dráis Editores, 2000; *Estancias en homenaje a Gregorio Samsa*. Santiago: Editorial Universitaria/ Be-ue-dráis Editores, 2001; *Fundación mítica del Reino de Chile, op.cit.*, 2002; *Hotel Celine*. Santiago: Universitaria, 2003; y *Los hipocondríacos no se mueren de miedo*. Santiago: Be-ue-dráis Editores, 2005. Todos los títulos anteriores, menos el primero, se encuentran reunidos, corregidos y ampliados en *Ejercicios de filiación. Poesía (1998-2008)*. Santiago: Editorial Universitaria, 2009. Además de ser un prolífico traductor, es autor del libro de ensayos breves *Elogio de la melancolía*. Santiago: Be-ue-dráis Editores, 1999; 2ª ed. corregida y ampliada. Santiago: Be-ue-dráis Editores, 2008.

⁶¹⁵Iasís, Claudio. *La bitácora y los sueños*, 1997; *Mientras los muchachos duermen*, 2001; y *Una ciudad sitiada fuese o la dulce violencia*, 2005, los tres editados en Santiago por Libros de la Elipse.

⁶¹⁶Carrasco, Julio. *El libro de los tiburones, op.cit.*; *Sumatra*, Santiago: Ediciones Tácitas, 2005; y *Despedidas antárticas*, Santiago: Editorial Alfaguara, 2006.

⁶¹⁷Zambra, Alejandro. *Bahía inútil*. Santiago: Ediciones Stratis, 1998, y *Mudanza*. Santiago: Quid Ediciones, 2003. Autor de las novelas *Bonsái*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006, y *La vida privada de los árboles*. 2ª. Ed., Barcelona: Editorial Anagrama, 2008.

⁶¹⁸Formoso, Christian. *El odio o la ciudad invertida*. Punta Arenas: autoedición, 1997; *Los coros desterrados*. Punta Arenas: Vastos Imperios, 2000; *Memorial del padre miedo*. Punta Arenas: Fondo Regional de la Cultura, las Artes y el Patrimonio de Magallanes y Antártica Chilena, 2000; *Los coros desterrados/ Estaciones cercanas al sueño*. Punta Arenas: Ediciones Universidad de Magallanes, 2003; *Puerto de Hambre*. Punta Arenas: Ediciones Universidad de Magallanes, 2005; y *El cementerio más hermoso de Chile*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2008.

⁶¹⁹Herrera, Juan. *Superfashion*. Concepción: Proyecto de Autoediciones, 1996, y *Ur*. Concepción: Ediciones Etcétera, 2001.

⁶²⁰Folch Maass, Kurt. *Viaje nocturno*. Santiago: Ediciones Stratis, 1996, y *Thera*. Santiago: La calabaza del diablo, 2002.

⁶²¹Sanhueza, Leonardo. *Cortejo a la llovizna*. Santiago: Ediciones Stratis, 1999, y *Tres bóvedas*. Madrid: Editorial Visor, 2003.

⁶²²González, Yanko. *Metales pesados*. Valdivia: Ediciones El Kultrún, 1998; *Alto volta*. Valdivia: Ediciones El Kultrún, 2007; y *Me tradujo González*. Bahía Blanca: Editorial Vox, 2008.

BIBLIOGRAFÍA

1. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA:

1.1. Obras de autores estudiados:

Anwandter, Andrés. *El árbol del lenguaje en otoño*. Santiago: Dossier, 1996.

-----*Especies intencionales*. Santiago: Quid, 2001.

-----*Square poems*. Londres: Writers Forum, 2002.

-----*Banda sonora*. Santiago: Libros la calabaza del diablo, 2006.

-----*Chaquetas amarillas*. Santiago: Lanzallamas Libros, 2009.

Carrasco, Germán. *Brindis*. Santiago: Departamento Técnico de Investigación, Vicerrectoría Académica y Estudiantil, Universidad de Chile, 1994.

-----*La insidia del sol sobre las cosas*. Santiago: Dolmen, 1998.

-----*Calas*. Santiago: Dolmen, 2001.

-----*Clavados*. Santiago: J.C.Sáez Editor, 2003.

-----*Multicancha*. México: Ediciones El billar de Lucrecia, 2006.

-----*Ruda*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2010.

Del Río, Alejandra. *El yo cactus*. Santiago: Departamento Técnico de Investigación, Vicerrectoría Académica y Estudiantil, Universidad de Chile, 1994.

-----*Escrito en Braille*. Santiago: autoedición, 1999.

-----*material mente diario 1998-2008*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009.

-----*Dios es el yotro*. Santiago: Libros del perro negro, 2010.

Preiss, David. *Señor del vértigo (Anticipo)*. Prefacios de Alfonso Calderón y Guillermo Trejo. Santiago: Daled, 1992.

-----*Señor del vértigo*. Santiago: Departamento de Actividades Extraprogramáticas, Dirección de Asuntos Estudiantiles, Vicerrectoría Académica, Universidad Católica de Chile, 1994.

-----*Y demora el alba*. Santiago: Departamento de Actividades Extraprogramáticas, Dirección de Asuntos Estudiantiles, Vicerrectoría Académica, Universidad Católica de Chile, 1995.

-----*Oscuro Mediodía*. Santiago: Departamento de Actividades Extraprogramáticas, Dirección de Asuntos Estudiantiles, Vicerrectoría Académica, Universidad Católica de Chile, 2000.

-----*La palabra de Chile y Dramatis personae*, en: Huenún, Jaime Luis y Martínez, Luz Ángela (eds.). *Memoria poética. Reescrituras de La Araucana*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2010, pp. 184-200 y 201-24, respectivamente.

Torres, Antonia. *Las estaciones aéreas*, Valdivia: Barba de Palo, 1999.

-----*Orillas de tránsito*, Puerto Montt: Secretaría Regional Ministerial de la Región de Los Lagos, 2003.

-----*Inventario de equipaje*, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2006.

1.2. Obras de otros autores del periodo:

Barrera, Gustavo. *Exquisite*. Santiago: Ediciones del Temple, 2001.

-----*Adornos en el espacio vacío*. Santiago: El Mercurio/Aguilar, 2002.

-----*Papeles murales y tapices*. Santiago: Ripio Ediciones, 2007.

-----*Creatur*. Santiago: Red Internacional del Libro, 2009.

-----*Caught means killed*, en: Huenún, Jaime Luis y Martínez, Luz Ángela (eds.). *Memoria poética. Reescrituras de La Araucana*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2010, pp. 247-59.

- Bello, Javier. *La noche venenosa*. Concepción: Editorial Letra Nueva, 1987.
 -----*La huella del olvido*. Concepción: Editorial Letra Nueva, 1989.
 -----*La rosa del mundo*. Santiago: Lom, 1996.
 -----*Las jaulas*. Madrid: Visor, 1998.
 ----- *El fulgor del vacío*. Santiago: Cuarto propio, 2002.
 -----*letrero de albergue*. Huelva: Fundación Juan Ramón Jiménez, Servicio de Publicaciones de la Diputación provincial de Huelva, 2006.
 -----*letrero de albergue*. Santiago: Editorial Norma, 2007.
 -----*Espejismo*. Santiago: Editorial Cuadro de Tiza, 2010.
- Cabello Salazar, César. *Las edades del laberinto*. Santiago: Piedra de Sol Ediciones, 2009.
 -----*Teatro de sombras*, en: Huenún, Jaime Luis y Martínez, Luz Ángela (eds.). *Memoria poética. Reescrituras de La Araucana*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2010, pp. 357-82.
- Cardani Parra, Carlos. *Raso*. Santiago: Ediciones Balmaceda Arte Joven, 2009.
- Carrasco, Julio. *El libro de los tiburones*. Santiago: Grupo Editorial Cachiyuyo, 1995.
 -----*Sumatra*, Santiago: Ediciones Tácitas, 2005.
 -----*Despedidas antárticas*, Santiago: Editorial Alfaguara, 2006.
 -----*Visión del campo de batalla*, en: Huenún, Jaime Luis y Martínez, Luz Ángela (eds.). *Memoria poética. Reescrituras de La Araucana*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2010, pp. 137-49.
- Collado, Fernando. *Los desórdenes*. Santiago: Red Internacional del Libro, 2000.
- Condon, Edmundo. *Tanatorio*. Santiago: Al Margen Editores, 2002.
 [bajo el pseudónimo de] Soros, Juan. *Cineraria*. Madrid: Amargord Ediciones, 2008
 -----*Tarsis*. Santiago: Editorial Ventana Abierta, 2010.
- Díaz, Lila. *Cacería*. Santiago: Red internacional del libro, 1999.

-----*Léxico fuego*. Santiago: Ediciones del Temple, 2001.

Del Solar, Max. *Las químicas orquestas*. Santiago: Al Margen Editores, 2003.

Domínguez, Alexandra. *La conquista del aire*. Huelva: Diputación provincial de Huelva, Colección Juan Ramón Jiménez, 2000.

-----*Poemas para llevar en el bolsillo*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2006.

-----*La conquista del aire*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2008.

Figuroa, Damsi. *Judith y Eleofonte*. Concepción: Editorial Letra Nueva, 1995.

-----*Cartografía del éter*. Santiago: Ediciones del Temple, 2003.

-----*Tayül. Cantos tristes para retornar a mí misma*, en: Huenún, Jaime Luis y Martínez, Luz Ángela (eds.). *Memoria poética. Reescrituras de La Araucana*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2010, pp. 344-56.

Folch Maass, Kurt. *Viaje nocturno*. Santiago: Ediciones Stratis, 1996.

-----*Thera*. Santiago: La calabaza del diablo, 2002.

Formoso, Christian. *El odio o la ciudad invertida*. Punta Arenas: autoedición, 1997.

-----*Los coros desterrados*. Punta Arenas: Vastos Imperios, 2000.

-----*Memorial del padre miedo*. Punta Arenas: Fondo Regional de la Cultura, las Artes y el Patrimonio de Magallanes y Antártica Chilena, 2000.

-----*Los coros desterrados/ Estaciones cercanas al sueño*. Punta Arenas: Ediciones Universidad de Magallanes, 2003.

-----*Puerto de Hambre*. Punta Arenas: Ediciones Universidad de Magallanes, 2005.

-----*El cementerio más hermoso de Chile*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2008.

Gaete Briones, Claudio. *El cementerio de los disidentes*. Santiago: Ediciones del Temple,

2005.

García, Carmen. *La insistencia*. Santiago: Libros de la elipse, 2004.

Gómez, Rodrigo. *Grasa*. Santiago: autoedición, 2009.

González, Yanko. *Metales pesados*. Valdivia: Ediciones Kultrún, 1998.

-----*Alto volta*. Valdivia: Ediciones Kultrún, 2007.

-----*Me tradujo González*. Bahía Blanca: Editorial Vox, 2008.

Guajardo Thomas, Marcelo. *Teseo en el mar hacia Cartagena*. Santiago: Ediciones del Temple, 2001.

-----*El dolor de los enjambres*. Concepción: Ediciones Etcétera, 2004.

-----*Poemas para excursiones matinales*. Santiago: Ediciones Garage, 2010.

Hernández Montecinos, Héctor. *No!* Santiago: Ediciones del Temple, 2001.

-----*Este libro se llama como el que yo una vez escribí*. Santiago: Contrabando del Bando en Contra, 2002.

-----*El barro lírico de los mundos interiores más oscuros que la luz*. Santiago: Contrabando del Bando en Contra, 2003.

-----*Simas de Pacha Mamma*, en: Bello, Javier (ant.). *Desencanto personal*. Prólogos de Soledad Fariña y Raúl Zurita. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2004, pp. 103-26.

-----*Coma*. Santiago: Editorial Mantra, 2006.

-----*Guión*. Santiago: Lom Ediciones, 2008.

-----*Debajo de la lengua*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009.

Herrera, Juan. *Superfashion*. Concepción: Proyecto de Autoediciones, 1996.

