



N° 35 DOCUMENTOS LINGÜÍSTICOS & LITERARIOS

Valdivia, Chile.

Artículo

- **Campos, Hugo.** Sentido del sentido en Víctor Frankl y Cristóbal Holzapfel: Elementos para un metasentido del mundo de la vida.
- **Imigo Gueregat, Estela.** *La colonización de Valdivia y Llanquihue* de Vicente Pérez Rosales: Omisiones y elipsis en recuerdos de un pasado presente.
- **María Isabel Martínez Bahamondes.** Hacia una aproximación de la figura de autor en *Ayer* de Juan Emar
- **Navarro Morales, Marcelo.** Crisis de la conciencia metapoética en *La Musiquilla de las Pobres Esferas* de Enrique Lihn.
- **Vergara Aguilar, Florencia.** “Y esta actitud mía, tan pagana, es/ la culminación de mis caminos”: género y política en *El zen surado* de Cecilia Vicuña

Ensayo

- **Davidson Vera, Soledad.** Pragmática: el estudio que acerca el lenguaje al mundo cotidiano
- **Gómez Agüero, Carlos.** Los que estuvieron allí, aun sin estarlo

Traducción

- **Matamala Elorz, Roberto.** Emily Dickinson. I'm Nobody! Who are you?

Creación

- **Polanco Salinas, Jorge.** *Cortes de Escena*
- **Lorca, Ornella.** *Visceral (Parte II)*

Documentos Lingüísticos y Literarios N 35

www.revistadll.cl

Publicación de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Austral de Chile

DIRECTOR

Roberto Matamala Elorz

EDITOR

Marcelo Navarro Morales

ASISTENCIA EDITORIAL

Florencia Vergara Aguilar

COMITÉ EDITORIAL

Claudia Rodríguez Monarca / Alexia Guerra Rivera

Cecilia Quintrileo Llancao / Ana Traverso München

Sergio Mansilla Torres / Cecilia Rodríguez Lenmann

Valdivia, Chile

2017

EDITORIAL

Atento lector:

Esperamos que este N° 35 de los *Documentos Lingüísticos y Literarios* [www.revistadll.cl] llene tus expectativas. Una de sus fortalezas es la amplitud de sus contenidos, que se manifiesta ya desde los cinco variopintos artículos publicados, abarcando campos desde la metafísica hasta la crítica histórica, pasando por la metapoesía y el género.

La sección de ensayo recoge los trabajos primeros de dos alumnos de pregrado de la carrera de *Pedagogía en Lenguaje y Comunicación*, que parecieron interesantes, tanto a la Dra. Claudia Rosas a cargo de la asignatura *Bases Teóricas del Lenguaje y la Comunicación*, como al comité editorial de nuestra revista. Es este un espacio que queremos mantener y, en lo posible, desarrollar paulatinamente.

La presencia de la maravillosa Emily Dickinson antecede las creaciones de Jorge Polanco en formato más bien minimalista y de Ornella Lorca y su visceral lírica.

Hacemos una especial mención para la presencia del artista Pablo Uribe Garcés y la extraordinaria fuerza de su gráfica, que acompaña y casi podríamos decir presenta la escritura.

EL DIRECTOR

ÍNDICE

ARTÍCULOS

Campos, Hugo [8-24]	Sentido del sentido en Víctor Frankl y Cristóbal Holzapfel: Elementos para un metasentido del mundo de la vida
Imigo Gueregat, Estela [25-35]	<i>La colonización de Valdivia y Llanquihue</i> de Vicente Pérez Rosales: Omisiones y elipsis en recuerdos de un pasado presente
María Isabel Martínez Bahamondes [36-48]	Hacia una aproximación de la figura de autor en <i>Ayer</i> de Juan Emar
Navarro Morales, Marcelo [49-58]	Crisis de la conciencia metapoética en <i>La Musiquilla de las Pobres Esferas</i> de Enrique Lihn
Vergara Aguilar, Florencia [59-70]	“Y esta actitud mía, tan pagana, es/ la culminación de mis caminos”: género y política en <i>El zen surado</i> de Cecilia Vicuña

ENSAYO

Gómez Agüero, Carlos [72-75]	Los que estuvieron allí, aun sin estarlo
-------------------------------------	------------------------------------------

Davidson Vera, Soledad [76-78]

Pragmática: el estudio que acerca el lenguaje al mundo cotidiano

TRADUCCIÓN

Matamala Elorz, Roberto [80-83]

Emily Dickinson. I'm Nobody! Who are you?

CREACIÓN

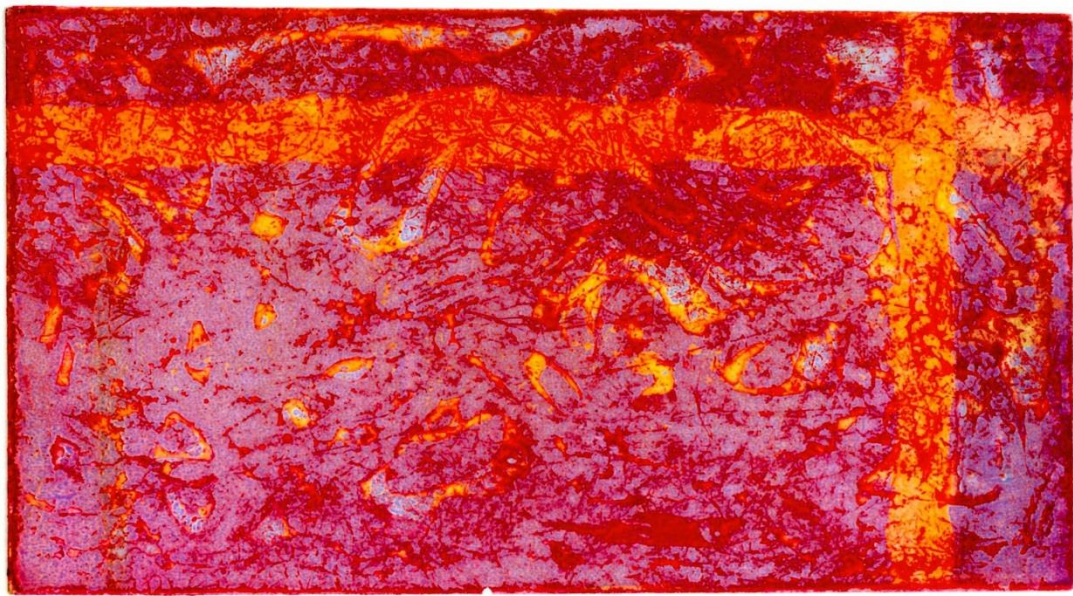
Polanco Salinas, Jorge [85-94]

Cortes de Escena

Lorca, Ornella [95-99]

Visceral (Parte II)

ARTÍCULO



1/3

Interacción

Pablo Uribe 2016

**Sentido del sentido en Víctor Frankl y Cristóbal Holzapfel:
Elementos para un metasentido del mundo de la vida**

**Meaning of meaning in Victor Frankl and Cristóbal Holzapfel:
Elements for a metameaning of the world of life**

Hugo Campos Winter
Hugo.campos@uach.cl

Resumen

Este texto aborda la pregunta por el sentido en la semiosfera actual, en la cual se hace patente una lógica de subalternidad entre lo global y lo local, la cual actualiza un vacío de sentido existencial, debido a la caída de posibilidades de ser-sí mismo por el consumo y el ocio ostentosos. Se argumenta que encontrar sentido requiere preguntarse por el sentido del sentido, o metasentido. Para ello, se estudian las teorías del sentido de Víctor Frankl y de Cristóbal Holzapfel. Se concluye con un metasentido del burócrata-sofista, tipo ideal predominante en la medianidad del mundo de la vida.

Palabras clave: semiosfera, Víctor Frankl, Cristóbal Holzapfel, sentido, metasentido.

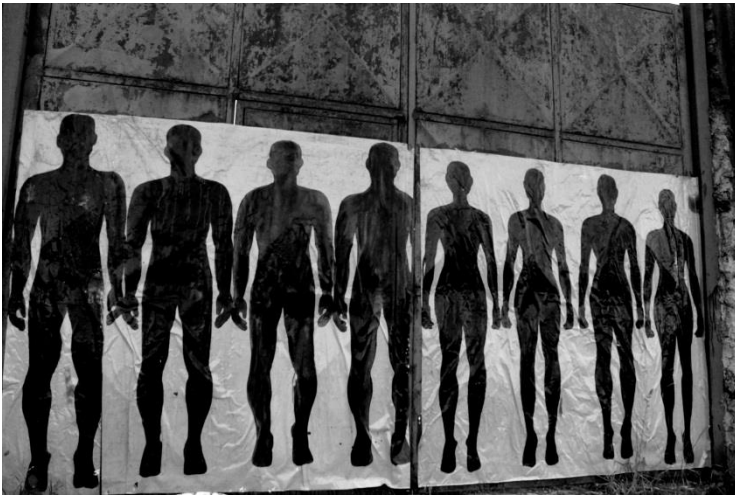
Abstract

This text addresses the question of meaning in the current semiosphere, in which a logic of subalternity between the global and the local becomes evident, which actualizes a vacuum of existential meaning, due to the fall of possibilities of being-itself in the ostentatious consumption and leisure. It is argued that finding meaning requires asking about the meaning of meaning, or metameaning. For this, the theories of the sense of Victor Frankl and of Cristóbal Holzapfel are studied. It concludes with a metameaning of the bureaucrat-sophist, ideal type predominant in the middle of the world of life.

Keywords: semiosphere, Victor Frankl, Cristóbal Holzapfel, meaning, metameaning.

1. Avatares del ser-humano en el ambiente semiótico de nuestra generación

*Sostenerse en el trasfondo
es haber nacido arrojado
y estar en el mundo,
con los ojos bien abiertos
y las manos empuñadas,
siendo pura resolución
entre los entes intramundanos
y solicitud anticipativo-liberadora
con los otros coexistentes
en lucha amorosa,
a la búsqueda del sentido,
consciente de que no hay sentido último,
y que el cobijo en el sinsentido
es una alegre cruz que se debe cargar,
en solitaria, soledad, silenciosa,
para recordarlo en vida,
y comunicarlo,
antes de partir.*



La primera guerra mundial, la gran depresión del 29, la segunda guerra mundial, los campos de concentración, los gulags, la guerra fría, la carrera espacial, la llegada del hombre a la luna, la crisis de los misiles y la caída del muro de Berlín fueron eventos que fijaron la deriva entre significados y significantes, anudando el sentido de la narrativa (Ricoeur, 1986, 2006) de la *memoria colectiva* (Halbwachs, 2004) y del *imaginario colectivo* (Castoriadis, 2007), en la *semiosfera* (Lotman, 1996, 2000) global, la cual habitaron nuestros abuelos y padres. A nivel local, lo que se presenta con mayor claridad en el *continuum semiótico* (Lotman, 1996) es el Estado de Bienestar, el movimiento popular, el golpe de Estado y la dictadura militar, seguida de la vuelta a la democracia; cadena de sentido (Weischedel, cit. en Holzapfel, 2004) que se

proyecta en el modo de un imaginario ciudadano que hace surgir movimientos estudiantiles, territoriales y constituyentes en la actualidad.

Se manifiesta en estas narrativas una estructura profunda de contraposición entre dos fuerzas cualitativamente distintas, una lógica dicotómica que mantiene abierta una tensión, una *situación límite* de lucha entre dos grupos principalmente políticos y culturales. Claramente, esta lucha suponía conformarse con pertenecer a uno de los lados, en otras palabras, o se era capitalista o se era comunista. Con esto, el llegar a *ser sí-mismo* (Jaspers, 1958b), la conquista de la libertad, tenía que enfrentarse a la situación límite (Jaspers, 1958b) de contraposición respecto a la tradición discursiva (Heidegger, 2015) de la comunidad semiótica (Herbrüggen, 1963) de origen.

En nuestro caso, hablando de quienes nacimos entre 1983 y 1994 aproximadamente, el World Trade Center fijó una nueva tensión, ya no entre oriente y occidente, o entre capitalismo y comunismo, sino entre lo global y lo local. Entre el capital financiero global y las comunidades locales, entre la política neoliberal global y, por ejemplo, las políticas territoriales del buen vivir en América Latina, y entre la cultura massmediática y del consumo global, y las culturas populares locales. Esto evidencia ya no una *lógica de contraposición entre fuerzas de distinta cualidad y similar cantidad, sino de subalternidad entre fuerzas de igual cualidad y distinta cantidad.*

Entre lo global y lo local se encuentran la internet y la lengua inglesa, dos códigos que permiten pensar lo global y lo local como fenómenos culturales cualitativamente similares. En efecto, estas tecnologías posibilitan en parte la *glocalización* (Beck, 1998; Robertson, 2000), concepto procedente del término japonés "dochakucka" derivado a su vez de "dochaku" o "el que vive en su propia tierra" (Wikipedia, 2017, p. 1), puesto que posibilitan, en el caso de internet, que una persona situada en una localidad se comunique con personas ubicadas al otro lado del mundo o en la casa vecina sin diferencias cualitativas en términos espaciotemporales. Por su parte, la lengua inglesa se ha convertido en un metacódigo que permite tratar como significantes los signos de las otras lenguas, *mitologizándolos* (Barthes, 1999) bajo su propia lógica de significación, de tal modo que toda lengua local es posible subsumirla a dicha lengua envolvente y a los sentidos funcionalistas que encierra. Así, la internet y la lengua inglesa permiten que lo global y lo local no sean realidades contrarias, sino jerárquicas. Los ciudadanos del mundo (Bauman, 2001) tienen una mayor bagaje del

inglés y manejan más hábilmente la internet y sus tecnologías asociadas, que los paisanos locales.

En esta semiosfera, nuestra principal preocupación ya no es pertenecer al lado de la lucha indicado, como lo fue para nuestros padres y abuelos, sino permanecer incluidos y ascender en la lógica de la glocalización (Beck, 1998; Robertson, 2000) desde los lugares subalternos locales hacia los lugares superiores globales, donde habitan los ciudadanos del mundo (Bauman, 2001), porque el lugar subalterno de esta jerarquía es precario, mientras que el exterior de esta lógica es la de los ausentes (Santos, 2011). El ascenso se busca a través de los rituales que Veblen (cit. en Ritzer, 2012) llamó *consumo y ocio ostentosos*, que nos acercan, por lo menos frente a la mirada de los demás, al ideal de *ciudadanos del mundo* (Bauman, 2001). Pero a la vez, se intenta *hibridizar* (García-Canclini, 1989) estos rituales con los culturemas de la tradición local de la comunidad de origen, para no perder la raíces de la memoria colectiva que nos sitúan por derecho en una determinada posición de la tradición discursiva local y que nos otorga determinadas posibilidades de proyección (Heidegger, 2015).

Sin embargo, para la gran mayoría de la población, representada en el *tipo ideal del burócrata-sofista* (Jaspers, 1933), participar del ritual del consumo y del ocio ostentoso (Veblen, cit. en Ritzer, 2012) con el propósito de mantenerse en la tradición de la glocalización, supone un endeudamiento constante, un juego de subasta del futuro a la mejor oferta de las tiendas de retail o de las compras por internet, y así nuestro futuro es cerrado en su plenitud de posibilidades, de tal modo que ya no somos nosotros quienes elegimos a riesgo de ser considerados contrarios como lo hicieron las generaciones anteriores, sino que es el ritual el que elige por nosotros, convirtiendo la posibilidad en necesidad de pertenecer a esta tradición única. Pero por otra parte, con esto, en vez de saltar desde la medianidad del mundo hacia la existencia, caemos en ella, ya no por el hecho de estar pegados a una tradición que supone la repetición de un pasado, sino por el hecho de perder lo que, desde Heidegger (2015), es nuestra posibilidad más propia de elegir nuestro futuro, responsabilizándonos de nuestra condición de arrojados, en otras palabras, por el hecho de perder la condición ontológica del Dasein, la cual es el *cuidado*.

Así es la semiosfera (1996, 2000) de nuestra generación, una parcela del *ambiente espiritual de nuestro tiempo*, pensando desde Jaspers (1933); un sentido compuesto de una subordinación global-local en el que participamos a condición de subastar nuestro futuro,

nuestra libertad de llegar a ser sí-mismos en tanto responsables de nuestro Dasein, pensando nuevamente desde Jaspers (Cit. en Holzapfel, 2014).

Ahora bien, esta situación límite manifiesta la realidad fundamental del *vacío existencial* del que nos habla Frankl (1991). Después de todo, la globalización por un lado, y el consumo y el ocio que la actualizan por el otro lado, son *narrativas fragmentarias* que no alcanzan a constituirse como narrativas canónicas que nutran una memoria colectiva y un imaginario colectivo, que permitan la construcción de una amplia gama de valores y futuros posibles, y que al ser interiorizados por las personas, podamos encontrar un sentido de vida que fortalezca el temple anímico para afrontar el sufrimiento intrínseco al hecho de vivir. Frente a esta fragilidad del mundo interno, las pulsiones empujan constantemente como una *Konstantkraft*¹ y a falta de un sentido que las dirija, se desbocan en la voracidad de poder en el modo de lucha por ganar más dinero o voracidad de placer en el modo de la obtención de goce en experiencias subjetivas hipersexualizadas (Frankl, 1987).

Así, mientras buscamos convertirnos en el ideal de ciudadano del mundo, la gran mayoría de personas caemos en el real del burócrata o el sofista, tipo ideal, pensando desde Weber (1987), que viene a representar la imagen del hombre frágil que nos señala Holzapfel (2014), en términos de sentido, pero que es a la vez astuto en términos de sobrevivencia. Al respecto, las palabras de Jaspers (1933) deben ser tomadas en cuenta:

El sofista. No está el mismo nunca en nada (...) Se presenta siempre como colaborador, pues quiere estar en todo...solo existencia quiere, incapaz de la hostilidad auténtica, que, por modo elevado, surge en el mismo nivel contra los demás en la lucha interrogante del destino (...) cree en la nada (...) se deja caer patéticamente en el descontento radical y adopta los ademanes de un heroísmo del sufrimiento (...) carece de carácter, sin ser malévolo (...) Nunca adversario cabal, no da la cara, lo olvida todo y desconoce la íntima responsabilidad, de la cual, sin embargo, habla siempre (...) Encuentra en el intelectualismo su único hogar (...) Lo confunde todo (...) por falta de ser-mismo, nunca puede llegar a hacer de la ciencia algo propio (...) Según la situación, vacila entre la superstición científica y la superstición hostil a la ciencia (Jaspers, 1933:166-173).

Frente a este tipo de ser humano, en contraposición al ideal del ciudadano del mundo, queda la opción del *héroe anónimo*, quien se mantiene firme en el cumplimiento de su sentido a pesar de la soledad.

¹Konstantkraft o fuerza constante es un término que define una cualidad de las pulsiones psicológicas, a diferencia de los estímulos externos, los cuales actúan como una fuerza de choque momentánea, por lo que una huida de nada sirve contra ellas. Lo utilizó Sigmund Freud (1915) en su artículo "Pulsión y destino de Pulsión".

El heroísmo posible del hombre está hoy en la actividad sin brillo, en la efectividad sin fama. Queda sin confirmación cuando, surgido en lo cotidiano, es la fuerza del mantenerse sobre sí mismo. No es seducido por engañosas esperanzas ni por falso eco que por sí mismo se aleja. Rechaza la facilidad de aquello que todos hacen y todos aprueban, y no se deja impresionar por la resistencia y la repulsa. Le es propia la confianza en seguir un camino. Este camino es el riesgo del aislamiento cuando la murmuración conmina con abandonar mercedamente a la soledad tan presuntuosa obstinación, empujando casi a lo que todos quieren (Jaspers, 1933: 172).

Por lo tanto, bajo el ideal superior del ciudadano del mundo, está la mayoría subalterna comprendida en el burócrata-sofista Jaspersiano (Jaspers, 1933), o el hombre frágil de Holzapfel (2014), pero también tenemos la figura del héroe moderno que insiste en cumplir con el sentido que la vida le llama a cumplir, poniendo entre paréntesis la lógica de la globalización. Pero resulta que cumplir con dicho sentido implica, por lógica, primero encontrarlo, a menos que sea la búsqueda propiamente del sentido, como en el *homo viator* del cual nos habla Holzapfel (2005). Con todo, esto no se puede llegar a saber solo con preguntarse por este o aquel sentido particular, sino sobre la esencia del sentido, a saber, sobre el sentido del sentido. Únicamente de este modo es posible lograr un *metasentido* que nos entregue el germen de posibilidad real que no alcanzamos a ver estando inmersos en el torbellino de la vida diaria, el consumo y el ocio ostentoso.

El metasentido como constructo inédito, es una posible respuesta a la pregunta que Holzapfel desarrolla en el siguiente enunciado:

La pregunta por el sentido es en rigor la pregunta por el sentido del sentido, vale decir, la pregunta que precisamente pregunta por el sentido propiamente tal, sin embarcarse de antemano en lo que para la gente en general y a lo largo de la historia vale como sentido, al recurrir, consciente o inconscientemente, a alguna fuente que lo dispensa, y gratuitamente, como el amor o el poder (2004: 25).

El metasentido puede ser pensado como una arquitectura textual que nos permite analizar el sentido emergente en el mundo de la vida y proyectar sentido en el modo de interpretaciones. Con el propósito de diseñar un metasentido textual, a continuación se abordarán las teorías sobre el sentido de Víctor Frankl y de Cristóbal Holzapfel, intentando lograr una comprensión del sentido en ambos autores, la cual funcione como metasentido del mundo de la vida cotidiana (Shütz y Luckmann, 1973) en la que habitan los hombres desde los cuales se define el tipo ideal del burócrata-sofista (Jaspers, 1933; Weber, 1987).

Esto porque es aquel el tipo ideal prevalente en la medianidad (Heidegger, 2015) de dicho mundo.

2. Sentido del sentido en Víctor Frankl

Si las condiciones históricas de producción de una teoría le otorgan valor, entonces Víctor Frankl puede ser considerado un héroe del pensamiento, puesto que inició la producción de su Logoterapia en campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial. Teorizó su propia experiencia de supervivencia y la de sus compañeros en uno de los contextos institucionales más radicalmente totalitarios de nuestra historia moderna.

Las condiciones textuales de producción de la teoría del sentido de Víctor Frankl son (1) Husserl (1962), en lo referente al concepto de *intencionalidad*, es decir, que toda conciencia es conciencia de algo; (2) Jaspers (1958b), en lo referente a las *situaciones límite*, comprendidas como situaciones existenciales en las que la persona se enfrenta a un límite que debe superar mediante actos incondicionados o resolutivos que son la expresión del sí-mismo; (3) Heidegger (2015), respecto a la comprensión del ser-humano (Holzapfel, 2014) como *Dasein*, interpretado por Rivera como estar-en-el-mundo, o como la inseparabilidad del ser-humano (Holzapfel, 2014) y de su mundo donde comparecen para él los entes intramundanos y donde coexiste con otros Dasein; y (4) Scheler (1999) en lo respectivo al *mundo objetivo de los valores*, los cuales componen el sentido del ser-humano (Holzapfel, 2014) como un *inconsciente espiritual* que la persona en la logoterapia debe hacer consciente (Frankl, 1994), en otras palabras haciéndose consciente del porqué de su existencia, de tal modo de que pueda soportar cualquier cómo (Frankl, 1991).

Con base en estos autores, Frankl (1991: 57) construye una visión del Ser-humano (Holzapfel, 2014) como buscador de sentido, “la búsqueda por parte del hombre del sentido de la vida constituye una fuerza primaria y no una <<racionalización secundaria>> de sus impulsos instintivos”. Es así como el principio fundamental del hombre es el *principio de sentido*, de la búsqueda de un fundamento, y no así el principio de placer o el principio de poder, ya que el primero sería un efecto del sentido y el segundo un medio para encontrar el sentido (Frankl, 1987), de tal forma que la avidez de placer y de poder se derivan de la pérdida de sentido o el vacío existencial en que caemos cuando no encontramos sentido para responder a

las preguntas que nos plantea la vida. Del mismo modo, la *neurosis anticipatoria*, caracterizada por los síntomas de *hiperatención e hiperreflexión* se derivan de la pérdida de sentido, es decir, de una vida en que la voluntad de sentido está siendo frustrada por el cumplimiento de necesidades inmediatas e impuestas.

Así, la persona que encuentra un fundamento es capaz de experimentar placer y felicidad, así como de afrontar el sufrimiento intrínseco al hecho de vivir. En palabras del autor, “El hombre que se hace consciente de su responsabilidad ante el ser-humano (Holzapfel, 2014) que le espera con todo su afecto o ante una obra inconclusa no podrá nunca tirar su vida por la borda. “*Conoce el <<porqué>> de su existencia y podrá soportar casi cualquier <<cómo>>*” (Frankl, 1991: 47)

Lo esencial en el Ser-humano (Holzapfel, 2014) no es entonces la homeostasis corporal y psíquica obtenida por medio del poder y manifestada en el placer, sino la *noodinámica*, es decir, “la dinámica espiritual dentro de un campo de tensión bipolar en el cual un polo viene representado por el significado que debe cumplirse y el otro polo por el hombre que debe cumplirlo” (Frankl, 1991: 60).

Y el sentido, como ya se dijo, que debe cumplirse de acuerdo a Frankl, se manifiesta en el encuentro con la persona amada, en la defensa de una causa o en la respuesta a un Dios (1991).

Justo aquí se observa la dimensión valórica del sentido, la cual tiene la cualidad de ser inconsciente al igual que las pulsiones, pero que en vez de ser una fuerza constante, *Konstantkraft*, que empuja a la persona en direcciones polimórficas, es la guía inconsciente que *tira y dirige* precisamente estas fuerzas constantes de empuje (Frankl, 1994).

De este modo, la Logoterapia es una *analítica* porque en el proceso logoterapéutico se hace consciente *la parte inconsciente del sistema de valores* que sigue el sí-mismo de cada persona (Frankl, 1994). De tal modo que al hacer consciente dicho sistema de valores, la persona puede integrarlos a su *noodinámica* para cumplir una vida plena de sentido.

Una vida plena de sentido es una vida *esencialmente libre y en la misma medida responsable*, ya que “la esencia íntima de la existencia humana está en su capacidad de ser responsable” (Frankl, 1991: 62), en responder a las preguntas y desafíos que la vida le hace. Así pues, Víctor Frankl (1991: 62) define la responsabilidad de la persona con la siguiente frase: “vive como si ya estuvieras viviendo por segunda vez y como si la primera vez ya hubieras obrado tan desacertadamente como ahora estás a punto de obrar”.

3. Sentido del sentido en Cristóbal Holzapfel

Cristóbal Holzapfel, filósofo valdiviano, estudió en el Instituto Alemán de su ciudad y en la Universidad Austral de Chile. Luego realizó su Doctorado en la Universidad de Friburgo, teniendo como influencias a Karl Jaspers y Martin Heidegger. Actualmente es profesor de filosofía y académico de la Universidad de Chile.

Las condiciones textuales de producción de su teoría del sentido dicen relación con múltiples y diversas influencias teóricas, que pueden sintetizarse como griegas y alemanas en el ámbito filosófico metafísico y francesas en el ámbito literario ficcional, ambas confluyendo en una perspectiva principalmente existencialista.

Para el autor, la *donación* de sentido proviene del *Ser*, que es el universo comprendido como infinito e ilimitado (Holzapfel, 1990) y también como el motor inmóvil que es la causa primera del movimiento de todas las demás cosas (Aristóteles, 2011), en otras palabras, el Logos.

De este universo que nos dona sentido obtenemos nuestra capacidad de proyectar y *dotar* de sentido a los entes que comparecen para nosotros en el mundo de la vida (Holzapfel, 2005).

Por sentido, Holzapfel (2005) sostiene tres acepciones. Sentido como *significado*, como *justificación* y como *dirección*. El sentido como significado dice relación con la conceptualización que hacemos de los fenómenos experimentados en nuestro mundo interno y en el mundo de la vida. El sentido como justificación refiere al aspecto existencial de la búsqueda de una causa, de un porqué, para las decisiones que tomamos y las acciones que realizamos. Finalmente, el sentido como orientación refiere a la pregunta por la dirección total de nuestra vida y en particular de nuestros actos en el horizonte de sentido de la vida que nos toca vivir, y tiene que ver con el ámbito metafísico de las preguntas fundamentales.