-----*Ur*. Concepción: Ediciones Etcétera, 2001.

- Huenún, Jaime Luis. *Ceremonias*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 1999.
- Puerto Trakl*. Santiago: Lom Ediciones, 2001.
- Los viajes, las vigiliás*, en: Huenún, Jaime Luis y Martínez, Luz Ángela (eds.). *Memoria poética. Reescrituras de La Araucana*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2010, pp. 150-73.
- Iasís, Claudio. *La bitácora y los sueños*, Santiago: Libros de la Elipse, 1997.
- Mientras los muchachos duermen*, Santiago: Libros de la Elipse, 2001.
- Una ciudad sitiada fuese o la dulce violencia*, Santiago: Libros de la Elipse, 2005.
- Ilabaca, Paula. "La niña Lucía". en: revista *Plagio*, nr. 7, Santiago, agosto 2003, s.n.
- Completa*. Santiago: Contrabando del Bando en Contra, 2003.
- La ciudad Lucía*, Santiago: Editorial Mantra, 2006.
- La perla suelta*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009.
- Caen cascadas, el niño Arauco*, en: Huenún, Jaime Luis y Martínez, Luz Ángela (eds.). *Memoria poética. Reescrituras de La Araucana*. Edición de Jaime Huenún y Luz Ángela Martínez. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2010, pp. 285-93.
- Jeria Garay, Eduardo. *Persona natural*. Valparaíso: Gobierno Regional de la V Región de Valparaíso, 2000.
- Jardín japonés*. Valparaíso: Ediciones Altazor, 2006.
- Jiménez, Verónica. *Islas flotantes*. Santiago: Stratis, 1998.
- Palabras hexagonales*. Prólogo de Javier Bello. Santiago, Quimantú, 2002.
- Poemas crucificados en la pared*, en: Huenún, Jaime Luis y Martínez, Luz Ángela (eds.). *Memoria poética. Reescrituras de La Araucana*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2010, pp. 174-82.

Labarca, Nicolás. *fábula de no*. Santiago: Editorial Cuadro de Tiza, 2010.

Lienlaf, Leonel. *Se ha despertado el ave de mi corazón*. Prólogo de Raúl Zurita. Santiago: Editorial Universitaria, 1989.

-----*Voces mapuche/Mapuche dungu*. Xilografías de Santos Chávez, fotografías de Nicolás Piwonka. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino, 2002.

-----*Pewma Dungu/Palabras soñadas*. Santiago: Lom Ediciones, 2003.

López, Víctor. *Residuos Santiago Macchu Picchu*, en: Bello, Javier (antologador). *Desencanto personal*. Prólogos de Soledad Fariña y Raúl Zurita. Santiago: Cuarto propio 2004, pp. 33-42.

-----*Los surfistas*. Bahía Blanca: Ediciones Vox, 2006.

-----*Guía para perderse en la ciudad*. Santiago: Ripio Ediciones, 2010.

Marchant, Julieta. *urdimbre*. Valparaíso: Ediciones Inubicalistas, 2009.

-----*Té de jazmín*. Santiago: Marea Baja Ediciones, 2010.

Montealegre, Pedro. *Santos subrogantes*. Valdivia: Universidad Austral de Chile, 1999

-----*La palabra rabia*. Valencia: Editorial Denes, 2005.

-----*El hijo de todos*. Logroño: Ediciones del 4 de Agosto, 2006.

-----*Transversal*. México: Ediciones El Billar de Lucrecia, 2007.

-----*Animal escaso*. Tenerife: Ediciones Idea, 2010.

Olavarría, Rodrigo. *El gran acento. Anagramas & Versiones*, en: Bello, Javier (ant.). *Desencanto personal*. Prólogos de Soledad Fariña y Raúl Zurita. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2004, pp. 55-76.

-----*La noche migratoria* en: *Selección de poesía 2005. Concurso Fundación Nueva Poesía*. Presentación de Raúl Zurita. Santiago: Fundación Nueva Poesía, 2006, pp. 183-95.

-----*La guerra civil*, en: Huenún, Jaime Luis y Martínez, Luz Ángela (eds.). *Memoria poética. Reescrituras de La Araucana*. Santiago: Editorial Cuarto Propio,

2010, pp. 306-20.

-----*Alameda tras las rejas*. Santiago: Libros La calabaza del diablo, 2010.

Quezada, Víctor. 20. Santiago: La Calle Passy 061 Editores, 2004.

-----*Muerte en Niza*. Santiago, Marea Baja Ediciones, 2010.

Ramírez, Diego. “Baile general de los niños”, en: Bello, Javier (ant.). *Desencanto personal*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2004, pp.178-199.

-----*El baile de los niños*. Santiago: Ediciones del Temple, 2005.

-----*Brian, el nombre de mi país en llamas*. Santiago: Editorial Moda y Pueblo, 2008.

Roa Vial, Armando. *El hombre de papel y otros poemas*. Santiago: Ediciones Mosquito, 1994.

-----*Elogio de la melancolía*. Santiago: Be-uve-dráis Editores, 1999; 2ª ed. corregida y ampliada. Santiago: Be-uve-dráis Editores, 2008.

-----*Zarabanda de la muerte oscura*. Santiago: Be-uve-dráis Editores, 2000.

-----*El apocalipsis de las palabras/La dicha de enmudecer*. Santiago: autoedición, 1998; 2ª ed. , Santiago: Be-uve-dráis Editores, 2001.

-----*Estancias en homenaje a Gregorio Samsa*. Santiago: Editorial Universitaria/ Be-uve-dráis Editores, 2001.

-----*Fundación mítica del Reino de Chile*. Santiago: Be-uve-dráis Editores, 2002.

-----*Hotel Celine*. Santiago: Universitaria, 2003.

-----*Los hipocondríacos no se mueren de miedo*. Santiago: Be-uve-dráis Editores, 2005.

-----*El apocalipsis de las palabras/La dicha de enmudecer*. 3ª ed. corregida y ampliada, Santiago: Be-uve-dráis Editores, 2008.

-----*Ejercicios de filiación. Poesía (1998-2008)*. Santiago: Editorial Universitaria, 2009.

Rojas, Rodrigo. *Desembocadura del cielo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio/ Universidad Diego Portales, 1996.

-----*Sol de acero*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1999.

-----*Grand Central*. Santiago: Colección Foro de Escritores, 2005.

Romero, Juan Cristóbal. *Marulla*. Santiago: Ediciones Tácitas, 2003.

-----*Rodas*. Santiago: Ediciones Tácitas, 2008.

-----*XXXIII poemas*. Santiago: Editorial Pfeiffer, 2010.

Rubio, Rafael. *Arbolando*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), 1998.

-----*Madrugador tardío*. Santiago: Ediciones del Temple, 2000.

-----*Luz rabiosa*. Los Ángeles: Camino del ciego Ediciones, 2007.

-----*Caudal*. Santiago: Editorial Pfeiffer, 2010.

Ruiz, Felipe. *Bajezas de Macchu Picchu*, en: Bello, Javier (ant.). *Desencanto personal*. Santiago: Cuarto propio, 2004, pp. 127-139.

-----*Cobijo*, Santiago: Lom, 2005.

Saldaño, Marcela. *Soy (reescritura de "Yo soy")*, en: Bello, Javier (ant.). *Desencanto personal*. Santiago: Cuarto propio, 2004, pp. 77-92.

-----*Un ojo llamado cacería*. Santiago; Piedra de Sol Ediciones, 2009.

Sanhueza, Leonardo. *Cortejo a la llovizna*. Santiago: Ediciones Stratis, 1999.

-----*Tres bóvedas*. Madrid: Editorial Visor, 2003.

Santander Leal, Juan. *Allí estás*. Santiago: Marea Baja Ediciones, 2009.

-----*Para la confección de una voz*, en: Huenún, Jaime Luis y Martínez, Luz Ángela (eds.). *Memoria poética. Reescrituras de La Araucana*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2010, pp. 215-28.

Silva, Gabriel. *Números del reo*. Santiago: Libros La calabaza del diablo, 2004.

-----*Juana de Lestonac*. Madrid: Editorial Dilema, 2006.

Suárez Carreño, Rodrigo (Nicolás Maré). *Yo soy escribir. Amor, gatos, mujeres, vida y muerte*. Santiago: autoedición, 2004.

Velásquez, Jorge. *La iluminada circunferencia*. Osorno: autoedición, 2006.

-----*Guaitecas*. Valdivia: Ediciones Kultrún, 2009.

Villalobos, Simón. *Frente (reescritura de "Yo soy")*, en: Bello, Javier (ant.). *Desencanto personal*. Prólogos de Soledad Fariña y Raúl Zurita. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2004, pp.43-54.

-----*Voca*, en: *Selección de poesía 2005. Concurso Fundación Nueva Poesía*. Presentación de Raúl Zurita. Santiago: Fundación Nueva Poesía, 2006, pp. 47-62.

-----*Edad oscura*. Santiago: AM Libros, 2010.

Zambra, Alejandro. *Bahía inútil*. Santiago: Ediciones Stratis, 1998.

-----*Mudanza*. Santiago: Quid Ediciones, 2003.

-----*Bonsái*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.

-----*La vida privada de los árboles*. 2ª. ed., Barcelona: Editorial Anagrama, 2008.

1.3. Antologías y libros colectivos:

Alonso, María Nieves; Mestre, Juan Carlos; Rodríguez, Mario; y Triviños, Gilberto. *Las plumas del colibrí. Quince años de poesía en Concepción 1973-1988*. Introducción de Gilberto Triviños. Concepción: CESOC/IMPPRODE, 1989.

-----*Informe para extranjeros. Antología de la poesía chilena contemporánea*. Prólogo de María Nieves

Alonso. Huelva: Fundación Juan Ramón Jiménez, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Huelva, 2 vols., 2001.

Araya, Pedro. (*Metáforas de Chile*). Santiago: Lom Ediciones/ Corporación Altamar, 1999.

Arteche, Miguel y Cánovas, Rodrigo. *Antología de la poesía religiosa chilena*. Prólogo de los antologadores. 2ª ed. ampliada, Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2000.

Baier, Carlos y Basso, Cristián. *22 voces de la novísima poesía chilena*. Santiago: Editorial Tiempo Nuevo, 1994.

Bello, Javier. “Poetas chilenos de los noventa. Estudio y antología”. . “Poetas chilenos de los 90. Estudio y antología”. Tesis para optar al grado de Licenciado en Humanidades con Mención en Lengua y Literatura Hispánica, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 1995.

-----*Los naufragos. Poetas chilenos de los 90*, 1999, en: www.uchile.cl/cultura/poetasjovenes/poetas/poetasframe.htm.

-----*Desencanto personal*. Prólogos de Soledad Fariña y Raúl Zurita. Santiago: Cuarto propio, 2004.

Bello, Javier y Carrasco, Rolando. *Códices*. Prólogo de Andrés Morales. Santiago: Red Internacional del Libro/Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 1993.

Bello, Javier y Valdebenito, César. *Poetas chilenos jóvenes. Antología*. Prólogo de María Nieves Alonso y nota crítica de Juan Herrera. Concepción: Ediciones Lar, 1998.

Carrasco, Germán y Gómez, Cristián. *Al tiro. Panorama de la nueva poesía chilena 1990-2001*. Prólogo de los antologadores. Buenos Aires: Ediciones Vox, 2001, en: caja-revista *Vox* N°9.

Carrasco M., Iván y González C., Yanko. *Poesía universitaria de Valdivia*. Valdivia: Ediciones de la Universidad Austral de Chile, 2000.

Cerón, Rocío; Hebert, Julián; y Plascencia Ñol, León. *El decir y el vértigo. Panorama de la poesía hispanoamericana reciente. (1965-.1979)*. Prólogo de los antologadores y postfacios de Hernán Bravo Varela y Eduardo Milán. México: filodecaballos editores/Conaculta-Fonca, 2005.