Además del sentido en sus tres acepciones, Holzapfel agrega que el sentido se presenta sobre un trasfondo que es un *continuum de sentido y de sinsentido entendido como exceso de sentido*, esto en diálogo con Baudrillard, o como desarmonía, dialogando con Deleuze y Weischedel; continuum que es en definitiva el universo en tanto Ser. Siguiendo en diálogo con Weischedel, Holzapfel (2005), sostiene que el Ser no dona cadenas de sentido o patrones de realidad. Al respecto puede hacerse un parangón con la teoría de la Gestalt, concibiendo el sentido como una figura que emerge sobre un fondo de sinsentido y que adquiere precisamente sentido,

contrastándose con aquel. Respecto a esto, Weischedel plantea que toda pretención de sentido último no es más que una “satisfecha posesión-de-sentido” (Cit. en Holzapfel, 2005).

El sentido que es donado al ser-humano (Holzapfel, 2014) desde el Ser que posee como cualidades lo infinito, lo ilimitado y el sentido como el sinsentido, se particularizan en “<<generadores>> del sentido” Holzapfel (2005: 19). Esto son *el vínculo, el cobijo, la atadura, la reiteración y el sostén* (Holzapfel, 2005). Pensando desde Holzapfel (2005), el vínculo es la relación que establecemos con algo o alguien. El vínculo genera cobijo, a saber, relacionarnos con algo nos da una determinada protección frente al trasfondo de sinsentido y al torbellino del mundo de la vida (Schütz y Luckmann, 1973). Vínculo y cobijo producen atadura, de tal modo que quedamos en una suerte de encierro, atrapados en el dispensador de sentido al cual estamos vinculados y que nos dona cobijo. La reiteración es el producto del vínculo, el cobijo y la atadura; se puede comprender como los guiones de comportamiento que seguimos cotidianamente en el mundo de la vida y los patrones de pensamiento de nuestro mundo interno. La reiteración es lo que nos dona una sensación de realidad y que nos permite dotar el mundo de plausibilidad. Finalmente, las fuentes de sentido nombradas generan el sostén, ya que somos principalmente sostenidos por las fuentes dispensadoras de sentido en nuestra existencia, de modo que podría decirse que un sentido del sentido es sostenernos en el mundo entre los entes intramundanos.

Respecto de las *fuentes dispensadoras de sentido*, que son las “*pantallas del trasfondo*” (Holzapfel, 2005: 46), el filósofo valdiviano nos hace ver que obtenemos y generamos sentido a partir de nuestra vinculación con *fuentes referenciales, programáticas, icónicas, ocasionales y permanentes de sentido*. Entre las fuentes referenciales están por ejemplo Dios, la verdad, la justicia, el amor y el lenguaje en tanto fenómenos y valores abstractos e imperecederos. También encontraríamos lo que Eugen Fink (Cit. en Holzapfel, 2005: 202) llama “*fenómenos fundamentales de la existencia humana*”, a saber, *muerte-trabajo-dominio-amor-juego*. Entre las fuentes programáticas de sentido encontramos el trabajo (en sentido reducido como trabajo remunerado), la ciencia, el arte y la filosofía en tanto sistemas de conocimientos producidos por el hombre, y que le transmiten una determinada disciplina en su vida. Las fuentes icónicas de sentido se muestran como imágenes referidas desde las que brota sentido como puede ser la imagen de un crucifijo, de una bandera, de un escudo de armas o de un viejo barbón, por ejemplo. Entre las fuentes ocasionales de sentido encontramos los hobbies, las salidas de vacaciones y toda actividad recreativa que se lleve a cabo con cierta periodicidad y que dona un

determinado monto de sentido, el cual es generado mediante el vínculo con dicha fuente. Finalmente, entre las fuentes permanentes de sentido, están todas aquellas fuentes que están constantemente otorgando sentido a nuestras vidas, como lo puede ser la mujer amada o el proyecto de vida familiar y profesional. Según Holzapfel (2005), estas fuentes no tienen fronteras intransferibles, sino que interactúan mediante transposiciones, así por ejemplo una fuente ocasional de sentido como el estudio, puede convertirse en una fuente permanente de sentido al convertirse en el trabajo de la persona. Asimismo, una fuente programática de sentido como lo es la religión puede convertirse en una fuente referencial para una persona o un grupo de personas determinadas. También se da la superposición de fuentes, por ejemplo, una fuente icónica de sentido como la imagen de la mujer amada es también una fuente permanente de sentido y por sinécdoque puede pasar a representar el amor en tanto fuente referencial de sentido.

Desde lo anterior se sigue que para Holzapfel (2005), al igual que para Frankl (1991), el hombre es esencialmente un ser buscador de sentido:

La íntima relación entre hombre y sentido es tal que por eso concebimos al ser humano como buscador de sentido (...) Justamente porque estamos en la perpetua búsqueda de sentido, podemos decir que estamos siempre de camino al sentido, y que lo que se nos ofrece como sentido, sobre todo como sentido último y absoluto, solemos ponerlo en entredicho (Holzapfel, 2005: 26).

Por otro lado, cabe señalar que una diferencia importante entre ambos autores estaría en la valoración del sinsentido, al cual Frankl (1991) ve como una desesperanza asociada a la caída del temple anímico, mientras que para Holzapfel (2005) el sinsentido sería, pensando desde Perelman y Olbrechts-Tyteca (1989), un *argumento de frenado, un párale*, frente a la peligrosa pretensión de propiedad del sentido último.

Esta esencia de buscador de sentido es precisamente lo que sitúa al ser-humano (2014) como un ser al que se le dona sentido desde el Ser y que a la vez dota de sentido su existencia. Lo anterior lo logra mediante su disposición de *significador y simbolizador*, en palabras de Holzapfel:

El hombre se instala en el mundo de modo significador y simbolizador. De esta manera, tanto el árbol, el buen o mal tiempo, un programa económico, un acuerdo, un compromiso, y demás, significan algo, pero también pueden simbolizar algo: el puente puede aludir a una unión, la noche sombría a nuestro estado anímico, todo lo cual se puede verter en un poema u otra forma de arte (2005: 27).

Implícita en esta definición del hombre como buscador de sentido y como significador y simbolizador, hay de acuerdo a Holzapfel (2005) una concepción dinámica del hombre como el ser que se *autoproduce*, obtenida desde Nietzsche o como *pura posibilidad en el modo de la libertad* desde Jaspers (1958b) y del *proyecto o posibilidad empuñada* desde Heidegger (Cit. en Holzapfel, 2005).

Finalmente, con respecto a la *producción de sentido, y también a la seducción del sentido*, Holzapfel (2005), en diálogo con Baudrillard, presenta lo que para este último autor sería la producción, es decir, la condición en que nos encontramos en la cotidianidad como sujetos y causas de cambios de una sustancia de un estado a otro (Aristóteles, 2011), lo que de una u otra forma nos es donado por el Ser pero que en nuestra dotación-producción nos asimila en parte al Ser. Pero también se da la posibilidad de la seducción como simulación o mera apariencia, como torcer la voluntad de otro, o como hacer nacer una voluntad donde no había (Holzapfel, 2005). Relacionando lo anterior con el sentido y el sinsentido, cabe pensar que la producción es producción de sentido, mientras que la seducción como desvío del sentido es asimilable al sinsentido. Por otro lado, la seducción como hacer nacer la voluntad de producción donde no la había es también una condición de la producción, de tal modo que para producir hay que estar autoseducido así como para hacer producir hay que seducir. En otras palabras, toda seducción implica una destrucción de sentido previo para que nazca sentido posterior.

4. Metasentido del tipo ideal burócrata-sofista en el mundo de la vida

Uno se levanta en la mañana bien temprano, como a las 7:00 am. Hace ejercicios para activar la mente y el cuerpo, toma desayuno apurado, toma una ducha y parte al trabajo. Si *uno* tiene hijos, los pasa a dejar al colegio, que ojalá sea uno privado de elite o por lo menos privado, alternativo y aspiracionista. *Uno* mientras deja a sus hijos en el colegio compara su auto con los autos de los otros *uno*; se dice a sí mismo, mismo, debes mantenerte con un auto del año, familiar, grande, que evoque potencia y a la vez seguridad. *Uno* tiene la compra inteligente aunque sabe que en realidad es un arriendo permanente de autos, que manifiesta el sinsentido de la ostentación.

Luego de dejar a sus hijos, *uno* emprende rumbo a su trabajo, donde compite por llegar con la ropa de moda, que mientras tenga colores más pasteles, más prestigio para *uno* o si viene

desde abajo siendo un aspiracionista, mientras la ropa sea más militar, rockera, montañera o que en definitiva evoque más rudeza, *uno* se verá más seguro. Estos últimos son los burócratas en terreno que aspiran a un escritorio.

Si *uno* ya tiene un escritorio, se sienta y el juego está en mantenerse por más tiempo sentado, donde la danza de manos y gestos más armónica con el lugar común de escritorios y cuerpos será la ganadora, la que en definitiva adquiera menos ansiedad. Para esto, *uno* debe estar inmunizado de angustias existenciales, ni pensar que *uno* pueda preocuparse por el sentido estando sentado en la oficina de escritorios comunes, porque esto implica seguramente que *uno* se descoordinará de la danza común de movimientos de manos y gestos sutiles.

En el caso de que *uno* tenga un escritorio en una oficina propia, esa es la gloria, por fin un poco de humanización frente a la deshumanización de la oficina minimalista de escritorios compartidos. Unas plantitas, un acuario, si hay espacio, un sillón cama para descansar la espalda a mitad de jornada, cuadros, una pantalla grande con buenos parlantes para escuchar música en volumen moderado y un sistema de juegos para recrearse y lograr el estado creativo. Eso sería ideal, pero al momento de llegar a la oficina personal el aspiracionista está demasiado quemado/alienado como para ser creativo, solo se remite a reproducir el sentido minimalista-funcionalista de la oficina compartida, con la suma de tener un cuadro del gobernante de turno.

El tiempo en la oficina, se remite a dejar pasar el tiempo, dosificado por una que otra llamada para dar a entender que se está trabajando, uno que otro mail sin importancia, una que otra reunión técnica. Las fuentes de sentido ocasionales son un tecito o un cigarrito conversado para calmar las pulsiones, unos buenos audífonos y música contracultural o por lo menos underground para sentir que aún se está vivo, que aún se tiene un poco de libertad.

Si lo piensa bien, el sentido es precario frente a un universo de sinsentido, por eso no quiere pensar, desea mantenerse en su cabañita de sentido que le dispensa de lo necesario para la configuración normal de sus pulsiones. Se contenta con encontrar el sentido en la imagen de la casa propia, de la familia, de las vacaciones, del partido de fútbol o del match de vale todo del fin de semana. Si está soltero o separado, *uno* obtiene sentido de la promesa de una mujer ideal, justamente la que perdió en algún momento por pendejo, o que no tendrá, porque es atractor de mujeres reales que están en la misma dinámica burocrática de *uno*, y que por lo mismo están demasiado quemadas/alienadas por determinadas fuentes programáticas ideológicas, como para ser lo suficientemente seductoras.

Uno va al gimnasio regularmente o juega fútbol con los amigos una vez a la semana en la cancha de pasto sintético. Luego, idealmente un asado. El que va al gimnasio, tiene también que estar a la moda, solo así podrá realizar un poco de ejercicio tranquilo. Estar a la moda significa ostentar las marcas de turno, vestir con colores chillones, sacar de vez en cuando el smartphone y hablar en voz alta con otro *uno* sobre la reunión o los acuerdos de contrato, evocando el antiguo celular de palo, hoy se podría decir, conversaciones de palo. Estar gordo es una herejía, indica traición a la moda minimalista-funcionalista, canon cultural de la glocalización.

Uno debe vincularse de una u otra forma con oriente lejano, haciendo yoga, tai chi o un arte marcial alternativo. Mientras más desconocido mejor, de este modo, *uno* se crea la ilusión de originalidad.

Uno se endeuda para irse de vacaciones al lugar más exótico posible, y tomar las fotografías más exóticas posibles, pero ojalá sin personas exóticas, porque *uno* no está ahí para la comunicación existencial, sino para generar fuentes icónicas de sentido que lo cobijen y sostengan durante el resto del año que no está de vacaciones, y frente a la competencia simbólica con sus colegas por ser el más cercano al ideal de ciudadano del mundo.

Uno se endeuda por veinticinco años para tener una casa que es como un escritorio en una sala compartida, igual a todas las demás, con lo que se asegura pensar igual a todos los demás, manteniéndose en un lugar común de la tradición de la glocalización.

Otros *uno* estudian hasta capitalizar el estudio como trabajo, intentando lograr mayor libertad a expensas de menores ingresos. La mayoría se dedicará a escribir y a hablar sobre lo que otros dijeron y escribieron, conformándose con el hecho de que hablar y escribir sobre otros, les dona de uno u otro modo, sentido para sí mismos y frente a los demás.

Así es en parte como *uno* se mantiene en la donación de sentido que entregan las fuentes dispensadoras de sentido. Así es como *uno* se genera sentido sosteniéndose en la reiteración de sus patrones de comportamiento y pensamiento. Así es como *uno* se mantiene cobijado frente al trasfondo de sinsentido que le implicaría cuestionar su situación límite de la medianidad.

Si *uno* encuentra en lo anterior un sentido, no hay problema, pero si se entera de que en realidad no tiene sentido, entonces se encuentra en la situación límite de la medianidad, desde la cual es posible dar un salto hacia la dotación-proyección de un sentido original, que no es sino la producción de sentido, y que previamente obtendrá desde la donación que una fuente dispensadora de sentido le pueda otorgar. El problema es buscarla, encontrarla y cuidarla.

Uno salta a ser sí-mismo cuando se reconoce en la situación límite de reproductor-seductor de sentido y da el salto para convertirse en productor-seductor de sentido, lo que implica humanizar principalmente su mundo de trabajo, deshumanizado por el minimalismo glocalizador. *Uno* pasa a ser sí-mismo cuando encuentra las fuentes dispensadoras de sentido necesarias como para permitirle crear un metasentido que funcione como una arquitectura de su producción de sentido. *Uno* pasa del *se* al *sí-mismo* cuando logra hacerse patente en su singularidad frente a otras singularidades en comunicación existencial.