Colipán, Bernardo y Velásquez, Jorge. *Zonas de emergencia*, Valdivia: Editorial Paginadura, 1994.

Díaz, Juan Eduardo y Rioseco Aragón, Antonio. *Carta de ajuste. Antología de poetas inédito de Valparaíso (1973-1989)*. Prólogo de los antologadores. Valparaíso: Ediciones Cataclismo, 2007.

Falabella, Soledad; Huinao, Graciela; y Ramay, Allison. *Hilando en la memoria. 7 mujeres mapuche*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2006.

Falabella, Soledad; Huinao, Graciela; y Miranda Rupailaf, Roxana. *Hilando en la memoria. 14 mujeres mapuche*. Estudios de Rodrigo Rojas, Susan Foote y Maribel Mora Curriao, presentados por Soledad Falabella. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009.

Guerrero, Gustavo. *Cuerpo plural. Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*. Prólogo del antologador. Valencia: Editorial Pre-textos, 2010.

Hansen, Inger Elisabeth y Rojas, Gonzalo. *Latitudes extremas. Doce poetas chilenas y noruegas/ Ytterkanter. Tolv norske og chilenske kvinnelige poeter*. Edición bilingüe, traducción de Kristi Baggethun, Espido Freire, Inger Elisabeth Hansen y Tove Bakke. Prólogos de los antologadores. Madrid: Tabla Rasa Libros y Ediciones, 2003.

Harris, Tomás; Pérez, Floridor; y Salazar, Mario Andrés. *Poesía chilena para el siglo XXI. Veinticinco poetas, 25 años*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), 1996.

Herrera, Carolina y Mancini, Andrés. *Círculo infinito*. Santiago: Al Margen Editores, 2002.

Huenún, Jaime (comp.). *Epu mari ñlkatufe ta fachantü/20 poetas mapuche contemporáneos*. Versión mapuzungun de Víctor Cifuentes. Santiago: Lom ediciones, 2003.

-----*Los cantos ocultos. Antología de poesía indígena latinoamericana*. Santiago: Lom ediciones, 2008.

Huenún, Jaime Luis y Martínez, Luz Ángela (eds.). *Memoria poética. Reescrituras de La Araucana*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2010.

Lange Valdés, Francisca. *19 (Poetas chilenos de los noventa)*. Prólogo de la autora. Santiago: J.C. Sáez Editor, 2006.

Loncón, Jorge. *Desde los lagos. Antología de poesía joven*. Puerto Montt: Ediciones Polígono/Instituto Nacional de la Juventud Región de Los Lagos, 1993.

Murillo, Leonardo; Pizarro, Edson; y Retamales, Camilo. *Muestra de poesía. Dieciocho poetas de la Región Metropolitana*. Santiago: Editorial Poetica.cl, 2007.

Novoa, Patricio y Aedo, Gabriel. *Ecos del silencio*. Presentación de Patricio Novoa e introducción de Cecilia Rubio. Concepción: Ediciones Malaface, 1998.

Ocio increíble. (Primer Concurso Nacional de Poesía Joven Enrique Lihn. Selección ganadores). Presentación de Antonia Torres y prólogo de Jorge Torres. Valdivia: Barba de Palo/ Ediciones Kultrún, 1999.

Ojos de luna. Antología poética. Presentación de Alfonso Freire. Talcahuano: Editorial Letra Nueva, 1993.

Poesía menor (Concurso Arthur Rimbaud). Santiago: Francisco Zegers Editor, 1992.

Poemas del domingo 7. Antología poesía joven valdiviana. Valdivia: Central de Publicaciones de la Universidad Austral de Chile, 1992.

Selección de poesía 2005. Concurso Fundación Nueva Poesía. Presentación de Raúl Zurita. Santiago: Fundación Nueva Poesía, 2006

Torres, Jorge. *Palabra inaugural.* Presentación del antologador. Valdivia: Barba de Palo Ediciones/ Cooperación Cultural de Valdivia, 1991.

Véjar, Francisco. *Antología de la poesía joven chilena.* Prólogo del antologador. Santiago: Editorial Universitaria, 1999.

Zurita, Raúl. *Cantares. Nuevas voces de la poesía chilena.* Prólogo del antologador. Santiago: Lom ediciones, 2004.

1.4. Entrevistas:

Abasolo, Jorge. “La poesía tiene un valor sagrado, entrevista a Armando Roa”, en: *La Tribuna*, Los Ángeles, septiembre, 1995; en: <http://www.letras.s5.com/archivoroa.htm>

Bustos, David. “La poesía es un tipo de comunicación defectuosa. Entrevista a Andrés Anwandter”, en: *Revista electrónica Lanzallamas*, www.lanzallamas.com/blog/2007/01/la-poesia-es-un-tipo-de-comunicacion-defectuosa, reproducida en *Proyecto Patrimonio*, www.letras.s5.com/db120207.htm.

Castillo, Rodrigo. “El peso de la muerte es algo que no puedo quitarme de encima” (entrevista a Javier Bello), en: diario *Las Últimas Noticias*, Santiago, lunes 17 de enero de 2003. www.letras.s5.com.istemp.com/bello1.htm

Coloma, Marco Antonio. “Germán Carrasco: un premio es infinitamente más cómodo que hacer lobby”, en: *Revista Libros y Lectores* N°2, abril-junio, 2003; en: www.letras.s5.com/gc010504.htm

Contreras, Marta. “Indagatoria poética. Damsi Figueroa”, en: revista *Trilce* N°8, Concepción, abril, 2002; en: www.letras.s5.com/figueroa3.htm

Ganderats, Luis Alberto. “Jaime Luis Huenún, huilliche: poeta de mil años”, en: *El Metropolitano*, 28 de julio, 1999; en: <http://www.letras.s5.com/huenun0211029.htm>

Guerrero, Pedro Pablo. “Entrevista a Javier Bello: Quien esté libre de surrealismo que tire la primera piedra”, en: suplemento *Revista de Libros*, diario *El Mercurio*, viernes 30 de junio, 2006. <http://www.letras.s5.com.istemp.com/jb090706.htm>

Marrero, Erika, “En Chile hay una gran poesía”, entrevista a Javier Bello en revista *Canarias7*, Las Palmas de Gran Canaria, España, domingo 9 de marzo de 2008, p. 54.

Mateo del Pino, Ángeles. “Un poco de razón, un poco de espejismo. Entrevista a Javier Bello”, en: revista *ConNotas. Revista de Crítica y Teoría Literaria*, vol. 1, nr. 1, Departamento de Letras y Lingüística, División de Humanidades y Bellas Artes, Universidad de Sonora, Hermosillo, julio-diciembre, 2003, pp. 153-74.

Montesinos, Marcelo. “Germán Carrasco. Con las manos libres”, en: www.letras.s5.com/carrasco111203.htm

Neira, Elizabeth. “Germán Carrasco. Radiografía poética de Santiago”, en: *El Mercurio*, 22 de julio, 2001, cuerpo C, p.12; en: www.letras.s5.com/carrasco091203.htm

Pattillo, Eliana. “¡Chi-chi-chi! ¡Le-le-le!” (Entrevista a Armando Roa), en: *El Mercurio*, 15 de Mayo, 1994; en <http://www.lettras.s5.com/roa0508.htm>

Román, Manuela. “Armando Roa Vial, hombre múltiple: en Chile existe una manía por la originalidad”, en: *Las Últimas Noticias*, 16 de agosto, 2002; en <http://www.lettras.s5.com/roa190802.htm>

Torres, Antonia. “La poesía es la voz fundamental de la conciencia humana”, entrevista a Javier Bello en: *Revista Documento Lingüísticos y Literarios*, nr. 29, Universidad Austral de Chile, 2006. Versión virtual: www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=1321

1.6. Bibliografía crítica específica:

Alfaro Palma, Rodrigo. “A una nada de aire dar sitio y nombre: Aproximación a una poética de *Calas*, de Germán Carrasco”. Informe final de seminario de grado para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con Mención en Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. Santiago, Chile, enero, 2010.

Barrientos Bradasic, Óscar. “Javier Bello: el poeta que no cree en las estatuas”, en: revista *Ciudad Circular*, nr. 3, Valdivia, 2000, pp. 7-8.

Bellessi, Diana. “La raíz luminosa”, prólogo en: Bello, Javier. *letrero de albergue*, Santiago: Editorial Norma, 2007, pp. 7-9.

Bello, Javier. “Una deidad muda. *Oscuro mediodía* de David Preiss”, en: revista *Autana*, vol.1, nr. 2, Universidad de Puerto Rico (Recinto de Río Piedras), San Juan, septiembre 2000-febrero 2001, pp. 54-62, y en: revista electrónica *Cyber Humanitatis*, nr. 16, www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/16/crea2.html (20/12/2010).

-----“Superficie y memoria en *Especies intencionales* de Andrés Anwandter”, en: revista electrónica *Cyber Humanitatis*, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, nr. 18, otoño, 2001, <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/18/crea13b.html>.

-----“La más delgada voz rodea el territorio. *Palabras hexagonales*, de Verónica Jiménez” prólogo a Jiménez, Verónica. *Palabras hexagonales*. Santiago: Editorial Quimantú, 2002, pp.7-18.

-----“Tiempo y amor en *Orillas de tránsito*, de Antonia Torres”, en: revista electrónica *Cyber Humanitatis*, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, otoño, 2004, www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D12343%2526ISID%253D494,00.html (20/12/2010).

-----“Claudio Iasis: *Una ciudad sitiada fuese o la Dulce Violencia*”, en: revista *Hipertexto*, Department of Modern Language, The University of Texas-Panamerican, nr. 4, pp. 159-163, verano 2006. Versión virtual: www.utpa.edu/dept/modlang/hipertexto/docs/Hiper4Bello2.pdf (20/12/2010).

-----“¿De qué extraño saber es portadora la poesía? Discurso de recepción del Premio Pablo Neruda 2007”, revista *Cuaderno*, Fundación Pablo Neruda, Santiago, no.62, pp.60-63, primavera 2008.

-----“Lo invisible, lo insignificante, lo inefable: la poesía de Alexandra Domínguez”, prólogo a Domínguez, Alexandra. *La conquista del aire*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2008, pp.7-21.

-----“Carmen García, *La insistencia*”, en: revista *Philologica Canariensis* No 12-13 (2006-2007), Facultad de Filología, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2008, pp. 528-534.

Bello, Javier; Del Río, Alejandra y Jiménez, Verónica (comp.). *Encuentro nacional de poetas jóvenes. La angustia de las influencias: los poetas leen a los poetas. Ponencias*. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, fotocopias anilladas, 1999; edición virtual en: revista *Cyber Humanitatis*, nr. 12, primavera, 1999, <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RCH/issue/view/947> (09/02/2011).

Berrios, Víctor. “El código de la ciudad y el mensaje de la conciencia chilena: lectura de los poemas "Alma chilena" de Carlos Pezoa Véliz, "Canto general" de Enrique Lihn, y "Edén" y "Arteria" de Andrés Anwandter”. Trabajo de seminario de grado para optar al título de Licenciado en Humanidades con Mención en Lengua y Literatura Hispánicas. Santiago, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2003.

Blanco, Fernando. “El barro lírico de los mundos interiores más oscuros que la luz”, en: <http://www.lettras.s5.com/hh071104.htm>

Bustos, David. “Las sutilezas peligrosas de Andrés Anwandter”, en: <http://www.lettras.s5.com/db080105.htm> (08/02/2011)

Calderón, Teresa. “Prólogo”, en: Baier, Carlos y Basso, Cristián. *22 voces de la novísima poesía chilena*. Santiago: Editorial Tiempo Nuevo, 1994, pp. 9-13.

Cárcamo, Luis Ernesto. “El tamaño de la poesía”, en: suplemento “Literatura y libros”, diario *La Época*, Santiago, domingo 21 de febrero, 1993, p. 3.

Cameron, Juan. “*Calas*, de Germán Carrasco”, en: www.lettras.s5.com/gc140504.htm
 -----“*Clavados*, de Germán Carrasco”, en: www.lettras.s5.com/gc020504.htm
 -----“*El fulgor del vacío*, de Javier Bello. La escritura exuberante”, en: diario electrónico *Liberación*, www.liberacion.press.se/antecedentes/030725/notas/cameron.htm, 25 de julio, 2003.

-----“Autores para una próxima antología, los novísimos poetas chilenos”, en: <http://www.liberacion.press.se/antecedentes/040521/notas/cameron.htm>

Carrasco Muñoz, Hugo. “Interculturalidad y escritura literaria. Nombres cotidianos y ancestrales en poemas de Jaime Huenún”, en: revista *Pentukun*, nr. 8, Temuco, Instituto de Estudios Indígenas, Universidad de la Frontera, 1998, pp. 51-9.

-----“Jaime Huenún: hibridez y universalidad”, en: García Barrera,

Mabel E.; Carrasco Muñoz, Hugo; y Contreras Hauser, Verónica. *Crítica situada. El estado actual del arte y la poesía Mapuche./ Rakizuam. Pu mapuce tañi kimvn ka tañi vl zugu fahtepu*. Temuco: Universidad de la Frontera, 2005, pp. 55-66.

Cassara, Walter. “Calas, de Germán Carrasco”, en: diario *Página 12*, Buenos Aires, 18 de abril de 2003; en: www.letras.s5.com/carrasco300403.htm (vínculo corrupto, 11/02/2011)

Ceresa, Constanza. “Resistencia por resonancia” (sobre *letrero de albergue*, de Javier Bello),
 en revista electrónica *Carajo*,
http://www.carajo.cl/layout_1/inicio.php?id_menu=11&idioma=esp&id_cont=38&interna=11 (09/02/2011), 15 de agosto, 2008.

Colipán, Bernardo. “La poesía joven del sur de Chile: notas para una arqueología precoz”, en: Colipán, Bernardo y Velásquez, Jorge (comp.), *Zonas de emergencia*, Valdivia: Editorial Paginadura, 1994, pp. 133-48.

Cuneo, Bruno. “Lúcida desesperación, la poesía de Armando Roa”, en: suplemento *Revista de Libros*, diario *El mercurio*, Santiago, 31 de agosto, 2002; en: <http://www.letras.s5.com/roa2808037.htm> (11/02/2011)

-----“El deseo y sus límites.” (reseña sobre *Las jaulas*, de Javier Bello), en: suplemento *Revista de Libros*, nr. 536, diario *El mercurio*, 14 de agosto de 1999, p. 11.

-----“Poesía voluptuosa. Torbellino de palabras” (reseña sobre *El fulgor del vacío*, de Javier Bello), en: suplemento *Revista de Libros*, nr. 721, diario *El mercurio*, sábado 1 de marzo de 2003, p. 9.

Cussen, Felipe. “Andrés Anwandter: la apertura continua”, en: revista *Estudios Filológicos* Nr.40, Valdivia, 2005, pp. 65-78. Versión digital: www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132005000100004&script=sci_arttext (25/4/2009); y en: <http://sol-negro.blogspot.com/2007/01/andrs-anwandter-la-apertura-continua.html> (25/4/2009)

“ChilePoesía: el relevo”, en: revista *Siete +7*, nr. 54, Santiago, 21 de marzo de 2003, pp. 28-9.

Daga. “Una epopeya urbana” (reseña a *La noche venenosa*, de Javier Bello), en: suplemento *La Gaceta*, nr. 922, diario *El sur*, Concepción, domingo 24 de mayo, 1992.

Donoso, Arnaldo Enrique. “Cuatro poetas. Aproximación a la poesía Chilena Nueva”, en: www.letras.s5.com.istemp.com/ae100605.htm (11/02/2011)

Espinosa, Patricia. “Un libro objeto original y creativo”, sobre antología *Al tiro*, en: revista *Rocinante*, año V, nr. 42, abril, 2002.

-----“Binariedades efectivas, *Completa* de Paula Ilabaca”, en: revista *Rocinante*, nr. 65, marzo, 2004; en: <http://www.letras.s5.com/pi140904.htm>

-----“La poesía chilena en el período 1987-2005”, en: revista *Crítica hispánica*, nr. 1, vol XXVIII, Pittsburg, Duquesne University, 2006, pp. 54-65.

Espinosa, Patricia; Harris, Tomás; y Hernández Montecinos, Héctor. “A propósito de un prólogo, un poeta y una antología”, en: revista *Quintarueda*, nr. 1, Santiago, junio, 2004; en: www.letras.s5.com/hh250904.htm (vínculo corrupto, 08/02/2011).

Galindo, Óscar, “La poesía del sur: nuevas voces y nuevos problemas”, en: Colipán, Bernardo y Velásquez, Jorge (eds.), *Zonas de emergencia*, Valdivia: Editorial Paginadura, 1994, pp.149-54.

Gandolfo, Pedro. “Javier Bello: una provocadora originalidad” (sobre *letrero de albergue*, de Javier Bello), en: suplemento *Artes y letras*, diario *El Mercurio*, domingo 3 de febrero, 2008, p. E 23.

García Barrera, Mabel E. “Poesía mapuche: poetas y críticos. Un diálogo común en el proceso de comunicación intercultural”, en: revista *Pentukun*, nrs. 11-12, 2000, pp. 45-54.

Goic, Cedomil. “Bibliografía/ Literatura Chilena 2000-2001. Poesía”, en: *Anales de Literatura Chilena*, año 2, nr. 2, Santiago, Centro de Estudios de Literatura Chilena, Instituto de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 307-336, diciembre 2001; versión digital: www.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/anales/a2_22.pdf (11/02/2011)

Gómez, Cristián. “Elogio de la melancolía, Armando Roa”, en *Rocinante*, mayo, 2000; en <http://www.letras.s5.com/roa2.htm>

-----“Kafka y el desborde. Bello y Hughes”, en: revista *Cormorán*, año 1, nr. 1, Santiago, Editorial Universitaria, pp.83-7, julio, 2000.

-----“Germán Carrasco. *Calas*”, en: *Revista chilena de literatura*, nr. 58, 2001, pp.166-8; en: www.letras.s5.com/carrasco101203.htm (vínculo corrupto, 08/02/2011).

González, Yanko, “Ritos de paso. Joven poesía emergente: sur de Chile y otros horizontes”, en: Colipán, Bernardo y Velásquez, Jorge (eds.), *Zonas de emergencia*, Valdivia: Editorial Paginadura, 1994, pp. 155-83.

Hernández Montesinos, Héctor. “Panorama subjetivísimo de la novísima poesía chilénísima”, <http://www.letras.s5.com/hhm140704.htm> (21/12/2010).

Hidalgo, Rodrigo. “La chilena poesía (y encima, joven)”, en: *El Mostrador.cl*: http://elmostrador.cl/modulos/noticias/constructor/detalle_noticia1.asp?id_noticia=10776 (vínculo cerrado, 11/02/2011)

Jösch, Melanie. “Los novísimos que irrumpen en la literatura chilena”, en: diario *La tercera*, 2 de mayo de 2000, Santiago, pp.36-37.

Lange Valdés, Francisca, “Prólogo” en: *19 (poetas chilenos de los 90)*. Selección de Francisca Lange. Santiago: J.C. Sáez Editor, 2006, pp. 11-22.

Lennon Zaninovic, Maureen. “Guía para no perder la brújula”, en: diario *El mercurio*, domingo 19 de junio de 2005.

Mateo del Pino, Ángeles. “Un animal herido o la poética del deseo”, en: revista *Espejo de paciencia*, nr. 3, Servicio de Publicaciones, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas, 1997, pp. 97-9.

-----“Javier Bello. *El fulgor del vacío*”, en revista de literatura *Hispanérica*, nr. 97, Gaithersburg, abril de 2004, pp. 118-9.

-----“Una geografía del ojo: *El fulgor del vacío* de Javier Bello”, en: Quevedo García, Francisco J.; Santana Henríquez, Germán; y Santana Martel, Eladio (comps.). *Con quien tanto quería. Estudios en Homenaje a María del Prado Escobar Bonillas*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2005, pp. 359-66.

Meléndez, Mario. “Poesía emergente: estética y compromiso”, en: revista *Exégesis*, Universidad de Puerto Rico, año 15, nr. 44, 2002; en: <http://www.letras.s5.com/mm230204.htm> (10/02/2011)

Moga, Eduardo. “Rosamel Del Valle, Humberto Díaz Casanueva y Javier Bello: la continuidad de una pasión”, artículo en revista *Taller de letras*, nr. 39, Universidad Católica de Chile, 2006, pp. 129-137; en: http://www.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl39_8.pdf (10/02/2011)

Mora Curriao, Maribel. “Identidad mapuche desde el umbral o la búsqueda de la mismidad étnica en el Chile de los noventa”, en: *Intelectuales indígenas piensan América Latina*. Compilación de Claudia Zapata Silva. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/ Ediciones Abya-Yala/ Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Chile, 2007, pp. 29-44.

Muñoz Luco, Teresa. “Damsi Figueroa, *Cartografía del éter*”, en: revista *El Ermitaño*, año 2, nr. 3, enero, 2004; en: www.letras.s5.com/df240404.htm (11/02/2011)

Neira, Elizabeth. “Escribir es como una marea. Héctor Hernández y su libro *No!*”, en: diario *El Mercurio*, 1 de abril de 2002; en: www.letras.s5.com/hhm030804.htm (11/02/2011)

-----“Busco una coherencia entre mi origen y mi obsesión escritural” (*Puerto Trakl* de Jaime Huenún), en: *El Mercurio*; en: <http://www.letras.s5.com/huenun3.htm> (11/02/2011)

Norambuena, Javier. “La bestia muda: sobre *letrado de albergue* de Javier Bello”, en: <http://sol-negro.blogspot.com/2007/11/la-bestia-muda-sobre-letrado-de.html> (10/02/2011)

Pellegrini, Marcelo. “El vasto cuerpo” (reseña a *La rosa del mundo*), en: diario *El Mercurio de Valparaíso*, p. c12, Valparaíso, 6 de abril de 1997.

----- *Confróntese con la sospecha. Ensayos críticos sobre poesía chilena de los 90*. Santiago: Editorial Universitaria, 2006.

Preiss, David, “Prólogo a modo de colofón”, en: Véjar, Francisco. *Antología de la poesía joven chilena*, Santiago: Editorial Universitaria, 1999, pp. 98-9.

-----“Javier Bello. *La rosa del mundo*”, en: revista *Inti*, nr. 48, Connecticut, 1999, pp. 210-2.

Quezada, Víctor, “La crítica literaria y el presente de la poesía chilena”, en: revista electrónica *La calle Passy 061*, 16 de noviembre, 2009, <http://lacallepassy061.blogspot.com/2009/11/la-critica-literaria-y-el-presente-de.html>

Riquelme, Ramón. “Crónica Literaria” (sobre *La rosa del mundo*, de Javier Bello), en: diario *La discusión*, p.2, Chillán, 11 de junio de 1997, p. 2.

-----“*Las jaulas*, de Javier Bello”, en: diario *La tribuna*, Los Ángeles, miércoles 26 de mayo de 1998.

Rojo, Grínor. “La poesía inteligente de Germán Carrasco”, en: revista *Mapocho*, nr. 50, Santiago, segundo semestre de 2001, pp. 75-83; también en www.letras.s5.com/carrasco300103.htm (10/02/2010).

-----“Javier Bello: el lujo de la forma” (sobre *letrero de albergue*), en: suplemento *Artes y letras*, diario *El Mercurio*, domingo 30 de julio, 2006, p.E 21; en: <http://www.letras.s5.com.istemp.com/jb190906.htm> (10/02/2010)

Ruiz, Felipe. “Este libro se llama como el que yo una vez comenté” (sobre *Este libro se llama como el que yo una vez escribí*, de Héctor Hernández Montecinos), en: <http://www.letras.s5.com/hh131104.htm>

Sepúlveda, Magda. “El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición”, en: revista *Estudios filológicos*, nr. 45, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Austral de Chile, Valdivia, 2010, pp. 79-92.