Cabe recordar que lo dicho en este texto, se fundamenta sobre un trasfondo de sinsentido, por lo que la dotación de sentido realizada sobre las cadenas de sentido del tipo ideal estudiado, es una proyección de sentido autoconsciente de que no puede ser más que situado y provisorio, y que, desde la *dialéctica negativa* (Adorno, 2005), engendra en sí mismo su contradicción interna de sinsentido que lo complementa, contradicción que no se cierra en una totalidad superadora sino que se mantiene abierta y en tensión dialógica, lo cual es necesario para no caer en la pretensión de la propiedad de sentido último.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. 2005. *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Madrid: Akal.
- Aristóteles. 2011. *Metafísica*. Ed. T. Calvo. Madrid: Gredos
- Barthes, Roland. 1999. *Mitologías*. Madrid: Siglo XII editores.
- Bauman, Zigmunt. 2001. *La globalización: consecuencias humanas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Beck, Ulrich. 1998. *¿Qué es la globalización?*. Barcelona: Paidós.
- Castoriadis, Cornelius. 2007. *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.
- De Sousa Santos, Boaventura. 2011. “Epistemologías del Sur”. *Utopía y Praxis Latinoamericana* 54: 17-39.
- Frankl, Viktor. 1987. *El hombre doliente. Fundamentos antropológicos de la psicoterapia*. Barcelona: Herder.
- Frankl, Viktor. 1991. *El hombre en busca de sentido*. Barcelona: Editorial Herder.
- Frankl, Viktor. 1994. *La presencia ignorada de Dios. Psicoterapia y Religión*. Barcelona: Editorial Herder.
- Freud, Sigmund. 2011. “Pulsiones y destino de pulsión” (1915). En Sigmund Freud (1914-1916) *Contribuciones a la historia del movimiento psicoanalítico, trabajos sobre metapsicología y otras obras*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu editores.
- García-Canclini, Néstor. 1989. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Grijalbo.
- Halbwachs, Maurice. 2004. *La memoria colectiva*. España: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Heidegger, Martin. 2015. *Ser y tiempo* (Trad. J. E. Rivera) (5ta. Ed.). Santiago: Editorial Universitaria.
- Herbrüggen, Heinz Schulte. 1963. *El lenguaje y la visión del mundo*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile.
- Holzapfel, Cristóbal. 1990. *Ser y universo*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Holzapfel, Cristóbal. 2005. *A la búsqueda del sentido*. Santiago: Editorial Sudamericana.
- Holzapfel, Cristóbal. 2014. *Ser-humano (cartografía antropológica)*. Santiago: Cinta de Moebio Ediciones.

- Holzapfel, Cristóbal. 2015. *El enlace hombre mundo. Exploración filosófico-existencial en la perspectiva de Jaspers*. Santiago: Cinta de Moebio Ediciones.
- Husserl, Edmund. 1962. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jaspers, Karl. 1933. *Ambiente espiritual de nuestro tiempo*. Trad. Ramón De la Serna. Barcelona: Editorial Labor.
- Jaspers, Karl. 1958a. *Filosofía I*. San Juan: Ediciones de la Universidad de Puerto Rico.
- Jaspers, Karl. 1958b. *Filosofía II*. Madrid: Ediciones Revista de Occidente.
- Jaspers, Karl. 1967. *Psicología de las concepciones del mundo*. Madrid: Editorial Gredos.
- Lotman, Yuri. 1996. *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Valencia: Universidad de Valencia Frónesis Cátedra.
- Lotman, Yuri. 2000. *La Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- Perelman, Chaïm y Lucie Olbrechts-Tyteca. 1989. *Tratado de la Argumentación. La nueva retórica*. Trad. de J. Sevilla. Madrid: Editorial Gredos.
- Ricoeur, Paul. 2006. *Sí mismo como otro* (3ra ed.). México D. F.: Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul. 1986. “La identidad narrativa”, en P. Bühler & J. F. Habermacher (Coord.) *La narration. Quand le récit devient communication*. Genève: Labor et Fides, 287-300.
- Ritzer, George. 2012. *Teoría sociológica clásica*. México: McGraw-Hill.
- Robertson, Roland. 2000. “Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad heterogeneidad”. *Zona Abierta* 92-93.
- Scheler, Max. 1999. *El saber y la cultura*. Barcelona: El Aleph Editores.
- Schütz, Alfred y Thomas Luckmann. 1973. *Las estructuras del mundo de la vida*. Amorrortu Editores: Buenos Aires.
- Weber, Max. 1987. *Economía y sociedad: esbozo de sociología comprensiva*. México: FCE.
- Wikipedia, 2017. Glocalización. Recuperado el 2 de septiembre del 2017 desde: <https://es.wikipedia.org/wiki/Glocalizaci%C3%B3n>.

***La colonización de Valdivia y Llanquihue* de Vicente Pérez Rosales: Omisiones y elipsis en recuerdos de un pasado presente**

La colonización de Valdivia y Llanquihue by Vicente Pérez Rosales:

Omissions and ellipses in memories of a present past

Estela Imigo Gueregat
estelaimigog@gmail.com

Resumen

El siguiente artículo aborda *La colonización de Valdivia y Llanquihue* (1935) de Vicente Pérez Rosales y su publicación en 1882 como parte de *Recuerdos del pasado*. El objetivo es observar cómo esta obra crea formas de subjetividad mediante mecanismos discursivos que expresan una visión sesgada del mapuche en el siglo XIX, conforme a un proyecto Estado-Nación que mantiene su vigencia hasta el periodo contemporáneo; de esta manera, se podrá observar cómo la reedición de la obra de Pérez Rosales reactualiza idearios decimonónicos que silencian una historia de violencia institucional hacia las diferentes comunidades mapuche.

Palabras claves: memoria, diglosia, historia, literatura

Abstract

The following article presents *La colonización de Valdivia y Llanquihue* (1935) by Vicente Pérez Rosales and its publication in 1882, as a part of *Recuerdos del pasado*. The Aim is observing how this literary work creates forms of subjectivity through discursive mechanisms that express a biased vision of Mapuche in the 19th century, in accordance with a State-Nation project, which maintains its validity until the contemporary period; this way, it is going to be possible to observe how the reissue of Vicente Pérez Rosales' literary work updates nineteenth century idearies that silence the history of institutional violence towards different Mapuche communities.

Keywords: memory, diglossia, history, literature

1. Introducción



La colonización de Valdivia y Llanquihue (1935) es una recopilación de memorias de viaje de Vicente Pérez Rosales extraídas de *Recuerdos del pasado* (1882). Estas fueron reagrupadas 80 años después sucedidos estos acontecimientos (1850-1860), con la finalidad de abarcar como temática principal la colonización en las regiones mencionadas. Asimismo, se evoca un tiempo pretérito y los esfuerzos del Estado -personificados en su protagonista y agente de colonización: Vicente Pérez Rosales- por anexar al territorio chileno estas tierras que son

descritas como improductivas y carentes de la mano del progreso. Sin embargo, a través de nuestro análisis podremos establecer que estas formas de subjetividad reactualizan un proyecto burgués que silencia una historia y territorio mediante omisiones y elipsis.

Según Roger Chartier una de las características fundamentales del campo literario es la presencia de la historia de su campo, es decir, de su pasado y desarrollo. En nuestro caso, esto significa historizar sobre la reedición de *Recuerdos del pasado* bajo el nombre de *La colonización de Valdivia y Llanquihue* (1935), en este sentido, debemos posicionar la obra en tres momentos diferentes, es decir; en un primer momento, que se remonta a un pasado referencial datado entre 1850-1860, cuyo contexto histórico se sitúa en lo que es denominado como “colonización hormiga” (Bengoa, 1987), momento en donde numerosos colonos se establecieron en los territorios ancestrales pertenecientes a la zona williche, lo cual ocasionó que en 1859 se produjese un alzamiento general de los mapuches que reclamaban sus

territorios expropiados mediante la colonización espontánea, cuya ley fue decretada por Manuel Montt -posterior presidente de Chile-. Un segundo momento tiene que ver con el contexto de la publicación de *Recuerdos del pasado* (1882), en el cual los mapuches han sido definitivamente expoliados de sus territorios, siendo destinados a vivir en reducciones. Finalmente, situaremos un tercer momento, que tiene que ver con la reedición de *Recuerdos del pasado* bajo el nombre de *La colonización de Valdivia y Llanquihue* en 1935.

2. Memoria como género referencial en *La colonización de Valdivia y Llanquihue*

Retomando las hipótesis que expone Roger Chartier, extraídas de Paul Ricoeur, podemos situar a *La colonización de Valdivia y Llanquihue* como un texto perteneciente al género de la memoria, ya que existe un trabajo historiográfico de anámnesis o de evocación a un pasado (Chartier, 2007), pues la memoria es inseparable de su autor como testigo, lo que implica la confianza en su testimonio y en el modo explicativo del cual se vale para validar su relato. Esta forma se opone como: “un conocimiento vivo, afectivo, existencial del pasado a su neutralización distanciada e inerte por parte de los historiadores” (Chartier, 2007: 15); por lo tanto, la memoria se sitúa en un periodo donde el campo literario aún no definía lo que era estrictamente literario, de ahí, su indistinción entre los aspectos ficcionales o, mejor dicho, entre los sesgos ideológicos propiciados por el relator y lo que pertenece al territorio de la historiografía, sometida a los criterios objetivos de la prueba documental (Chartier, 2007). No obstante, cabe aclarar que el discurso historiográfico veladamente recoge visiones ideológicas que se establecen por medio de la narrativa histórica pues “nos dice en qué dirección pensar los sucesos, cargando nuestro pensamiento sobre los acontecimientos de diferentes valencias emocionales” (White, 2003: 125).

La colonización de Valdivia y Llanquihue (1935) se moviliza como un texto de carácter referencial, pues está basado en un pasado que ha sido ampliamente historizado desde variadas perspectivas políticas e ideológicas, por ende, podemos encontrar en el texto de Pérez Rosales alusiones a hechos que efectivamente acontecieron y que son ampliamente reconocidos por la historiografía como conocimientos pertenecientes a un pasado empírico, sin embargo, dicha percepción del pasado cambia conforme a idearios eurocéntricos, indianistas e indigenistas del

proyecto Estado-Nación, es decir, cambia según el tratamiento narrativo propiciado por sus respectivos autores, de esta manera, el escritor decimonónico se conforma como un escritor estadista. Para Doris Sommer, quien estudia los romances nacionales del siglo XIX -cuyo caso puede ser extrapolado al relato de Pérez Rosales-, la literatura de este periodo pretende diseminar las identidades de los sujetos modernos latinoamericanos, con el fin de imponer una visión que al Estado le permita mantener el control ideológico y territorial por medio del sentido de pertenencia nacional, lo cual se puede graficar en el propio Pérez Rosales quien expone la siguiente visión de sí mismo y de su empresa colonizadora:

Con fe perseverante y constancia, este naciente establecimiento alcanzará a ser antes mucho, la iova del sur de la Republica.
Siete años después el viejo chileno que estas líneas escribe, vió con la pura emoción del patriotismo, realizado su pronóstico. (Pérez Rosales, 1935: 128)

Desde este punto de vista, la memoria y el relato testimonial se desarrollan como la percepción de lo irrepetible y como registros de un acontecimiento único (Chartier, 2007) relatado en primera persona, por lo tanto, el autor es una fuente directa validada por la experiencia y, asimismo, por el poder, quien le concede los espacios dentro del campo literario para expresar una visión ideológica alineada bajo sus intereses.

3. Diglosia, arquetipos e inespecificidad de la memoria como estrategias de omisión

La diglosia latinoamericana se expresa a través de la convivencia de forma simultánea de las lenguas indígenas y el castellano como lengua preeminente, así, los registros cultos utilizados pertenecen a la literatura hegemónica peninsular imitada por los letrados latinoamericanos, cuyo patrón regía las convenciones literarias del periodo en el continente. Para Ángel Rama, la ciudad escrituraria estaba rodeada de dos normas de habla establecida por dos clases lingüística y socialmente antagónicas (1998), es decir, la clase o anillo urbano y otro correspondiente a las lenguas indígenas, las cuales no gozaban del prestigio de los usos de la lengua urbana regida por la norma española (Rama, 1998). Dicho en otras palabras, el uso urbano corresponde a los registros cultos-formales usados en la literatura imperante del periodo. De esta forma, podemos observar cómo Pérez Rosales se ciñe a este patrón estratégicamente, con el fin de elidir los topónimos de origen mapuche que dan cuenta de

territorios pertenecientes a un sistema socio-cultural, que es borrado literalmente del mapa mediante su reasignación y resignificación, pues Melipulli (Cuatro colinas o tierras) es el nombre dado por los williche al poblado donde hoy se ubica Puerto Montt, el cual fue rebautizado por Pérez Rosales en honor al presidente Manuel Montt, quien impulsaba la colonización en dicha zona:

Ahora, porque oyeron decir que en el territorio llamado Melipulli existía un pueblo de reciente fundación, ha de llamársele Melipulli (aunque semejante denominación de ciudad no se encuentre en mapa geográfico ninguno), y no Puerto Montt, conocido de tiempo atrás hasta en Europa. Melipulli es el nombre de un territorio situado en la costa norte del seno de Reloncaví; Callanel es una sección de ese territorio, y en Callanel fue donde se echaron los cimientos de ese pueblo cuyo nombre se quiere en vano hacer olvidar. Llámese, pues, Callanel y nó Melipulli si se quiere perpetuar el sistema español, y con él negar al César lo que sólo al César pertenece (Pérez Rosales, 1935: 109)

De este modo, el orden de los signos (Rama, 1998) era determinado por una ciudad letrada que tenía la autoridad de reorganizar los espacios geopolíticos en función de establecer un nuevo orden social, por ende, simbólicamente se fundaban ciudades con la finalidad de imponer esquemas occidentales asociados a la idea de progreso de la época, silenciando la presencia de una sociedad anterior.

Podemos apreciar como la *autoridad literaria* y el *poder cultural*² formulan, lo que es expresado en palabras de Nelly Richard como: “sus arbitrariedades, sus censuras y exclusiones” (Ramos, 2009: 35), puesto que se contraponen civilización/barbarie personificados en dos arquetipos, es decir, el colono europeo dotado de cualidades que lo convierten en impulsor del progreso del país y, el indígena, que es descrito como el salvaje que impide dicha empresa reclamando sus territorios ancestrales. Por una parte, la inmigración alemana era retratada como “la benigna visita que le hacían las luces, las artes y las riquezas materiales, para sacarla de la postración en que se hallaba” (Pérez Rosales, 1935: 41) y, por otra, los mapuches eran plasmados como seres incivilizados, viciosos y partícipes de su exterminio cultural, hecho que es relatado por Pérez Rosales en el episodio que habla de Pichi Juan quien es descrito como:

indígena borrachón, tan conocido como práctico de las más ocultas sendas de los bosques y genealogista, además, para atestiguar a quien de sus antepasados pertenecían los terrenos que solían adquirir a hurto los valdivianos. (Pérez Rosales, 1935: 59)

De esta manera, se manifiesta como los grados de verosimilitud pueden traspasar el relato en cuanto narran sucesos históricos, puesto que validan una descripción sesgada del

² Ver Julio Ramos. 2009. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas: Fundación editorial El perro y la rana.

“otro” la cual puede ser entendida por el lector como parte de la experiencia empírica, sin necesariamente pertenecer al campo de lo real; esto tiene como finalidad legitimar la colonización y las reducciones y, así, proyectar los idearios e imaginarios de nación. En este sentido, las características de literariedad (Poblete, 2003) que posee las memorias de Pérez Rosales -así como también ocurre con las crónicas decimonónicas-, expresan el límite difuso entre lo historiográfico y lo literario, entre la ficción y la realidad; pues Pérez Rosales ejerce una labor literaria en cuanto tiene conciencia que trabaja estéticamente la palabra en su relato, lo cual podemos ejemplificar en la siguiente cita: “Para haberse detenido en aquel atractivo lugar, hubiera sido preciso no haber tenido ocupada la mente con las importantísimas ideas que trabajaban la mía en aquellos momentos; dejé, pues, a un lado la poesía...” (Pérez Rosales, 1935: 75). Asimismo, podemos evidenciar los rasgos de esa inespecificidad en la recopilación de las memorias de Pérez Rosales *Recuerdos del pasado* (1885), ya que son presentadas como un material que cobra relevancia como parte de un registro documental y, a su vez, como parte de un registro literario que rescata acontecimientos de relevancia para la época, lo cual queda expresado en voz del prologador y la comparación que hace de Pérez Rosales con Cervantes, siendo ambos posicionados como historiadores y novelistas:

Como el inmortal autor de la historia del hidalgo de la Mancha firmaba la dedicatoria de la postrera de sus novelas puesto ya el pié en el estribo, el autor de los *Recuerdos del Pasado*, que en aventuras raras y singulares no cedió la palma a aquel maravilloso historiador, ni a su asenderado hidalgo (Pérez Rosales, 1885: V)

Así, podemos observar como los letrados de la época, eran capaces de manejar variados registros, sin tener conciencia explícita de los géneros que utilizaban en sus relatos.

Igualmente, queda de manifiesto el choque entre culturas que poseen formas diferentes de percibir el mundo y, a su vez, de valorar un recurso productivo básico como es la tierra, ya que el Estado chileno a través de la expedición realizada por Pérez Rosales esperaba la apropiación y explotación mercantil de este recurso, anteponiéndose a la forma wíliche de entender el territorio, puesto que estos eran descritos como individuos carentes de iniciativa para el progreso, es decir, para la explotación de los recursos naturales bajo la mirada capitalista. Es así como se evidencian dos lógicas disímiles en una relación asimétrica, quedando de manifiesto la dominación colonial estatal; por lo tanto, podemos situar las memorias de Pérez Rosales como un texto basado en formas burguesas de subjetividad (Pratt, 2009), es decir, se vale de modos de representación por medio de los cuales los miembros de la

burguesía, aseguran su inocencia para afirmar su supremacía y hegemonía mediante el expansionismo imperial y colonialidad³, de esta forma, se establecen imaginarios de las sociedades ancestrales que los relegan a una situación de inferioridad cognitiva, cultural, biológica y económica, ante las sociedades occidentales u occidentalizadas como la chilena

El tiempo referencial retratado por Pérez Rosales abarca desde 1850 hasta 1860, finalizando su relato con un balance de la prosperidad industrial impulsada por los colonos. Se evidencia que la presencia en el relato de la resistencia indígena a la colonización es casi nula en los valles intermedios de la Unión, Osorno y el seno de Reloncaví (Marimán, 2006: 89), pues se cree que los mapuche en esta época fueron reducidos y diezmados anteriormente por las enfermedades traídas por los colonizadores. No obstante, hechos históricos como la matanza de Forrahue⁴ (1918) en Osorno, indican lo contrario.

En el decenio perteneciente a 1880 (época en que se publica *Recuerdos del pasado*), los medios de comunicación eran controlados, según lo que expresa José Bengoa, por:

Los colonos, comerciantes e industriales interesados en la ocupación rápida de los territorios, realizaron una campaña que sostenía que la Araucanía estaba despoblada y era necesario medir, lotear y rematar. Este sector, que se expresaba en algunos periódicos y políticos de la época, quisiera ver a los mapuches reducidos a una mínima expresión; consideraba un peligro el poder de los caciques y buscaba la dispersión y aislamiento de la población mapuche. (Bengoa, 1991 :329)

En consecuencia, *Recuerdos del pasado* se sitúa como una obra que expresa una visión ideológica de este proceso, que tiene que ver con la expropiación de las tierras con fines y usos productivos mercantiles en favor de la aristocracia de la época, siendo así como se inaugura el periodo reduccional que confina a los mapuche a los espacios más infructíferos del territorio chileno.

³ Ver Aníbal Quijano “Colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas”. *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. 122-151. Buenos Aires: CLACSO. 2000

⁴ En José Bengoa, Historia del pueblo mapuche (Siglo XIX y XX). “Encerrados en una choza se asesinó a más de 25 hombres, mujeres y niños, prendiéndoles fuego. Forrahue, durante ese periodo, es símbolo de la violencia huinca.” (Bengoa, 1987: 375)

4. Recepción de la obra de Pérez Rosales

El texto primario, es decir, *Recuerdos del pasado* es publicado en forma de folletín en el diario La Época⁵ en 1882; el contexto histórico de la obra dispone a la Araucanía -último reducto de resistencia mapuche ante la colonización- como propiedad fiscal, inaugurando el periodo de las reducciones. Es debido a esto, que podemos evidenciar que la visión de la colonización expuesta por Pérez Rosales desea masificarse a través de la entrega periódica de *Recuerdos del pasado*, ya que esta forma de producción editorial estaba pensada para una multiplicidad de posibles lectores, entre estos, criados, artesanos, jóvenes lectores y lectoras en general; dado que a través de la heterogeneidad discursiva que propone el diario (pues este reunía crónicas, remitidos, artículos, folletines, entre otros), se buscan potenciales adherentes y reproductores en los espacios públicos de los discursos del poder. Sergio Caniuqueo (2006) expone que en el periodo la sociedad chilena no estaba ceñida a un ideario unificado de nación, ya que existía una multiplicidad de proyectos sociales diversos representados por mapuches, misioneros, colonos nacionales y extranjeros que debían ser contrarrestados en cuanto a su influjo en la opinión pública:

Esto resultaba fácil todos poseían proyectos sociales distintos y por lo tanto se embarcaron en una carrera por plasmarlos, ante lo cual el Estado se desentendió en los primeros años. Estos proyectos al chocar unos con otros comienzan a generar fricciones que desencadenan una violencia que se hace común a este periodo, como parte de las relaciones de un proceso de formación (Marimán. et. al, 2006: 154)

Recuerdos del pasado (1882) se configura como respuesta al descrédito que sufría la colonización en la prensa al servicio de los “especuladores” y “pseudo-sabios universitarios” - según palabras de Vicente Pérez Rosales-; sin embargo, este desprestigio no se afianza en la opinión pública exclusivamente con fines especulativos, puesto que en la época se crea un debate mediático en torno a la violencia usada en la desterritorialización de los mapuche en las regiones mencionadas y la Araucanía, lo cual fue denominado como Guerra de Exterminio⁶ en la prensa; es así como el compilador se vale de omisiones para validar la empresa colonizadora estatal apelando al desconocimiento y olvido histórico del lector, debido a que los

⁵ El diario *La Época* fue propiedad de la familia Edwards, fundadores de *El Mercurio* y conocidos por haber hecho una fortuna entorno a la minería y la prensa en el siglo XIX.

⁶ José Bengoa en *Historia del pueblo mapuche en el siglo XIX y XX* expone como se desarrolla esta campaña militar que comienza en el verano de 1869 a cargo del coronel José Manuel Pinto, en esta no solamente se vieron inmiscuidos mocetones y guerreros mapuche, sino también mujeres y niños, los cuales eran asesinados o capturados y; de paso, se quemaban sus rukas y se hurtaban pertenencias de valor y ganado

acontecimientos narrados ocurren en un periodo anterior y en un lugar que no es representativo de las problemáticas contemporáneas al periodo de publicación, es decir, 1882, ya que los mapuche se encontraban empobrecidos a causa de las variadas batallas llevadas a cabo en la defensa de sus territorios y preservación de su autonomía.

El periódico a fines del siglo XIX era visto como un arma de doble filo, ya que propiciaba visiones momentáneas que no permitían una lectura reflexiva e investigativa, pues buscaba causar una impresión efímera mediante una lectura rápida, producida por su periodicidad de edición. Los conservadores de la época advertían a sus lectores sobre estos peligros en cuanto a las lecturas que ellos denominaban “subversivas”, sin embargo, este mecanismo de control de las subjetividades puede ser extrapolado a todos los discursos dominantes de la prensa; ante esto, Juan Poblete afirma que la lectura “...podía tener insospechadas consecuencias ya no sólo en el orden patriarcal de la familia, la paternidad y el matrimonio sino asimismo, en el orden macrosocial” (Poblete, 2003 :130)

La reedición y compilación de *Recuerdos del pasado*, ahora bajo el título y temática *La colonización de Valdivia y Llanquihue* (1935), se inserta en un contexto histórico que zanja la anexión definitiva de todos los territorios mapuches desde la región del Bío-Bío al sur, es decir, finaliza la expoliación definitiva de los mapuche, publicándose cuando el periodo de colonización se da por finiquitado en 1929 con la derogación de la Ley de radicación de indígenas (Bengoa, 1987) y con el surgimiento de una corriente indigenista de origen mapuche que basa sus demandas en la recuperación de los territorios ancestrales expropiados mediante las reducciones. En otras palabras, *La colonización de Valdivia y Llanquihue* surge como respuesta a los discursos antagónicos al poder, haciéndose hincapié en lo que su editor califica como uno:

De los hechos importantes acaecidos en Chile en el siglo pasado la colonización alemana en Valdivia y Llanquihue es, sin duda, el que mayor transcendencia ha tenido y seguirá teniendo sobre los destinos de nuestro país.

Los colonos llegados a aquellas inhospitalarias tierras hace 80 años y sus actuales descendientes han dado enorme impulso a la agricultura, a la industria, al comercio y a todas las actividades nacionales (Franko, 1935: 7)

Podemos observar cómo se recicla un relato con la finalidad de rememorar el pasado para hacerlo presente en el periodo contemporáneo a la publicación de *La colonización de Valdivia y Llanquihue* (1935), de esta manera, se reactualiza un discurso que estaba siendo

cuestionado por una insurgente resistencia social e intelectual mapuche que, paulatinamente, se apropiaba de espacios dentro de un campo intelectual que históricamente le correspondió a la ciudad escrituraria decimonónica, difusora de una visión eurocéntrica del Estado-Nación dentro de sus obras literarias. Asimismo, cabe destacar que en 1930⁷ (Marimán. et. al, 2006) se comienzan a plantear las primeras demandas territoriales por organizaciones mapuches.

Uno de los mecanismo de reactualización de las memorias de Pérez Rosales son las variaciones con respecto a *Recuerdos del pasado* (1882), desde esta perspectiva los títulos de cada apartado de *La colonización de Valdivia y Llanquibue* (1935) son modificados por el editor con la finalidad de darle mayor coherencia y cohesión al relato planteado desde su nueva temática, es decir, la colonización de Valdivia y Llanquihue, sin embargo, en el prólogo a esta edición, el editor no manifiesta su labor reescritural, por lo tanto, tiende un velo al rol editorial que le corresponde, autorrelegándose a la mera labor de presentador, por lo tanto, elide los acontecimientos que no atañen a los fines del relato que reorganiza bajo un nuevo tópico, que como finalidad busca reinstalar en el siglo XX el discurso decimonónico.

5. Conclusiones

A modo de conclusión, podemos observar cómo en el siglo XIX se construye un discurso de la alteridad homogenizador, en cuanto la palabra era derecho de los letrados que en su mayoría pertenecían a la burguesía dominante del periodo y que tenían puestos intereses económicos en los territorios pertenecientes a los mapuche, de esta forma, las elisiones y omisiones dentro de los discursos de la época se expresan por medio del reestablecimiento de personajes arquetípicos, es decir, el mapuche bárbaro -al modo de la novela del siglo XIX-, la imposición de una lengua oficial que reestructura el espacio geopolítico e impone una norma que invisibiliza la existencia de la sociedad mapuche. En síntesis, la *Colonización de Valdivia y Llanquibue* (1935) opera en las subjetividades de la época estableciendo mecanismos de control que imponen y reactualizan el discurso estatal y el proyecto burgués.

⁷ El Congreso de la Federación Araucana en Boroa en 1930, planteó un marco de demandas mapuche en las cuales la tierra pasaba a ser el eje central.

Bibliografía

- Bengoa, José. 1991. *Historia del pueblo mapuche (Siglo XIX y XX)*. Santiago de Chile: Ediciones Sur.
- Chartier, Roger. 2007. “El pasado en el presente. Literatura, memoria e historia”. *Co-herencia*, vol. 4, núm. 7: 1-23
- Marimán, Sergio. et. al. 2006. *¡...Escucha winka...! Cuatro ensayos de Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Pérez Rosales, Vicente. 1886. *Recuerdos del pasado*. Santiago de Chile: Imprenta Gutenberg.
- Pérez Rosales, Vicente. 1935. *La colonización de Valdivia y Llanquihue*. Valparaíso: Universo.
- Poblete, Juan. 2003. *Literatura chilena del siglo XIX: Entre públicos lectores y figuras autoriales*. Santiago de Chile: Cuarto propio.
- Pratt, Mary Louise. 2010. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rama, Ángel. 1998. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Ramos, Julio. 2009. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas: Fundación editorial El perro y la rana.
- Sommer, Doris. 2014. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales en América Latina*. Bogotá: Ediciones Fondo de Cultura Económica.
- White, Hayden. 2003. *El texto histórico como artefacto literario*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Hacia una aproximación de la figura de autor en *Ayer* de Juan Emar⁸

Unto an approximation of the author's figure in *Ayer* by Juan Emar

María Isabel Martínez Bahamondes

isamartinez2795@gmail.com

Resumen

Siendo el concepto de autor una problemática siempre vigente, el estudiar particularmente la obra de Juan Emar desde la figura del autor puede aún remitir nuevas lecturas y re significaciones. Así, el presente trabajo pretende revisar y analizar las escenas de escritura (momentos en los cuales se evidencia a sí mismo el autor, a través de la visibilización de su proceso escritural in situ) en *Ayer*, y cómo estas conforman al autor, resultando en una presencia que predomina dentro y fuera del texto y que se construye, al fin y al cabo, en la obra y en conjunto con esta.