Silva, José Ignacio. “De madres y carruseles, *Completa* de Paula Ilabaca”, en: Revista *Plagio*; en: <http://www.letras.s5.com/pi250904.htm>

Simon, Francisco. “Hacia una cartografía virtual del canon: Los Náufragos en el ciberespacio”. Tesina para optar al Grado de Licenciado en Letras con mención en Literatura y Lingüística Hispánicas. Instituto de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009.

Solari, Cristóbal. “Poesía bajo control (*Calas*, de Germán Carrasco)”, en: suplemento *Revista de Libros*, diario *El Mercurio*, Santiago, 25 de Agosto, 2001; en: <http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id={08fc2ffd-510d-4a17-829d-1120151b5fb1}> (09/02/2011)

-----“*Puerto Trakl*: donde vagan los poetas”, en: suplemento *Revista de Libros*, diario *El Mercurio*, 15 de Junio, 2002; en: <http://www.letras.s5.com/huenun4.htm> (09/02/2011)

Torres, Antonia. “La idea de "nación" en dos poetas chilenos contemporáneos: José Ángel Cuevas y Andrés Anwandter”, en: revista *Documentos Lingüísticos y Literarios*, nr. 28, 2005, pp. 94-9, Valdivia, Instituto de Lingüística y Literatura de la Universidad Austral de Chile; versión digital: www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=106 (vínculo corrupto, 08/02/2011); en: <http://www.letras.s5.com/aa180607.htm> (09/02/2011)

Valdovinos, Mario. “Javier Bello, Premio Pablo Neruda 2007”, en: revista *Cuadernos*, Santiago, Fundación Pablo Neruda, año XIX, nr. 61, 2008, pp. 44-5.

Zambra, Alejandro. “Calar Calas”, epílogo en: Carrasco, Germán. *Calas*. Santiago: Ediciones Dolmen, 2001, pp. 141-7.

-----“Ruido de fondo” (sobre *Especies intencionales*, de Andrés Anwandter), en: revista electrónica *Cyber Humanitatis*, nr. 18, otoño 2001, www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/18/crea13a.html (12/1/2009).

Zúñiga Contreras, Rodrigo. “*La rosa del mundo* de Javier Bello y la antesala a un largo viaje hacia la noche”, en: revista *Licantropía*, año IV, nr. 8, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, diciembre 1997-marzo 1998, p. 43.

Zurita, Raúl. “El baile de los niños”, en: suplemento *Artes y Letras*, diario *El Mercurio*, domingo 18 de abril, 2004; en: www.letras.s5.com/rz250904.htm

-----“Cantares, prólogo”, en: *Cantares. Nuevas voces de la poesía chilena*. Selección de Raúl Zurita. Santiago: Lom ediciones, 2004, pp. 7-14.

2. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

2.1. Libros de creación:

Alcalde, Alfonso. *El panorama ante nosotros* [1969]. Edición e introducción de Cristián Geisse Navarro. Valparaíso: Ediciones Altazor, 2007.

Biblia de Ferrara. Edición y prólogo de Moshe Lazar. 2ª ed., Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2004.

Borges, Jorge Luis. *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984.

Cáceres, Jorge. *Poesía encontrada. Obras completas*. Edición de Guillermo García, Pedro F. Montes, Mauricio Barrientos y Mario Artigas. Santiago: Pequeño Dios Editores, 2002.

----- Cáceres. *El mediodía eterno y la tira de pruebas. Obra completa*. Compilación, estudio y edición de Luis G. de Mussy. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2005.

Calderón, Damaris. *Sílabas. Ecce Homo*. Santiago: Editorial Universitaria, Chile, 2000.

Cárdenas, Rolando. *Obra completa*. Edición y prólogo de Ramón Díaz Eterovic. Santiago: Ediciones La gota pura, 1994.

Catulo, Cayo Valerio. *Poesías*. Traducción y notas de Juan Petit. Introducción de Javier Roca. 2ª ed., Barcelona: Editorial Lumen, 1975.

Celan, Paul. "Fuga de muerte". Traducción y nota de Javier Bello, en: revista *Va*, nr. 1, Santiago, agosto, 2007, pp. 10-2.

Cid, Teófilo. *Camino del Ñielol*. Santiago: Editorial Renovación, Colección El viento en la llama, 1954.

-----*Soy leyenda. Obras completas*. Compilación, estudio y edición de Luis G. de Mussy y Santiago Aránguiz P.. Santiago: Editorial Cuarto Propio, Vol. I, 2004.

Cisneros, Antonio. *Por la noche los gatos. Poesía 1961-1986*. Prólogo de David Huerta y epílogo de Julio Ortega. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Cruchaga de Walker, Rosa. *Sobremundo*. Madrid: Editorial La Muralla, 1985.

Chiuailaf, Elicura. *El invierno y su imagen*, Concepción: Ediciones Lar, 1977.

-----*En el país de la memoria*, Temuco: Quechurewe, 1988.

-----*El invierno, su imagen y otros poemas azules*, Santiago: Ediciones Literatura Alternativa, 1991.

-----*De sueños azules y contrasueños*. Santiago: Editorial Universitaria, 1995.

Darío, Rubén. *Obras poéticas completas*. Introducción y ensayo de una bibliografía por Federico Carlos Sainz de Robles. 6ª ed., Madrid: Editorial Aguilar, 1949.

De Encilla, Alonso. *La Araucana*. Edición, introducción y notas de Marcos A. Morínigo e Isaías Lerner. Madrid: Editorial Castalia, 2 vols., 1983.

De la Cruz, San Juan. *Obras completas*. Revisión textual, introducciones y notas al texto de José Vicente Rodríguez. Introducciones y notas doctrinales de Federico Ruiz Salvador. 5ª ed. crítica, Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1993

De Rokha, Pablo. *Neruda y yo* [1955]. Edición de Kurt Folch y Miguel Naranjo. Santiago: Ediciones Tácitas, 2007.

De Rokha, Winétt. *El valle pierde su atmósfera. Edición crítica de la obra poética*. Prólogo, recopilación y notas de Javier Bello. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2008. Edición virtual en: Retablo de Literatura Chilena en Internet, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, <http://www.winett.uchile.cl>.

Del Valle, Rosamel. *Adiós enigma tornasol*. Santiago: Ediciones Orfeo, 1967.

-----*La visión comunicable*. Selección y prólogo de Juan Carlos Mestre. Madrid: Editorial Huerga & Fierro, 2000.

-----*Obra completa*. Compilación, prólogo, bibliografía y notas de Leonardo Sanhueza. Collages de Ludwig Zeller. Santiago: J.C. Sáez Editor/ Ediciones Dolmen, 2 vols., 2000.

-----*Un Orfeo del Pacífico. Antología poética*. Selección, notas e introducción de Hernán Castellano Girón. Santiago: Lom ediciones, 2000.

Donoso, José. *Casa de campo*. Barcelona: Editorial Seix-Barral, 1978.

-----*El obsceno pájaro de la noche* [1970]. 5ª ed., Santiago: Editorial Alfaguara, 2005.

España, Aristóteles. *Dawson*. Prólogo de Jorge Narváez, contraportada de Miguel Arteche y nota final de Gonzalo Rojas. Santiago: Editorial Bruguera, 1985.

Fariña, Soledad. *El primer libro*. Santiago: Ediciones Amaranto, 1985; Prólogo de Raquel Olea. 2ª ed., Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1991.

-----*Albricia*. Santiago: Ediciones Archivo, 1988; 2ª ed, Santiago: Editorial Cuneta, 2010.

-----*En amarillo oscuro*. Santiago: Editorial Surada, 1994.

-----*Otro cuento de pájaros*. Santiago: Ediciones Las Dos Fridas, 1999.

-----*La vocal de la tierra*. Prólogo de Diana Bellessi. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1999.

-----*Narciso y los árboles*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001

-----*Donde comienza el aire*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2006.

-----*Se dicen palabras al oído*. Madrid: Ediciones Torremozas, 2007.

Giannuzzi, Joaquín O.. *Poesía completa*. Edición y prólogo de Jorge Fondebrider. Sevilla: Sibilina, S.L.U/ BBVA, 2009.

Giordano, Enrique. *El mapa de Amsterdam*. Santiago: Libros del Maitén, 1985; 2ª ed., Santiago: Editorial Cuarto propio, 2005.

Girondo, Oliverio. *Obra completa*. Edición crítica. Raúl Antelo, coordinador; 1ª edición, Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; Sao Paulo; Lima; Guatemala; San José; Caracas: ALLCA XX, 1999.

Golding, William. *El señor de las moscas* [1954]. Traducción de Carles Serrat Mulà. Barcelona: Editorial Bibliotex, 1999.

Gómez-Correa, Enrique. *Lo desconocido liberado. Antología poética 1940-1996*. Selección y prólogo de Javier Bello. Madrid: Editorial Huerga & Fierro, 2005, corregido y aumentado.

Harris, Tomás. *Diario de navegación*, Concepción: Ediciones Cuadernos Sur, 1986.

Hernández, Elvira. *La Bandera de Chile* [1981], Santiago: edición mimeografiada, 1987; 2ª ed., Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1991; 3ª ed., Santiago: Editorial Cuneta, 2010.

Huidobro, Vicente. *Obra selecta*. Selección, prólogo, notas, cronología y bibliografía de Luis Navarrete Orta. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1989.

-----*Obra poética*. Edición crítica. Cedomil Goic, coordinador; 1ª edición, Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; Sao Paulo; Lima; Guatemala; San José; Caracas: ALLCA XX, 2003.

Jabès, Edmond. *Libro de las preguntas*. Traducción de José Martín Arancibia y Julia Escobar. Prólogo de Francisco Jarauta. 3ª ed., Madrid: Ediciones Siruela, 2006.

Lara, Omar. *Argumento del día*, Temuco: Editorial Padre Las Casas, 1964.

-----*Los Enemigos*, Santiago: Ediciones Mimbres/ Ediciones Trilce, 1967.

-----*Los buenos días*, Santiago: Ediciones Trilce, 1972.

- Serpientes*, Lima: Ediciones Arte/ Ediciones Reda, 1974.
- Oh Buenas Maneras*, La Habana: Ediciones Casa de Las Américas, 1975.
- Crónica del Reyno de Chile*, Bucarest: Editorial Buletinul, 1976.
- El viajero imperfecto. Antología*, Bucarest: Editorial Univers, 1979.
- Islas flotantes*, Bucarest: Editorial Cartea Romaneasca, 1980.
- Fugar con juego*, Madrid: Ediciones Lar, 1984.
- Memoria. Antología personal. 1960-1984*, Santiago: Editorial Galinost, 1987.
- Serpientes, habitantes y otros bichos*, Concepción: Ediciones Lar, Serie del Mirador, 1987.
- Cuaderno de Soyda*. Santiago: Editorial Tiempo, 1991.
- Fuego de Mayo*, Concepción: Editorial Etcétera, 1997.
- Jugada Maestra*, Concepción: Editorial Etcétera, 1998.
- Vida probable. Antología personal*, Santiago: Editorial Cesoc, 1999.
- Bienvenidas calles del Perú*, Lima: Walter Noceda Editor, 2001.
- Voces de Portocaliu*, Concepción: Cuadernos Atenea, 2003.
- Delta*, Villahermosa, México: Editorial Maúcho, 2006.
- La Nueva Frontera*, Concepción: Ediciones Universidad de Concepción, 2007.
- Papeles de Harek Ayun*, Madrid: Editorial Visor, 2007.

Lastarria, José Victorino, *Don Guillermo* [1860]. Prólogo de Luis Iñigo Madrigal. Santiago: Editorial Nascimento, 1962.