Palabras claves: Figura de autor, escenas de escritura, consciencia, seudónimo

Abstract

Being the concept of author a problem always in force, studying particularly the work of Juan Emar from the figure of the author can still send new readings and re significations. Thus, the present article aims to review and analyze the writing scenes (moments in which the author evidences himself, through the visualization of his scriptural process in situ) in *Ayer*, and how they conform the author, resulting in a presence that predominates inside and outside the text and that is built, after all, in the work and in conjunction with it.

Key words: Author's figure, writing scenes, consciousness, pseudonym

⁸ El presente artículo es parte de mi trabajo de titulación de la carrera de Pedagogía en Lenguaje y Comunicación, como parte del Plan Vinculante con el programa de Magíster en Literatura Hispanoamericana Contemporánea, de la Universidad Austral de Chile.

Introducción



No se puede negar la problemática que acompaña al concepto de autor de un texto o una obra, ni la vigencia y pertinencia de estos cuestionamientos. Ya sea que su existencia se conciba como fundamental al momento de la decodificación y re significación de un texto, o que por el contrario la marca

del escritor sea el vacío de su ausencia, los problemas referidos a la autoría o a los tipos de autor de un texto -o la misma naturaleza del autor- aún presentan aristas por dilucidar.

En este sentido, dentro de la producción escritural latinoamericana pueden encontrarse gran cantidad de obras en las que analizar el autor y sus mecanismos resulta, por lo menos, interesante; así, es inevitable pensar en nombres como María Luisa Bombal, María Carolina Geel, Roberto Bolaño, Silvina Ocampo, José Donoso y Juan Luis Martínez, entre bastantes otros. Tal es el caso de Juan Emar (1893 – 1964), escritor chileno consagrado como el máximo exponente de la prosa de vanguardia en Chile, quien en sus obras se dedica “a desmontar uno por uno los pilares formales de la novela tradicional y, a cambio, ofrecer una estética nueva, originalísima en sus planteamientos, tanto filosóficos como técnicos, en la que pesa enormemente el elemento temporal” (Rico, 2016: 249). En la narrativa rupturista de Emar (sin tomar en cuenta sus *Notas de Arte* y diarios) puede encontrarse, entonces, un proyecto escritural con múltiples elementos y capas de complejidad, donde el centro lo constituye la propia consciencia, resultando fundamental el plasmar los procesos cognitivos de la mente (Rico, 2016). Emar, escritor incomprendido por la crítica de su época, permaneció en el olvido hasta la década de los setenta y ochenta, en donde comenzó la tímida tarea de su revaloración, siendo la década de los noventa sumamente fructífera en estudios críticos y alusiones a su obra.

El presente trabajo tiene por propósito analizar cómo se conforma la figura del autor presente en la novela *Ayer* de Juan Emar, mediante las escenas de escritura en las cuales éste se

evidencia; es decir, cómo la figura de autor opera en la construcción del texto mismo, sin descuidar que este autor a su vez firma con seudónimo (y que a su vez este seudónimo proviene de una sugerente expresión francesa, *j'en ai marre*). Para ello, se considerará lo referente a la noción de *función-autor* de Foucault (1969) e *imagen de autor* de Maingueneau (2013). Cabe mencionar que la obra de Juan Emar ha sido bastante estudiada desde diferentes ámbitos (entre esos, el problema del autor y el seudónimo), pero se cree que una aproximación de este tipo puede ser pertinente por tratarse de una problemática vigente en un autor que, debido a su -vasta y compleja- obra y su figura, puede presentar aún nuevas lecturas que, tal vez, contribuyan a su comprensión.

Función-autor e imagen de autor

Dentro de la escritura contemporánea, la indiferencia -o el desdén- hacia el autor es uno de los principios fundamentales⁹. Para Roland Barthes (1967), la escritura es “la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (2009: 75). Al perder una identidad propia quien escribe, deja de ser necesario la importancia del autor para entender un texto u obra determinada: ahora la escritura se refiere a sí misma, pero dentro de una exterioridad desplegada; se transforma en un juego de signos ordenados por la naturaleza inherente del significante (Foucault, 1983). Se entiende la muerte del autor como la desaparición de este, en donde la mano, como gesto de escritura, traza un origen que se encuentra en el propio lenguaje, y ya no en la figura autoral¹⁰.

¿Muere realmente el autor? O mejor dicho, ¿qué es una obra? ¿No es aquello que escribió el autor? Son este tipo de preguntas las que se plantea Michel Foucault. El problema, sugiere, “no es tanto la expresión de un sujeto, como la apertura de un espacio en el cual el

⁹ “Qué importa quien habla, dijo alguien, qué importa quién habla». En esta indiferencia, creo que hay que reconocer uno de los principios éticos fundamentales de la escritura contemporánea” (Foucault, 1983: 54).

¹⁰ Barthes finaliza su ensayo con las siguientes palabras: “el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor” (2009: 83). Señala que el escritor se limita a imitar siempre lo anterior, y que el darle un autor al texto es cerrar la escritura; que, por el contrario, se debe establecer el énfasis en quien entiende el doble sentido presente en el tejido del texto: el lector, que recoge todas las escrituras múltiples, 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, [...] él es tan sólo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito” (2009: 82). La escritura instaure y elimina al mismo tiempo el sentido, mientras el lector tiene la tarea de descifrar y resignificar las palabras.

sujeto que escribe no termina de desaparecer: [...] El mismo gesto, que niega toda relevancia a la identidad del autor, afirma sin embargo su irreductible necesidad” (Agamben, 2005: 81)¹¹. La marca del escritor corresponde a su ausencia, pero vista como un vacío dentro del texto. Y qué decir de la obra: para Foucault, esta anula la constatación de la muerte del autor, ya que la obra no es sino un conjunto de textos atribuidos (por diversos mecanismos) a la autoría de un sujeto. Por ende, deben buscarse las funciones libres que la desaparición del autor hace aparecer.

Foucault, para ello, distingue el autor como individuo real -y que permanece fuera de campo- y la *función-autor*¹². La *función-autor*, entonces, “aparece como un proceso de subjetivación a través del cual un individuo es identificado y constituido como autor de un determinado *corpus* de textos” (Agamben, 2005: 85). Señala también que la *función-autor* no es la reconstrucción a partir de un texto dado: es el texto quien siempre lleva consigo signos que remiten a un autor, como los adverbios de tiempo y lugar, las conjugaciones verbales y los pronombres personales. En los textos sin *función-autor* estos signos remiten al productor real y momento (espacio, tiempo) de su discurso, mientras que en los textos con *función-autor*, pueden referirse a un alter ego (en este caso, la misma *función-autor* permite que puedan expresarse distintos egos simultáneamente). En resumen, la *función-autor* no se define por la atribución inmediata de un discurso a su productor, y no remite sólo a un individuo real, sino que puede dar lugar a varias posiciones-sujetos (Foucault, 1983).

Maingueneau (2015), justamente, toma en cuenta los planteamientos de Foucault al hablar de la *imagen de autor*: señala que la imagen de un autor se estudia en relación a la recepción de su obra, exterior a la actividad literaria como tal, lo que implica una ruptura entre el “texto” y su “contexto”. En otras palabras, se separa el “narrador” -figura textual- del escritor -figura extratextual-¹³. Reconoce la complejidad del concepto de autor, ya que excede la exterioridad del texto y el contexto, operando en una frontera. Para esclarecer la noción de autor, distingue tres valores distintos: en primer lugar, la de “responsable” -instancia que asume

¹¹ Giorgio Agamben (2005) realiza en su ensayo *El autor como gesto* una relectura a la conferencia de Foucault, lo que permite comprender mejor el texto y sus cuestionamientos.

¹² El nombre de autor, si bien no es un elemento en un discurso, ejerce un papel determinado en relación a este, ya que le otorga una función clasificatoria. El nombre de autor caracteriza los textos, los recorta; se encuentra en el límite de los textos, “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” (Foucault, 1983: 60). Es decir, que la palabra dicha no es cotidiana, sino que debe ser recibida de cierto modo y con cierto estatus.

¹³ Sin embargo, esto no es suficiente, ya que “enunciar en literatura no es sólo desplegar un mundo ficcional que expresaría una visión singular del mundo, sino también configurar la escena de palabra que es a la vez condición y producto de esta palabra” (Maingueneau, 2015: 18).

la responsabilidad del texto, que no es ni el enunciador ni una persona, sino lo que los vincula-; en segundo lugar, que el autor designa un participante de la esfera literaria -escritor-; en tercer lugar, que el autor es el correlato de una obra -un *auctor*, que puede constituirse por el productor mismo, por terceros, o en cooperación entre los dos anteriores¹⁴. En estos términos, la noción de *paratexto* y lo que ello implica resulta fundamental en la construcción de un *auctor*.

Dentro de la obra -o de un texto-, los *paratextos* se presentan como un número de producciones, verbales o no, que acompañan y refuerzan al texto:

no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo lo rodean y lo prolongan precisamente por *presentarlo*, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: *por darle presencia*, por asegurar su existencia en el mundo, su “recepción” y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro (Genette, 2001: 7)¹⁵.

Maingueneau (2015) distingue también tres entidades que se atraviesan constantemente: la persona -el individuo fuera del acto literario-, el escritor -actor en el campo literario- y el inscriptor -que enuncia el texto-. Es interesante sobre todo destacar la última entidad, ya que mezcla dos niveles: el de “enunciador” y “autor-responsable”, que a su vez tiene la responsabilidad de responder por el texto a la sociedad y de disponer los elementos que constituyen el texto.

Se identifican, de acuerdo al autor, dos grandes zonas de activación de una *imagen de autor*, la que concierne al texto como tal, y la que concierne al actor, “cuyo comportamiento se apoya y actúa sobre las representaciones colectivas de lo que es la actividad normal de escritor en un lugar y en un momento dados” (Maingueneau, 2015: 21). El actor se somete, en función de la imagen que quiere modelar, a dos trabajos principales: de “configuración” (en relación a los ajustes internos de la obra) y de “figuración” (donde el actor hace la puesta en escena de su “ser” escritor)¹⁶. Como no depende enteramente del escritor, la *imagen de autor*¹⁷ puede también elaborarse luego de la muerte del productor¹⁸.

¹⁴ Cabe destacar que puede conformarse un *auctor* aunque el productor esté muerto o sea incapaz de intervenir en el agrupamiento.

¹⁵ Los *paratextos* conforman el libro, proponiéndolo de una determinada manera a sus lectores; corresponden, de acuerdo a Genette, a un *umbral* por el cual se entra y se sale del libro, es una “zona indecisa” en los límites del texto, en donde el autor puede legitimarse o negociar por esa legitimación -considerando a su vez que significa una presencia, implícita o explícita, en el texto- ; es una zona de transición y de transacción, compuesta por un conjunto de prácticas y discursos heterogéneos adquiridos por la literatura a lo largo de todas las épocas, que definirán y establecerán la destino de los libros.

¹⁶ Para Maingueneau, “la imagen de autor no es sólo el producto de una actividad del autor: se elabora en la confluencia de sus gestos y de sus palabras, por una parte, y las palabras de todos los que, de modos diversos y en función de sus intereses, contribuyen a modelarla” (2015: 21).

En relación a la *función-autor*, una parte importante de la *imagen de autor* es conformada por el nombre de este, que dará una predeterminada posición de su obra¹⁷. Un individuo, además de identificarse como autor de un determinado corpus de textos, también construye (mediante los paratextos y las colaboraciones de terceros, por un lado, y el ámbito de la crítica y la recepción, por el otro) y/o modifica el universo que significa su imagen, que depende a su vez de las circunstancias espacio-temporales y culturales en las cuales está inmerso²⁰.

El escritor, a través del “espacio asociado” a su escritura (sus comportamientos y sus textos de acompañamiento) controla su imagen de autor. Maingueneau hace nuevamente la distinción entre escritor y persona: el primero produce signos a través de las operatorias de “figuración” y “configuración”; es actor en la escena literaria. También forman parte del “espacio asociado” del escritor las decisiones editoriales. El segundo, por otro lado, es un ente distinto al escritor o al enunciador; sus relaciones varían en función de la época y las perspectivas literarias imperantes. Para algunos productores, de acuerdo a Maingueneau, la “puesta en escena” de su vida constituye el centro de su obra, mientras otros productores intentan todo lo contrario. La mayoría prefiere establecer acuerdos entre ambos polos.

Si incluimos los rumores y las habladurías sobre los productores, la *imagen de autor* se presenta como una nebulosa constituida por diversas fuentes -no siempre formales, por supuesto-, en donde el autor debe validar su obra a través de un proceso creativo que refleje una imagen acorde; y es que “como el autor, la imagen de autor tampoco es un punto fijo ni una zona de contacto entre instancias estables: es una frontera movедiza, resultante de un juego de equilibrio inestable en reconfiguración permanente” (Maingueneau, 2015: 26). Se trata de juegos, de tensiones y estrategias desde múltiples frentes, externos e internos al escritor. Es

¹⁷ Para efectos de este trabajo (y de acuerdo a Maingueneau), se sitúan al mismo nivel las nociones de escritor, productor y autor de un texto.

¹⁸ Debe destacarse en este sentido la importancia de las decisiones editoriales, que si bien se apoyan en una determinada *imagen de autor* para constituir una obra, inevitablemente luego de su intervención se suscitará una nueva *imagen de autor*. La biografía, por otro lado, también está destinada a formar o mantener una determinada *imagen de autor*, ya que si bien la mayor parte de la obra resulta de las elecciones del escritor, se re interpretan constantemente los signos dejados por este.

¹⁹ Mientras más reconocido es el autor por su nombre, más forma parte de la memoria colectiva social.

²⁰ En palabras de Maingueneau: “Lo quiera o no, el escritor construye una imagen de sí a través de una multitud de comportamientos verbales o no verbales mediante los cuales muestra lo que es, para él, ser escritor. Pero su imagen de autor efectiva se elabora, por una parte, en la interacción entre esos comportamientos y las obras; y, por otra parte, en la interacción entre esas obras y las reacciones de los públicos” (2015: 23). Acto seguido, señala que dentro de las obras deben considerarse los siguientes factores: el tipo de personaje, el enunciador y la escenografía que implica, los géneros del discurso, el *autor-responsable* -en donde se distingue el *ethos* que se desprende de la enunciación del texto, del *ethos* que se desprende del paratexto-, el nombre de autor -en este sentido, si un mismo escritor utiliza varios nombres de autor pueden construirse imágenes distintas- y el *ethos* editorial.

la imagen de un autor la que, en resumen, condiciona no sólo la totalidad de su producción y cada texto, sino que también los lectores potenciales que tendrá su obra, y el tipo de comunicación que estos tendrán con el contenido de cada libro.

La escritura de Juan Emar y *Ayer*

¿Cómo se evidencian todas estas tensiones en Juan Emar y su novela? Sin duda, la imagen de autor asociada a Juan Emar es, por decir lo menos, llamativa: posterior a su actividad escritural con el Grupo Montparnasse y las *Notas de Arte*, desapareció por casi diez años, irrumpiendo luego en la escena chilena en 1935 con *Miltín 1934*, *Un año*, y *Ayer*: novelas sumamente rupturistas y cargadas de una estética que comprende, entre muchos más elementos, una fragmentariedad en términos narrativos y temporales, la centralidad de la consciencia y una concepción holística del mundo (Rico, 2016). En 1937 publica *Diez*, una serie de cuentos que confirman y refuerzan una propuesta radical, por sus mismas características, no fue comprendida en su momento. Ante el silencio de la crítica, Emar se retira al campo, dedicándose alrededor de veinte años -hasta su muerte- a escribir un proyecto casi inconmensurable: *Umbral*, una novela compuesta de cinco “pilares”; una vasta y compleja obra que refleja su proyecto escritural totalizador.

Juan Emar es un seudónimo tomado de la expresión francesa “j'en ai marre” (estoy harto), y una especie de castellanización de Jean Emar, su anterior seudónimo. Este es un aspecto importante al momento de elaborar una imagen de este autor, ya que el mismo nombre, para quien conoce su origen, revela un estado explícito que a su vez se evidencia en su escritura:

Tal pensé decirle, pero el tiempo me faltó ya que yo seguía formulando mis pensamientos y recuerdos con la velocidad habitual y lenta de los ciudadanos de San Agustín de Tango en el día de ayer, que era la misma habitual y lenta velocidad de anteayer, de hoy y de mañana, de todos los siglos sucedidos desde Adán y de todos los que quedan por suceder hasta que el último se consuma (Emar, 1985: 37).

Se evidencia en estas líneas un estado de hastío, de aburrimiento no hacia sí mismo, sino a quienes lo rodean; y si consideramos, además, que la recepción que tuvo el trabajo de Emar no respondió a la genialidad de su obra, podemos interpretar o especular que esta y otras aseveraciones referidas sobre todo a los habitantes de San Agustín de Tango tienen una cierta

carga valorativa hacia su propia sociedad: “Y además, en los intervalos, pensaba que, en buenas y claras cuentas, San Agustín de Tango es una ciudad harto estúpida” (Emar, 1985: 120).

El seudonimato, de acuerdo a Genette, se sitúa “entre el conjunto más vasto de prácticas que consisten en no inscribir al frente de un libro el nombre legal de su autor (es este conjunto el que los bibliógrafos clásicos bautizaron como “seudónimo”)” (2001: 44). Dentro de estas prácticas se encuentran el anonimato, la atribución falsa (a algún autor conocido), el firmar como autor voluntariamente el texto de otro que no quiere ser identificado, el firmar con el propio nombre la obra de otro y la técnica de ghost-writing (un autor escribe un texto a pedido de otro autor, que este último firma)²¹.

Juan Emar constituye un seudónimo de un autor “imaginario”, pero es un nombre cargado de significados. Alude a una expresión particular, por un lado, y una posible conexión con Emar, una antigua ciudad de Siria. Juan Emar no es solo aquel que firma sus novelas y cuentos, sino que también está presente en el paratexto y su obra no literaria: es Emar quien firma sus *Notas de Arte*, y es sobre Emar de quién se habla en la crítica. Emar como autor se hace tan “real” en cierto sentido, que su imagen de autor gira sin duda también en torno a su seudónimo. Esta presencia no solo termina ahí: en varios de sus textos (entre ellos *Ayer*) se encuentran ilustraciones de Gabriela Emar (es decir, Gabriela Rivadeneira, su esposa), así como en el cuento *Maldito gato*, por ejemplo, dentro de la narración se hace alusión a un cuadro de Gabriela Emar. Y dentro del texto, sin duda, su presencia es casi ensordecedora, ya que Juan Emar es protagonista de sus relatos. Es así como *Ayer* comienza: “Ayer por la mañana, aquí en la ciudad de San Agustín de Tango, vi, por fin, el espectáculo que tanto deseaba ver: guillotinar a un individuo. Era la víctima el mentecato de Rudecindo Malleco, echado a prisión hacia ayer seis meses por la que se juzgó una falta imperdonable” (Emar, 1985: 7).

Emar se sitúa desde el principio en un tiempo: un “hoy”, una especie de presente de la enunciación desde el cual escribe, y en donde “ayer” se transforma en ayer por las escenas de escritura. Se sitúa también en un espacio determinado, pues no solo la historia se desarrolla ahí, sino que él también narra desde la ciudad de San Agustín de Tango. Además, se posiciona como un narrador protagonista que hace uso del paratexto con una nota al pie de página que

²¹ Las prácticas restantes corresponden a: “la atribución de una obra por su autor real a un autor imaginario: es la práctica de la *suposición de autor* [...] la séptima podría describirse como una variante de la sexta: es la atribución de una obra por su autor real a un autor imaginario que no produciría nada más que el nombre, en ausencia de todo aparato paratextual que sirve comúnmente, en las suposiciones del autor, para acreditar (seriamente o no) la existencia del autor supuesto. [...] un autor que “firma” su obra con un nombre que no es exacta o completamente su nombre legal” (Genette, 2001: 45).

resulta ser definitiva: “San Agustín de Tango: ciudad de la República de Chile, sobre el río Santa Bárbara, a 32 grados de latitud sur y 73 grados de longitud oeste; 622. 708 habitantes. Catedral, basílica y arzobispado. Minas de manganeso en los alrededores” (Emar, 1985: 7). Desde un tono objetivo describe con exactitud la ciudad de San Agustín de Tango, con lo cual a su vez le da un estatus de realidad que deja al lector la tarea de cuestionar lo dicho o aceptar, por el contrario, el pacto de lectura implícito que acompaña a los datos geográficos y demográficos de la nota al pie de página. La exactitud de la información entregada también es digna de destacar: Emar “sabe” con precisión cuántos habitantes posee la ciudad, y cuáles son sus coordenadas geográficas. Esta precisión por momentos del relato resulta casi pasmosa:

El movimiento lateral del avestruz me ha recordado con mucha precisión el movimiento que a Belmonte le vi ejecutar frente a un toro de Veragua, el 8 de mayo de 1920, en la plaza de Zaragoza, pasadas las 4 y 31 minutos de la tarde y antes de las 4 y 32, estando yo en compañía de Lucrecia, la bella Lucrecia, pues fue también un paso a la derecha, todo él cambió de sitio, pero no así ambas manos ni la capa que quedaron en la trayectoria del toro (Emar, 1985: 37).

Emar hace esta observación a su esposa, Isabel, en el zoológico, observando la confrontación de una leona y un avestruz cuyo desenlace es casi surrealista. Puede suponerse que, en la exactitud de lo que el protagonista conoce, se evidencia una especie de omnisciencia presente en la consciencia de Emar personaje, consignada en la escritura y percibida a través de la observación casi exhaustiva. En su comentario, Emar recuerda un lugar y tiempo pasados: España y 1920, un momento en el que él (Álvaro Yañez Bianchi, Pilo) también estuvo en Europa. Es así como la imagen de Juan Emar autor se complejiza, incluyendo sus propias experiencias (o momentos de vida) en conjunto a los elementos “ficionales” o fantásticos que se expresan en las situaciones que vive con Isabel el día de “ayer”.

Si consideramos, además, lo central de la consciencia en la narrativa de Emar, podríamos suponer que, en muchos casos -y, por supuesto, dentro de mecanismos que a su vez reenvían a lo “ficcional”-, es la propia consciencia de Emar (persona-autor) quien habla, quien observa y analiza, quien se eleva. Existen dos formas temporales, por ende, en *Ayer*: la linealidad cronológica de la ciudad, y el tiempo de su consciencia, que, en sus mismas palabras, “regíase por velocidades insólitas, no velocidad de humanos, sino velocidades de leonas aceleradas y, sobre todo, enfurecidas, velocidad multiplicada y seguramente multiplicadora de cuanto existe, planetas girando, constelaciones en movimiento [...]” (Emar, 1985: 37-38).

De acuerdo a Rico, “se presenta un tiempo espacial, de ahí la abundancia y concreción de las referencias temporales, en contraposición con el tiempo real, el de la consciencia, simultáneo, fragmentario, pero, a la vez, unitario en tanto en cuanto se acerca a la percepción de la unidad en sí” (2016: 251). En cierto sentido, la mente de Emar es un universo cuyos mecanismos y concepciones son develados a través de su escritura, lo que nuevamente nos remite a lo manifestado por Maingueneau sobre la *imagen de autor* y cómo esta se conforma.

Retomando lo dicho respecto a la *función-autor e imagen de autor*, cabe señalar una noción que también contribuye al esclarecimiento de la figura del autor: las *escenas de escritura*, momentos dentro del texto en los cuales el autor se evidencia a sí mismo, denotando la construcción interna de este y por ende, los procesos de escritura *in situ*. Son signos dentro del texto que remiten al autor, al ser de carne y hueso que, sentado -probablemente- en un escritorio, escribe. Dentro de la narrativa de Emar pueden encontrarse en varios de sus textos, -entre esos *Ayer-*, estas escenas de escritura, en donde, de acuerdo a Maingueneau, tanto el escritor como el inscriptor parecen converger en una sola figura.

Así, pueden encontrarse, entre otras, las siguientes escenas de escritura en la novela: “Debo aquí *anotar varias observaciones bastante curiosas*. O tal vez no lo sean más que para mí debido a la ignorancia en que me hallaba. De todos modos, voy a ellas” (17). “¡Todos, todos! ¿Para qué insistir más? Su sola *enumeración me llenaría diez volúmenes* y luego, si quisiera enumerar las relaciones de cada enumeración verde con cada otra, cien volúmenes no me bastarían. Por lo demás, ¿no es acaso bastante con la palabra “todos”? Metámonos bien esta palabra en la cabeza: todos” (55). “No puedo impedirme de poner “huuuuump”. Perdón. Quiero poner la sensación entre angustiosa y deleitosa que súbitamente se experimenta con tal caída y tal suspensión” (124). “[...] ¿Rubén de Loa? Todavía no. Esto va mal, pues, falta el final de la refriega, falta el almuerzo. Me había escapado sin quererlo, a los alrededores lejanos del día de ayer. ¡A la línea, a la línea!” (135).

Estas escenas de escritura, conformadas en su mayoría por verbos que aluden a la acción de escribir y que se conjugan mayoritariamente en primera persona, reenvían a quien enuncia, a quien escribe y al lector, quien se encuentra como un partícipe -implícito- más dentro del relato. La figura del autor está presente de manera plena en este texto, evidenciándose continuamente, conformando un universo entero a través de las anotaciones sobre el día anterior y su búsqueda de obtener algo “en limpio” de sus observaciones. Se constata la existencia de un sujeto que bien podría estar realmente viviendo un día en la ciudad de San

Agustín de Tanto, acompañado de su mujer, a no ser por las situaciones inverosímiles y fantásticas que se presentan. *Ayer* no solo reenvía al día anterior, sino también al pasado y a la existencia de un presente desde el cual se enuncia.

Retomando a Foucault, una característica de la *función-autor* es la de remitir a una cierta pluralidad de ego. Existe, por un lado, Álvaro Yáñez Bianchi, un hombre perteneciente a una determinada familia y sociedad, con un cúmulo de experiencias y pensamientos; por otro lado, existe Juan Emar, un ser que es el autor de las *Notas de Arte* y una obra narrativa experimental, plena en cuanto a la existencia y el pensamiento, en donde la sobreabundancia y la percepción son claves. Juan Emar es el ser que es protagonista de sus textos, que se sitúa en lugares en los que en efecto estuvo (como Europa y Valparaíso) o que nunca existieron, pero que “hace” reales (como San Agustín de Tango); que se enuncia a sí mismo, que reconoce la existencia de los lectores, a quienes también interpela dentro de la narración. La voz del autor en Emar es completamente presente e imposible de eludir; su presencia autorial es tal que no puede obviarse, omitirse de buenas a primeras. No se puede matar a Juan Emar, porque es un sujeto que existe dentro y fuera del texto.

Las escenas de escritura, por ende, contribuyen a fijar la presencia de Emar-escritor dentro del relato, a la vez de potenciar el Emar-personaje. También a través de las escenas de escritura se enfatiza y evidencia la construcción interna del relato mismo, mediante las marcas que deja el escritor, como por ejemplo: “permítanme”, “déjeme explicarles”, “debo hacer aquí”, “antes debo explicar lo que habría acontecido”, “vuelvo a dejar estampado”, “aquí, repito, parte por parte”, entre otras. Se produce una simbiosis que muestra la construcción del texto a la par del autor, y lo necesario que es uno para la existencia del otro.

(Provisorias) Conclusiones

Indudablemente, la imagen de autor de Juan Emar puede resultar algo caótica o contradictoria: un escritor con una obra vasta (considerando sobre todo *Umbral*), compleja, tanto que por ratos llega incluso a ser inquietante -en palabras de Pablo Brodsky-; un hombre que puede tener un alter ego -Juan Emar- o que, en lugar de eso, fue la preexistencia de Juan Emar, o que, simplemente, siempre fue Juan Emar, intentando borrar el nombre propio. Un hombre que se recluye más o menos veinte años en un campo, escribiendo una obra casi inconmensurable. La figura de Juan Emar es tan potente que, a pesar de haber sido sumamente

estudiado alrededor de los últimos veinte años, aún puede presentar perspectivas por descubrir y discutir.