Lee Masters, Edgar. *Antología de Spoon River*. Traducción de Jesús López Pacheco y Fabio L. Lázaro. Madrid: Editorial Cátedra, 1993.

Lemebel, Pedro. *Loco afán. Crónicas de sidario*, 2ª ed., Santiago: Lom Ediciones, 1997.

Levi, Primo. *Trilogía de Auschwitz*. Traducción de Pilar Gómez Bedate. Prólogo de Antonio Muñoz Molina. 2ª ed., México/Barcelona: Editorial Océano/Editorial El Aleph, 2006.

Lezama Lima, José. *Poesía completa*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985.

Lihn, Enrique. *La pieza oscura*. Santiago: Editorial Universitaria, 1963.

-----*Poesía de paso*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1966.

-----*A partir de Manhattan*, Santiago: Ediciones Ganímedes, 1979.

-----*Diario de muerte*, 2ª ed., Santiago: Editorial Universitaria, 1990.

-----*Al bello aparecer de este lucero* [1983]. Santiago: Lom Ediciones, 1997.

-----*La musiquilla de las pobres esferas* [1969]. 2ª ed., Santiago: Editorial Universitaria, 2008.

Lillo, Eusebio. “Himno Nacional de Chile”, en: “Icarito” digital, diario *La Tercera*, www.icarito.cl/medio/articulo/0,0,38035857_0_199634971_1,00.html (22/4/2009).

Mallarmé, Stéphane. *Obra poética II*. Traducción de Ricardo Silva-Santisteban. 2ª ed., Madrid: Editorial Hiperión, 1993.

Mansilla, Sergio. *Noche de agua*, Santiago: Editorial Rumbos, 1986.

-----*El sol y los acorralados danzantes*, Valdivia: Paginadura Ediciones, 1991.

-----*De la huella sin pie*, Valdivia: Ediciones Barba de Palo, 1995; 2ª ed. aumentada, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.

-----*Respirar en el desfiladero*, Valdivia: Ediciones Pudú, 2000.

-----*Óyeme como quien oye llover*, Ottawa: Editorial Poetas Antiimperialistas de América, 2004.

-----*Cauquil*, Santiago: Cuarto Propio, 2005.

Maquieira, Diego. *La Tirana/Los Sea Harrier* [1983/1993]. Santiago: Tajamar Editores, 2003.

Martí, José. *Poesía completa*. Edición crítica. 3ª ed., La Habana: Editorial Letras Cubanas, tomo II, 2001.

- Martínez, Juan Luis. *La nueva novela*. Santiago: Ediciones Archivo, 1977.
 -----*La poesía chilena*. Santiago: Ediciones Archivo, 1978.
- Millán, Gonzalo. *Relación personal*. Santiago: Ediciones Arancibia Hermanos, 1968.
 -----*La ciudad* [1979]. Prólogo de Gonzalo Rojas y epílogo de Verónica Jiménez. Santiago: Editorial Norma, 2007.
- Miranda, Hernán. *Bar abierto. Antología de Hernán Miranda*. Selección y prólogo de Adán Méndez. Santiago: Ediciones Tácitas, 2005.
- Mistral, Gabriela. *Tala/Lagar* [1938/1954]. Edición e introducción de Nuria Girona. Madrid: Editorial Cátedra, 2001.
 -----*Poema de Chile* [1967]. Prólogo de Jaime Quezada. Santiago: Seix Barral, Editorial Lord Cochrane/Planeta, 1985.
- Molledo, Ennio. *Obra poética*. Compilación y prólogo de Claudio Gaete y Guillermo Rivera. Valparaíso: Ediciones del Chivato, 2005.
- Montale, Eugenio. *Huesos de sepia y otros poemas*. Selección y traducción de Carlo Frabetti. Barcelona: Ediciones Orbis, 1983.
- Moore, Marianne. *Observations*. New York: The Dial Press, 1924.
 -----*Poesía reunida (1915-1951)*. Traducción e introducción de L. T. de Haya. Madrid: Ediciones Hiperión, 1996.
- Muñoz, Rosabetty. *Canto de una oveja del rebaño*, Santiago: Ediciones Ariel, 1981.
 -----*En lugar de morir*, Valdivia: Editorial Cambio, 1987.
 -----*Hijos*, Valdivia: Ediciones Kultrún, 1991.
 -----*Baile de señoritas*, Valdivia: Ediciones Kultrún, 1994.
 -----*La santa, historia de su elevación*, Santiago, Lom Ediciones, 1998.
 -----*Sombras en el Rosselot*, Santiago: Lom Ediciones, 2002.

-----*Ratada*, Santiago: Lom Ediciones, 2005.

-----*En nombre de ninguna*, Valdivia: Ediciones Kultrún, 2008.

Mutis, Álvaro. *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía 1948-1988*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido: memorias* [1974]. Barcelona: Editorial Círculo de Lectores, 1975.

-----*El libro de las preguntas* [1974], Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina, 1992.

-----*Residencia en la tierra* [1925-1935]. Edición e introducción de Hernán Loyola. 2ª ed., Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.

-----*Canto general* [1950]. Edición de Enrico Mario Santí. Introducción de Hernán Loyola. 10ª ed., Madrid: Ediciones Cátedra, 2005.

Orrego Luco, Luis. *Casa grande* [1908], Santiago: Editorial Zig-Zag, 1953.

Ossorio, Gustavo. *Obra completa*. Edición, recopilación y notas de Javier Abarca y Juan Manuel Silva. Santiago: Be-uve-dráis Editores, 2009.

Parra, Nicanor. *Obra gruesa* [1969]. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1983.

-----*Poemas y antipoemas* [1954]. Edición, introducción y notas de René de Costa. 5ª ed., Madrid: Editorial Cátedra, 2005.

Parra, Sergio. *La manoseada*. Santiago: Ediciones Ganímedes, 1987.

Parra, Violeta. *Décimas. Autobiografía en versos*. Barcelona: Editorial Pomaire, 1976.

Pasolini, Pier Paolo. *Cartas luteranas*. Traducción de Josep Torrell, Antonio Giménez Merino y Juan Ramón Capella. Madrid: Editorial Trotta, 1997.

Pavese, Cesare. *El oficio de vivir/ El oficio de poeta*. Traducción de Esther Benítez. Barcelona: Editorial Bruguera, 1980.

Paz, Octavio. *Obra poética I (1935-1970), Obras completas*. Edición del autor. 2ª ed., México: Fondo de Cultura Económica, tomo XI, 1997.

Pérez, Floridor. *Cartas de prisionero*. 3ª ed., Concepción: Ediciones Lar, 1990.

Pound, Ezra. *Cantares completos*. Edición bilingüe de Javier Coy. Traducción de José Vázquez Amaral. 2ª ed., Madrid: Ediciones Cátedra, 2002.

-----*Personae. Los poemas breves*. Edición al cuidado de Lea Baechler y A. Walton Litz. Traducción de Jesús Munárriz y Jenaro Talens. 3ª ed., Madrid: Ediciones Hiperión, 2003.

Quasimodo, Salvatore. *Obra completa*. Edición bilingüe, versión castellana de Franco Moggi. Buenos Aires: Editorial Sur, 1959.

Riedemann, Clemente. *Karra Maw'n*. Valdivia: Editorial Alborada, 1984.

Rodrigo Lira, *Proyecto de obras completas* [1984]. Prólogos de Roberto Merino y Enrique Lihn. 2ª ed., Santiago: Editorial Universitaria, 2003.

Rojas, Gonzalo. *La miseria del hombre*. Ilustraciones de Carlos Pedraza. Valparaíso: Imprenta Roma, 1948.

-----*Del Relámpago*, México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

-----*La miseria del hombre* [1948]. Edición crítica, notas, cronología y bibliografía de Marcelo Coddou, con la colaboración de Marcelo Pellegrini. Valparaíso: Editorial de la Universidad de Playa Ancha, 1995.

-----*Antología de aire*. Selección de Hilda R. May. 2ª reimp. de la 2ª ed., Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Semprún, Jorge. *La escritura o la vida*. Barcelona: Editorial Tusquets, 1995.

Teillier, Jorge. *Para ángeles y gorriones*. Santiago: Ediciones Puelche, 1956.

-----*El cielo cae con las hojas*. Santiago: Ediciones Alerce/Editorial Universitaria, 1958.

-----*El árbol de la memoria*. Santiago: Imprenta Arancibia, 1961.

-----*Poemas del país de nunca jamás*. Santiago: Ediciones Armando Mendín, 1962.

-----*Los trenes de la noche y otros poemas*. Santiago: separata revista *Mapocho*, nr. 2, 1964.

-----*Crónica del forastero*. Santiago: Talleres Arancibia Hnos., 1968.

-----*Muertes y maravillas* [antología]. Santiago: Editorial Universitaria, 1971.

-----*Para un pueblo fantasma*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1978.

-----*Cartas para reinas de otras primaveras*. Santiago: Ediciones Manieristas, 1985.

-----*El molino y la higuera*. Santiago: Ediciones del Azafrán, 1993.

-----*En el mudo corazón del bosque*. Santiago: Editorial Fondo de Cultura Económica, 1997.

-----*Prosas*. Selección y prólogo de Ana Traverso. Santiago: Editorial Sudamericana, 1999

-----*Los dominios perdidos*. Selección de Erwin Díaz y prólogo de Eduardo Llanos. 3ª ed., Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Torres, Jorge. *Recurso de Amparo*, Valdivia: edición particular, 1975.

-----*Palabras en Desuso*, Valdivia: edición particular, 1978.

-----*Graves, Leves y Fuera de Peligro*, Concepción: Ediciones Lar, 1987.

-----*Poemas Encontrados y Otros Pre-textos*, Valdivia: Editorial Paginadura, 1991.

-----*Poemas Renales*, Valdivia: Ediciones Kultrún/ Barba de Palo, 1993.

-----*La dicha vacante*, Valdivia: Barba de Palo, 2000.

Urriola, Malú. *Piedras rodantes*. Santiago: Cuarto Propio, 1988.

Valle, Juvencio. *La flauta del hombre pan*. Nueva Imperial: Ediciones Azules, 1929.

-----*Tratado del bosque*, Santiago: Editorial Nascimento, 1932; 2ª ed.,
Santiago: Editorial Renovación, Colección El viento en la llama, 1962.

-----*El libro primero de Margarita*. Santiago: Editorial Caleuche, 1937.

-----*Nimbo de piedra*. Santiago: Cruz del Sur, 1941

-----*El hijo del guardabosque*. Santiago: Nascimento, 1951.

-----*Del monte en la ladera*. Santiago: Editorial Nascimento, 1960.

Vallejo, César. *Obra poética completa*. Introducción de Américo Ferrari. Madrid: Alianza Editorial, 1982.

Viola Fisher, Verónica. *hacer sapito*. Buenos Aires: Editorial Nusud, 1995; 2ª ed., Buenos Aires: Gog y Magog Ediciones, 2005.

-----*A boca de jarro*. Buenos Aires: Edición A Secas, 2002.

Whitman, Walt. *Los poemas Calamus*. Estudio preliminar, traducción, notas y comentarios de Rodolfo Rojo. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1984.

-----*Hojas de hierba*. Selección, traducción y prólogo de Jorge Luis Borges. Barcelona: Editorial Lumen, 1991.

Zukofsky, Louis. *Complete short poetry*. Prólogo de Robert Creeley. 2ª ed., Baltimore: The John Hopkins University Press, 1991.

Zurita, Raúl. *Purgatorio*. Santiago: Editorial Universitaria, 1979.

-----*Anteparaiso*. Santiago: Editorial Universitaria, 1982.

-----*Canto a su amor desaparecido*. Santiago: Editorial Universitaria, 1985.

-----*La vida nueva*. Santiago: Editorial Universitaria, 1994.

2.2. Antologías:

Anguita, Eduardo y Teitelboim, Volodia. *Antología de poesía chilena nueva* [1935]. Santiago: Lom Ediciones, 2001.

Arteche, Miguel; Massone, Juan Antonio; y Scarpa, Roque Esteban. *Poesía chilena contemporánea*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1984.

Brito, Eugenia. *Antología de poetas chilenas. Confiscación y silencio*. Prólogo de la antologadora. Santiago: Dolmen Ediciones, 1998.

Cortínez, Carlos y Lara, Omar. *Poesía chilena (1960-1965)*. Valdivia: Ediciones Trilce, 1966.

Díaz, Erwin. *Poesía chilena de hoy. De Parra a nuestros días*. Prólogo de Federico Schopf. 6ª ed., Santiago: Ediciones Documentas, 1993, p. 22; 10ª ed. corregida y aumentada, Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2005, pp. 21-2.

Morales, Andrés. *Antología poética de la Generación del Ochenta*. Estudio y notas del autor. Santiago: Editorial Mago, 2010.

Nómez, Naín. *Antología crítica de la poesía chilena*. Selección, introducción, notas y bibliografía de Naín Nómez. Santiago: Lom Ediciones, 4 tomos, 1996, 2000, 2002 y 2006.

2.3. Entrevistas:

Galende, Federico. *Filtraciones I. Conversaciones sobre el arte en Chile (de los 60's a los*

80's). Santiago: Editorial Arcis/ Editorial Cuarto Propio, 2007.

-----*Filtraciones II. Conversaciones sobre el arte en Chile (de los 80's a los 90's)*.

Santiago: Editorial Arcis/ Editorial Cuarto Propio, 2009.

González, Yanko. *Héroes civiles y santos laicos. Palabra y periferia: trece entrevistas a escritores del Sur de Chile*. Valdivia: Barba de Palo Ediciones, 1999.

Lastra, Pedro. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Veracruz: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, 1980.

Ortega Parada, Hernán. *Jorge Teillier. Arquitectura del escritor. Entrevista inédita y ensayo*. Santiago: autoedición, 2004.

Piña, Juan Andrés. *Conversaciones con la poesía chilena. Nicanor Parra, Eduardo Anguita, Gonzalo Rojas, Enrique Lihn, Óscar Hahn, Raúl Zurita*. 2ª ed., Santiago: Editorial Pehuén, 1993.

Teillier, Jorge. "Conversando con Juvencio, el hombre pan", en revista *Ultramar*, nr. 5, Santiago, junio de 1960.

2.4. Bibliografía crítica:

Abraham, Nicolas. "Pour introduire "L'instinct filial"", en: *L'écorce et le noyau. Anasémies II*, París: Editorial Aubier-Flammarion, 1978.

Adriazola, María Teresa. "Lo sagrado del primer libro: el libro de la creación", en: *Lar. Revista de literatura*, nr. 11, Concepción, agosto, 1987, pp. 7-10.

Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Traducción de Antonio Gimeno Cuspinera. 2ª ed., Valencia: Editorial Pre-textos, 2005.

-----*Profanaciones*. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.

-----*Lo abierto. El hombre y el animal*. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

-----*Infancia e historia*. Traducción de Silvio Mattoni. 2ª ed., Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.

Aguirre, Margarita. *Pablo Neruda/ Héctor Eandi: correspondencia durante Residencia en la tierra*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1980.

Alegría, Fernando. *Las fronteras del realismo. Literatura chilena del siglo XX*. Santiago: Editorial Zig-Zag, 1962.

Anzieu, Didier. *Le Moi-peau*. París: Editorial Dunod, 1983.

Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Editorial Lumen, 1999.

Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcin. 2ª ed., México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Traducción de Julieta Sucre. Caracas: Monte Ávila Editores, 1978.

-----*El susurro del lenguaje* [1968]. Traducción de C. Fernández Medrano. Barcelona: Editorial Paidós, 1987.

Baudelaire, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. Traducción, introducción, notas y biografías de Guillermo Solanas. 2ª ed., Madrid: Editorial Visor, 1999.

Bauer, Yehuda. *Repenser l'Holocaust*, París: Éditions Autrement-Frontières, 2002.

Bellessi, Diana. *Lo propio y lo ajeno*. Santiago: Lom Ediciones, 2006.

Bello, Javier. “Hacia una poética de Soledad Fariña. Prototexto y escritura cifrada en *La vocal de la tierra*” en: *Revista Chilena de Literatura*, nr. 75, Santiago, noviembre, 2009, pp. 47-67.

-----“La angustia de las influencias: enigma tornasol”, (sobre la poesía de Rosamel del Valle) en: Bello, Javier; Del Río, Alejandra y Jiménez, Verónica (comp.). *Encuentro nacional de poetas jóvenes. La angustia de las influencias: los poetas leen a los poetas. Ponencias*. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, fotocopias anilladas, 1999, s/n; revista electrónica *Cyber Humanitatis*, nr. 12, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, primavera de 1999, www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/12/tx4.html (20/10/2010); *Revista Chilena de Literatura*, nr. 57, pp. 188-195, noviembre de 2000, y en www.triplov.com/surreal/rosa_mel.html (20/10/2010) y <http://tallerliterarioedenylujuria2007.blogspot.com/2007/11/por-javier-bello.html> (20/10/2010).

Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Traducción, introducción, notas e índices de Pablo Oyarzún Robles. 2ª ed., Santiago: Lom Ediciones, 2009.

Bianchi, Soledad, “Agrupaciones literarias de la década del Sesenta”, en: *Revista Chilena de Literatura*, nr. 33, Santiago, Departamento de Literatura, Universidad de Chile, abril, 1989, pp. 103-20.

-----*Poesía chilena (Miradas. Enfoques. Apuntes)*. Santiago: Documentas/CESOC, 1990.

-----*La memoria: modelo para armar. (Grupos literarios de la década del sesenta en Chile. Entrevistas)*. Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1995.

Binns, Niall. *La poesía de Jorge Teillier: la tragedia de los lares*. Concepción: Ediciones Lar, 2001.

Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkins. Introducción de Anna Poca. 2ª ed., Barcelona: Editorial Paidós, 1992.

Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. Traducción de Francisco Rivera. 2ª ed., Caracas: Monte Avila Editores, 1991.

-----*El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Traducción de Damián Alou. 3ª ed., Barcelona: Editorial Anagrama, 1997.

-----*Poesía y represión. De William Blake a Wallace Stevens*. Traducción de Carlos Gamerro. Traducción de los poemas de Edgardo Russo y Pablo Gianera. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000.

Breton, André, *Manifiestos del surrealismo*, traducción de Andrés Bosch, 2ª ed., Barcelona: Editorial Labor, 1995.

Brito, Eugenia. *Campos minados. Literatura Post-Golpe en Chile*. 2ª ed., Santiago: Cuarto Propio, 1994.

Cánovas, Rodrigo. *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: Literatura Chilena y Experiencia autoritaria*, Santiago: Ediciones Ainavillo, 1986.

Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas, *Interrogando a Lezama Lima*, Barcelona: Editorial Anagrama, 1971, pp. 47-9.

Cioran, Emile. *La tentación de existir*. Traducción de Fernando Savater. Madrid: Editorial Taurus, 1973.

Cohen, Esther. *Los narradores de Auschwitz*. México: Editorial Fineo/Editorial Lilmond, 2006.

Cuneo, Ana María y Foxley, Carmen. *Seis poetas de los sesenta*. Santiago: Editorial Universitaria, 1991.

Cyrułnik, Boris. *Autobiografía de un espantapájaros: testimonios de resiliencia: el retorno a la vida*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2009.

Chihuailaf, Elicura. “El puente ancho y azul de la oralitura (Primer avance)”, en: diario *El periodista*, Año 3, nr. 65, Santiago, viernes 2 de julio de 2004, <http://www.elperiodista.cl/newtenberg/1657/article-62938.html> (3/1/2010)

-----“La oralitura (Segundo Avance)”, en: diario *El periodista*, Año 3, nr. 69, Santiago, viernes 27 de agosto de 2004, <http://elperiodista.cl/newtenberg/1682/article-63822.html> (3/1/2010).

Darío, Rubén. “Prólogo” a *Prosas profanas*, en: *Obras poéticas completas*. Introducción y ensayo de una bibliografía por Federico Carlos Sainz de Robles. 6ª ed., Madrid: Editorial Aguilar, 1949, pp. 599-602.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vázquez Pérez, en colaboración con Umbelina Larraceleta. Valencia: Pretextos, 1988.

De Mussy, Luis G. *Mandrágora: La raíz de la protesta o el refugio inconcluso*. Santiago: Universidad Finis Terrae, 2001.

Del Valle, Rosamel. *La violencia creadora. Poesía de Humberto Díaz-Casanueva*. Santiago: Ediciones Panorama, 1959.

Derrida, Jacques. “Entre corchets. Entretiens avec Jacques Derrida”, en revista *Flammarion*, nr. 8, París, Editorial Flammarion, abril de 1976, s/n.

-----*Márgenes de la Filosofía* [1972]. Traducción de Carmen González Marín. Madrid: Editorial Cátedra, 1989.

-----“La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, en: *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1989, pp. 383-401.

-----“Poética y política del testimonio”. Traducción de José Carlos Bernal Pastor, en: *Revista de Filosofía*, vol. 37, nr. 113, México, Universidad Iberoamericana, 2005, pp. 11-47.

Felstiner, John. *Paul Celan. Poeta, superviviente, judío*. Traducción de Carlos Martín y Carmen González. Madrid: Editorial Trotta, 2002.

Fischer, María Luisa. *Historia y texto poético. La poesía de Antonio Cisneros, José Emilio Pacheco y Enrique Lihn*. Concepción: Ediciones Lar, 1998.

Fordenbrider, Jorge, “Del otro lado de la cordillera”, en: *Diario de poesía*, nr. 22, Buenos Aires, 1992, p. 33.

Foucault, Michel, “Utopía y heterotopías”, traducción de Constanza Martínez y Fernando Blanco, en: revista *Licantropía*, nr. 3, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, Santiago, diciembre, 1994, pp. 30-5.

----- *Scritti literari*. Milán: Editorial Feltrinelli, 1996.

-----“¿Qué es un autor?”. Traducción de Gertrudis Gavidia y Jorge Dávila, en: *Literatura y conocimiento*. Mérida: Ediciones de la Universidad de Los Andes, 1999, pp. 95-125.

Fourier, Charles. *La armonía pasional del nuevo mundo*. Traducción y selección de Menene Gras. Prólogo de Eduardo Subirats y Menene Gras. Madrid: Taurus Ediciones, 1973.

Freud, Sigmund. *Una teoría sexual y otros ensayos: Cinco conferencias sobre psicoanálisis/ Los sueños/ Más allá del principio del placer*. Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres. Santiago: Biblioteca Ercilla, 1934.

-----“La interpretación de los sueños”, en: *Obras completas*. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry. 9ª reimpresión de la 2ª ed., Buenos Aires: Amorrortu Editores, tomos IV y V, 2000, pp. 1-343 y 345-611, respectivamente.

-----“Sobre el sueño”, en: *Obras completas*. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry. 9ª reimpresión de la 2ª ed., Buenos Aires: Amorrortu Editores, tomo V, 2000, pp. 615-712.

-----*Tótem y tabú*, en: *Obras completas*. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry. 9ª reimpresión de la 2ª ed., Buenos Aires: Amorrortu Editores, tomo XIII, 2000, pp. 3-164.

-----“Duelo y melancolía”, en: *Obras completas*. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry. 9ª reimpresión de la 2ª ed., Buenos Aires: Amorrortu Editores, tomo XIV, 2000, pp. 235-58.

-----“Moisés y la religión monoteísta”, en: *Obras completas*. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry. 9ª reimpresión de la 2ª ed., Buenos Aires: Amorrortu Editores, tomo XXIII, 2000, pp. 1-132.

Gache, Belén, “La poética visual: en las fronteras entre leer y ver”, en: *Páginas de Guarda. Revista de lenguaje, edición y cultura escrita*, nr. 2, Buenos Aires, diciembre de 2006; citado de www.findelmundo.com.ar/belengache/pvisual.htm (7/5/2009).

García Canclini, Néstor. “Para un diccionario herético de estudios culturales”, revista *Fractal*, año 4, volumen V, nr. 18, julio-septiembre, 2000, pp. 11-27.

-----“La lectura en tiempos del Zapping”, en: revista electrónica *Alambre. Comunicación, información, cultura*, nr. 2, marzo de 2009, www.revistaalambre.com/Articulos/ArticuloMuestra.asp?Id=25 (15/10/10).

Giordano, Jaime. *Dioses, antidioses... Ensayos críticos sobre poesía hispanoamericana*. Concepción: Ediciones Lar, 1987.

Goic, Cedomil. *La novela chilena: los mitos degradados*. Santiago: Editorial Universitaria, 1968.

-----*Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Colección Cruz del Sur, 1972.

----- *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Editorial Crítica, 3 vols., 1988.

Gómez-Correa, Enrique. *Sociología de la locura*. Estudio y edición de César Cuadra y Luis G. de Mussy. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2005.

Habermas, Jürgen. “Modernidad: un proyecto incompleto”, en: Casullo, Nicolás (comp.) *El debate modernidad-posmodernidad*. 2ª.ed., Buenos Aires: Punto Sur, 1989. p.131-44.

Heidegger, Martin. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Edición, traducción, comentarios y prólogo de Juan David García Bacca. Barcelona: Editorial Anthropos, 1989.

Hermann, Imre. *L'Instict filial*. París: Editorial Denöel, 1972.

Huenún, Jaime. “Discurso de recepción del Premio Pablo Neruda 2003”, en: http://sergiomansilla.com/revista/aula/lecturas/imagen/discurso_huen_n.pdf

Jakobson Roman. “Lingüística y poética”, traducción de María Teresa La Valle, en: Jakobson, Roman; Barthes, Roland et al., *El lenguaje y los problemas del conocimiento*, Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1998, pp. 9-47.

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

Kotliarenco, María Angélica; Cáceres, Irma; y Fontecilla, Marcelo. “Estado del Arte en Resiliencia (Documento Preliminar)”, Centro de Estudios y Atención del Niño y la Mujer (Ceanim), Santiago, julio, 1996.

Kristeva, Julia. *La Révolution du langage poétique*. París: Editorial Le Seuil, 1974.

-----*Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*. Traducción de Guadalupe Santa Cruz. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1999.

Lacan, Jacques. *Écrits*. París: Editorial Le Seuil, 1966.

Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Edición y prólogo de Ildemar Chiampi. México: Ediciones del Fondo de Cultura Económica, 1993.

Lihn, Enrique. *El circo en llamas*. Edición y prólogo de Germán Marín. Santiago: Lom ediciones, 1997.

-----*Textos sobre arte*. Recopilación, edición y notas de Adriana Valdés y Ana María Risco. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.

Lizama, Jaime. “La poesía joven de los 80 y el movimiento emergente”, en: suplemento *Literatura y libros*, diario *La Época*, Santiago, 10 de febrero de 1991, pp. 6-7.

Marchant, Patricio. *Sobre árboles y madres*. Santiago: Ediciones Gato Murr, 1984.

----- *Escritura y temblor*. Edición de Pablo Oyarzún y Willy Thayer. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.

Masiello, Francine. *El arte de la transición*. Traducción de Mónica Sifrim. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2001.

Meschonnic, Henri. *La poética como crítica del sentido*. Traducción de Hugo Savino. Presentación de Isabel Goldemberg y Hugo Savino. Buenos Aires: Mármol/Izquierdo Editores, 2007.

Miller, J. Hillis, “El crítico como huésped”, en: Blanco, Mónica y Jofré, Manuel (comp.). *Para leer al lector*. Santiago: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE), 1985, pp. 223-55.

Mizrahi, Liliana. *Las mujeres y la culpa*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994.

Montealegre, Jorge. “Generación N.N.: después de todo y nada”, en: suplemento “Literatura y libros”, diario *La Época*, Santiago, 18 de febrero de 1990, pp. 3-4.

Morales T., Leonidas. *Cartas de petición. Chile 1973-1989*. Prólogo de Diamela Eltit. Santiago: Editorial Planeta, 2000.

Morales, Andrés. “Para una lectura interpretativa de *La poesía chilena* de Juan Luis Martínez”, en: *Revista Chilena de Literatura*, nr. 69, Santiago, Departamento de Literatura, Universidad de Chile, noviembre de 2006, pp. 107-112. También en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952006000200006&script=sci_arttext (7/01/10).

Moulian, Tomás. *Chile Actual: anatomía de un mito*. Santiago: Lom Ediciones, 1996.

Nómez, Naím. “La poesía chilena: representaciones de terror y fragmentación del sujeto en los primeros años de dictadura”, en: revista *Acta Literaria*, nr. 36, primer semestre, Departamento de Español, Facultad de Humanidades y Arte, Universidad de Concepción, 2008, pp. 87-101.

-----“La poesía chilena moderna: de sus orígenes, continuidades y rupturas”, en: *Un mar en una gota de agua. Nuevas visiones sobre la poesía chilena*. Edición de Manuel Jofré. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 2010, pp.

421-42.

Olivárez, Carlos. *Nueva narrativa chilena*. Santiago: Lom Ediciones, 1997.

Ortega, Eliana. *Lo que se hereda no se hurta. Ensayos de crítica literaria feminista*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1996.

-----“Pensar América”, en: Ortega, Eliana (comp.), *Más allá de la ciudad letrada: escritoras de nuestras América*. Santiago: Isis Internacional, 2001, pp. 9-16.

Ortega Parada, Hernán. *Jorge Teillier. Arquitectura del escritor. Entrevista inédita y ensayo*. Santiago: autoedición, 2004.

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

Oyarzún, Pablo. “Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad. A manera de introducción”, en: Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Traducción, introducción, notas e índices de Pablo Oyarzún Robles. 2ª ed., Santiago: Lom Ediciones, 2009, pp. 7-34.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. 3ª ed., Barcelona: Editorial Seix Barral, 1990.

Pérez Parejo, Ramón. “La crisis de la autoría: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de la anonimidad en Internet”, en: revista *Especulo*, www.ucm.es/info/especulo/numero26/crisisau.html, 27 de septiembre de 2006 (27/4/2009).

Pérez, Floridor. *¿Quién soy? ¿Quién es quién en las letras chilenas?* Santiago: Agrupación de amigos del libro, 1981.

Plath, Oreste. *Folklore chileno*, Santiago: Editorial Nascimento, 1979.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Prólogo de Carlos Monsiváis. Santiago: 2004.

Rancière, Jacques. *El inconsciente estético*. Traducción de Silvia Duluc, Silvia Costanzo y Laura Lambert. Buenos Aires: del Estante, 2006.

Richard, Nelly. *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.

-----*La insubordinación de los signos. (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)* [1994]. 2ª ed. ampliada, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.

-----“Introducción”, en: Richard, Nelly y Moreiras, Alberto (eds.). *Pensar en/la Postdictadura*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2005, pp. 9-20.

-----*Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973* [1986]. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2007.

Richard, Nelly y Moreiras, Alberto (eds.). *Pensar en/la Postdictadura*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2005.

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Traducción de Agustín Neira. Madrid: Editorial Trotta, 2003.

Rojo, Grínor. *Dirán que está en la gloria... (Mistral)*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Schopf, Federico. “Suplemento” a “Advertencia preliminar”, en: Díaz, Erwin. *Poesía chilena de hoy. De Parra a nuestros días*. 6ª ed., Santiago: Ediciones Documentas, 1993, pp. 20-30; 10ª ed. corregida y aumentada, Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2005, pp. 19-30.

-----*Del vanguardismo a la antipoesía. Ensayos sobre la poesía en Chile* [1986]. Prólogo de Miguel Vicuña Navarro y epílogo de David Wallace. 2ª ed. aumentada y

corregida, Santiago: Lom ediciones, 2000.

Sloterdijk, Peter. *Extrañamiento del mundo*, Valencia: Editorial Pre-textos, 2001.

Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Traducción de José Leandro Urbina y Ángela Pérez. Bogotá: Ediciones Fondo de Cultura Económica, 2004.

Sontag, Susan. *Bajo el signo de Saturno*. Traducción de Juan Utrilla Trejo. Buenos Aires: Debolsillo, 2007.

Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ediciones Ariel, 1994.

-----*Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina, 2003.

-----*Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

Steiner, George. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2003.

Teillier, Jorge. “Los poetas de los lares. Nueva visión de la realidad en la poesía chilena”, *Boletín de la Universidad de Chile*, Santiago, nr. 56, mayo, 1965, pp. 48-62; en: Teillier, Jorge. *Prosas*. Selección y prólogo de Ana Traverso. Santiago: Editorial Sudamericana, 1999, pp. 59-66.

-----“Sobre el mundo donde verdaderamente habito o la experiencia poética”, revista *Trilce*, Valdivia, nr. 14, 1968-1969, pp. 13-7; en revista *Aisthesis*, Santiago, nr. 5, 1970, pp. 279-84; en *Antología de la poesía chilena contemporánea*. Selección y edición de Alfonso Calderón, Santiago: Editorial Universitaria, 1971, pp. 351-9; prólogo en: Teillier, Jorge. *Muertes y maravillas*. 2ª ed., Santiago: Editorial Universitaria, 2005, pp. 9-18; en: Teillier, Jorge. *Prosas*. Selección y prólogo de Ana Traverso. Santiago: Editorial Sudamericana, 1999, pp. 21-27.

-----“Teófilo Cid, el último bohemio”, diario *El siglo*, Santiago, 19 de julio de 1970.

Torres, Jorge. *La Escritura y sus Tatuajes*, Valdivia: Barba de Palo, 1996.

Torres, Jorge y Galindo, Óscar. *Descubrimientos y Naufragios. Textos hispanoamericanos hasta el siglo XVII*. Valdivia: Ediciones "Carlos Anwandter", 1990.

Valdés, Adriana. “Identidades tráfugas. Lectura de *Tala*”, en: *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral* 1990. Soledad Fariña y Raquel Olea (eds.). 2ª ed., Santiago: Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada/ Editorial Cuarto Propio/ Isis Internacional, 1990, pp. 85-97.

-----*Composición de lugar*. Santiago: Editorial Universitaria, 1996.

-----*Memorias visuales. Arte contemporáneo en Chile*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2006.

-----*Enrique Lihn: vistas parciales*. Santiago: Editorial Palinodia, 2008.

Verdugo, Patricia. *Los zarpazos del puma. Caso Arellano*. Santiago: Ediciones ChileAmérica CESOC, 1989.

-----*La caravana de la muerte: pruebas a la vista*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2000.

Yamal, Ricardo (comp.). *La poesía chilena actual 1960-1984 y la crítica*. Concepción: Ediciones Lar, 1988.

Zerán, Faride *La guerrilla literaria. Pablo de Rokha/ Vicente Huidobro/ Pablo Neruda*. 3ª ed., Santiago: Fondo de Cultura Económica Chile, 2005.

Zurita, Raúl. “Literatura, lenguaje y sociedad. 1972-1983”, Santiago: CENECA, 1983.

2.5. Diccionarios:

Bárcia, D. Roque. *Primer Diccionario General Etimológico de la Lengua Española*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de Álvarez Hermanos, tomo III, 1881.

Cirlot, Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 6ª ed., Barcelona: Editorial Labor, 1985.

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Traducción de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. 7ª ed., Barcelona: Editorial Herder, 2003

Pérez-Rioja, José Antonio. *Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*. 3ª ed., Madrid: Editorial Tecnos, 1988.

Real Academia Española de la Lengua, *Diccionario de la Lengua Española*, XXI ed., Madrid: Espasa Calpe, 2 tomos, 1992.