En resumen, aunque cambien los lugares, su familia, sus parejas o conquistas, él siempre estará, él y su consciencia, o la consciencia que existe ante todo, que es el principio y el fin, pero que tiene materialidad a través de su cuerpo, de sus manos. Así, resulta inevitable no obviar el final de *Ayer*. Emar se ve atrapado en el círculo sin fin de lo ocurrido en el día, en el que un suceso lleva a otro en conjunto con sus cavilaciones, amenazando con el goteo corporal -es decir, la disolución de su existencia física-, hasta que logra pedir ayuda a su esposa y le pide que dibuje su cuerpo, estableciendo los límites de este, y conteniendo así su consciencia: “Es verdad. Ahora mi cuerpo, dibujado allí, está comprimido de todos lados; ahora ha vuelto a ser” (Emar, 1985: 151).

Isabel hace una línea única y la cierra, volviendo a Emar a la existencia física que lo comprime como un cuerpo material. Al momento de hacer esto, se produce además una escena de escritura distinta, en donde Emar reposa parte de la labor escritural en su esposa, pidiéndole que, al fin y al cabo, finalice el relato -y con ello, la novela-. Se puede suponer también que tanto la consciencia como la escritura de Juan Emar amenazan con irse en la vorágine, en la atemporalidad, en el círculo permanente de la procesión de pensamientos, de la corriente de consciencia, por lo que podría ser necesario que algo externo sea una especie de “cable a tierra” que recuerde y afirme al autor su existencia humana y, al fin y al cabo, su finitud.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 2005. “El autor como gesto”. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 80-94.
- Barthes, Roland. 2009. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 75-83.
- Emar, Juan. 1985. *Ayer*. Santiago: Zig-Zag.
- Foucault, Michel. 1983. “¿Qué es el autor?”. *Littoral* 9: 51-82.
- Genette, Gérard. 2001. *Umbrales*. México D.F: Siglo Veintiuno Editores.
- Maingueneau, Dominique. 2015. “Escritor e imagen de autor”. *Tropelías* 24: 17-30.
- Rico, Sonia. 2016. “Simultaneidad, punto y consciencia en *Ayer*, de Juan Emar”. *Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIJIELC)*. Álvarez, D., Cuba, S., Hernández, R. y Rivera, G., Vigo: MACC-ELICIN, 247-256.

**Crisis de la conciencia metapoética en
La Musiquilla de las Pobres Esferas de Enrique Lihn**

**Crisis of metapoetic consciousness in
La Musiquilla de las Pobres Esferas de Enrique Lihn**

Marcelo Navarro Morales
marnavarromorales@gmail.com

Resumen

En el presente trabajo se analiza el modo en que se manifiesta la crisis de la conciencia metapoética en la *La musiquilla de las pobres esferas* (1969) de Enrique Lihn. Mi hipótesis es que este texto manifiesta una crisis de la conciencia metapoética del yo lírico, dada la comprobación de la incapacidad de la poesía de transformar el mundo, y que se expresaría en una renuncia a la idea del progreso social y en una situación de orfandad literaria y metafísica.

Palabras claves: Conciencia metapoética, Crisis, Modernidad, Orfandad literaria

Abstract

This paper analyzes the way in which the crisis of metapoetic consciousness manifests itself in *La musiquilla de las pobre esferas* (1969) by Enrique Lihn. My hypothesis is that this book show a crisis of the methapoetical conscience of the I lyrical, given the verification of the incapacity of the poetry of tranform the world, and who express the resignation of the idea of social progress and a situation of orphanhood literary and methaphisics.

Key Words: Metapoetical conscience, Crisis, Modernity, Literary orphanhood

1. “¿Nunca fue la palabra un instrumento?”



Tal como sus coetáneos y antecesores, Enrique Lihn escribió una poesía que manifestaba un conflicto entre la praxis social y artística. A partir de las brechas abiertas por el antipoema parriano y, más tarde, por Teillier y por el mismo Lihn, emerge en los años 50 una nueva concepción del poeta, que se distancia de su anterior aureola hermética y de su supuesta

condición de profeta, para hacer referencia a la realidad contemporánea y urbana, por medio de una escritura metareflexiva que delata una incipiente desconfianza en la poesía (Campos 1987). Una desconfianza que responde a una operación recursiva de autocrítica y a partir de la que expresa sus inquietudes sobre la capacidad de la poesía de transformar el mundo, donde se pregunta por la utilidad de esta, así como por su propio quehacer en la sociedad, es decir, sobre el rol que desempeñaría el poeta y sus poemas en esta última.

Lihn, abocado a este ejercicio metareflexivo, sometiendo la poesía a examen, escribe largamente sobre esta temática en torno a la cual se articula el problema de investigación en el que se concentra el presente trabajo. Mi objetivo es analizar el modo en que se manifiesta la crisis de la conciencia metapoética en *La musiquilla de las pobres esferas* (1969) de Enrique Lihn. Mi hipótesis de lectura es que en este texto se presentaría una crisis del yo lírico, dada la comprobación de la incapacidad de la poesía de transformar el mundo, que se expresaría en una renuncia de la idea del progreso social y en una situación de orfandad literaria y metafísica. De este modo, los textos que componen este libro, constituirían un canto elegíaco a la muerte de la concepción alquímica de la palabra poética propuesto por Rimbaud, así como de los grandes sujetos colectivos, es decir, el pueblo, la patria, el partido, cuya función sería cohesionar las conciencias parceladas en torno a un ideario común.

2. “La poesía, este gran fantasma bobo”

En *Una temporada en el infierno* (1873), Rimbaud dejó inscritas ideas que han servido de influencia para una heterogénea tradición de escritores y poetas convencidos del poder transformador de sus palabras: el “verbo poético”, la “alquimia del verbo”, la poesía tornada acción transformadora del mundo, es quizás uno de sus mayores aportes. Siguiendo la interpretación de Octavio Paz, en este proyecto la palabra se encarna en una práctica de la palabra poética, que decanta en una renuncia de la palabra y una apuesta definitiva por la acción: después de *Una temporada en el infierno*, Rimbaud ya no exalta la palabra, ya que “no se puede escribir sin un sentimiento de vergüenza. (...) [por lo que] quedan dos caminos, los dos inventados por Rimbaud: la acción (la industria, la revolución) o escribir ese poema final que sea también el fin de la poesía, su negación y culminación” (Paz, 2011: 21). De esta escisión entre una poesía que podríamos denominar como “comprometida” y otra “poesía de la poesía”, se desprende una problemática crucial para el poeta moderno y en torno a la cual oscila permanentemente: determinar el rol que adopta el poeta frente a la realidad que lo circunda y que lo interpela, pero que a la vez lo paraliza, sumiéndolo en una sensación ambivalente entre la inutilidad, la indiferencia, y el deseo de participar de las transformaciones políticas de su tiempo.

Algunos autores realizan una distinción entre la “poesía comprometida” y el “compromiso poético”, arguyendo que la primera se refiere a la actitud poética asociada a un acontecimiento de orden histórico; mientras que la segunda, sería un compromiso que rebasa una situación histórica concreta y que guarda relación con la condición universal del ser humano en la sociedad y su relación con esta (Albaladejo, 2002). Para los fines que persigue esta investigación, sin embargo, nos referiremos con el concepto de “poesía comprometida”, a una poesía que rebasa la experimentación formal y cuyo sustrato radica en una fuerte conexión del poeta y su poesía con la sociedad, la cultura y el momento histórico que reviste su quehacer. Por su parte, hablamos de “poesía de la poesía” como una vertiente alterna, aunque complementaria a esta última, consistente en una poesía que se plantea como “una crítica de la experiencia poética, crítica del lenguaje y del significado, crítica del poema mismo” (Paz 2011: 22). Precisamente Lihn, en buena parte de su escritura, se cuestiona en incontables ocasiones por la utilidad de su oficio en un gesto eminentemente moderno: la poesía moderna es poesía de la poesía, replica Octavio Paz (2011), comentando la obra de Rimbaud.

En *Musiquilla de las pobres esferas* impera este gesto, el de un yo lírico que parodia cruelmente su quehacer, situado en la frontera que demarca las distinciones entre estas dos vertientes. En el poema “Mester de juglaría” –llamado así en referencia a los artistas itinerantes de la Edad Media que servían de difusores de obras poéticas y acontecimientos políticos- el hablante lírico representa a los poetas como masoquistas capaces de “esperar que las palabras [les] duelan” (Lihn 1969: 24), almacenando su “desesperación durante todo [el] invierno” (25) y cuya actividad puede sintetizarse en realizar “ejercicios de digitación en la oscuridad” (29). Al mismo tiempo, en lugar de optar por alguna de estas dos vías del ejercicio poético, se inclina por poetizar en torno a la inutilidad de cualquiera de estos proyectos, presentándose como opciones clausuradas de antemano; tal como en el primer poema “Noticias de Babilonia”, donde el hablante afirma que no ha “dado con la fórmula” para conseguir la “Alquimia del Verbo”, y que *la poesía de la poesía*, esa “vaina metafísica” (17) como la llama, tampoco lo consuela²². De ahí esa representación desconsolada del mundo, en que el ejercicio de su oficio le parece una cuestión vergonzante, y estrechamente vinculada a su necesidad de vegetar: en lugar de participar de la actividad política, el hablante lírico tan solo puede sentirse avergonzado por el “ocio increíble del que [los poetas] somos capaces” (25), teniendo que pedir perdón a los trabajadores del mundo, dado el reconocimiento del carácter solipsista del oficio en el que se encuentra abocado.

En el poema “Mester de juglaría”, el hablante oscila entre, por un lado, una actitud de autocrítica, que refiere tanto a sí mismo como a los integrantes del gremio de poetas capaces de este ocio vergonzante e inútil; y, por otro, una referencia a los trabajadores del mundo y a los poetas jóvenes que, desde su perspectiva, podrían participar potencialmente de la transformación social. Respecto a esto último, afirma que los poetas jóvenes creen ingenuamente en la “utilidad del poema”, en condiciones de que el “mundo se levanta sin ninguno de nosotros [los poetas]/ y envejece, como es natural, más confiado en sus fuerzas que en sus himnos” (26), mientras que la poesía aparece representada como un “gran fantasma bobo” y una “invitación al ocio y a la desesperación y a la miseria” (28). Por esta razón, conmina a los poetas jóvenes de abstenerse a “figurar en su séquito” (26) y termina por declarar “no seré yo quien transforme el mundo” (30), renunciando amargamente al proyecto rimbaudiano. Este rechazo de la “Alquimia del Verbo” responde a la comprobación de la

²² En un gesto equivalente, Pablo de Rokha en *Canto del Macho Anciano* (1965) califica como “clínica metafísica” a “el arte por el arte” y equipara su influencia a la agresión que ejercen la Iglesia y el Estado sobre los sujetos.

imposibilidad de llevar a cabo este proyecto, pero que de todos modos se plantea frente a él como una utopía hacia la cual le gustaría dirigirse ingenuamente. La miseria del oficio del poeta, a la cual el hablante hace referencia, radica en constatar que es imposible cambiar el mundo a través de la poesía.

En el segundo poema, del mismo nombre que el libro, el yo lírico afirma “me cae mal esa Alquimia del Verbo”, para luego dirigirse a la poesía y a los poetas exigiéndoles “volvamos a la tierra” (19). Este último enunciado delata una cuestión esencial en el modo en que este hablante percibe la realidad y que constituye el común denominador de los poemas contenidos en este libro: su percepción del mundo se encuentra cruzada por una escisión transversal a todos sus componentes, lo cual se repite en una multiplicidad de ocasiones y fórmulas, refiriendo, por ejemplo, al doloroso distanciamiento entre poesía y acción, entre la poesía y la vida, entre las palabras y los hechos, entre los cuerpos que se aman, entre el deseo y la realidad, etc. En la estrofa siguiente el hablante cuestiona el carácter instrumental de la palabra, tanto para acercarse y describir el mundo, como para transformar “alquímicamente” a la sociedad, por medio de una interrogante: “¿Nunca fue la palabra un instrumento?” (19). Esta percepción escindida de la realidad y esta carencia de instrumentos útiles para aprehender y acercarse a esta, asedia al hablante que afirma la necesidad de retrotraer su quehacer literario a las cuestiones que ocurren *en* la tierra y al común de las personas, porque “no se habla de la vida desde un púlpito/ ni se hace poesía en bibliotecas” (20). En otras palabras, en un gesto contradictorio, conmina a los poetas a privilegiar la acción por sobre la poesía, a sabiendas de que ambas resultan incompatibles.

En el poema “Revolución”, esta referencia a la superación de la palabra poética por medio de la acción, se combina, en una nueva contradicción, con la renuncia de la idea del progreso social y la apatía en torno a la lucha revolucionaria. Respecto a esta el yo lírico afirma “no toco la trompeta ni subo a la tribuna”, puesto que hasta las cuestiones de carácter más trivial, “como la necesidad de conversar entre amigos” (32), le parecen más relevantes que la política. Definiéndose a sí mismo como un “pequeño burgués no vergonzante”, que sospecha “del amor a los pobres”, -visualizando una “monstruosa duplicidad” (32) en este ejercicio-, se muestra escéptico frente a la posibilidad de que una revolución política transforme a la sociedad. En otras palabras, la posibilidad misma del progreso social, ya sea por medio de la acción o la poesía, se torna una utopía en el sentido etimológico del término, es decir, como un no-lugar inexistente e inaccesible. El hablante afirma “la revolución es el nacimiento del

espíritu crítico” (32) y en nombre de esa misma consciencia crítica es que la revolución le parece “una tarea por ahora incomprendible” porque “en nombre de la razón la cabeza vacila” (33). Su inteligencia, por tanto, se encuentra más al servicio de sus intereses personales que a la concreción de los ideales políticos, reconociéndose como un sujeto “solitario y cruel” (33) por rechazar la disolución de su subjetividad en los grandes sujetos colectivos. En un gesto de gran cinismo reconoce, de este modo, que la apatía y el escepticismo son mayores a su deseo de participar en el proceso revolucionario.

Esta aseveración de que la revolución nace del espíritu crítico y que, precisamente, este mismo espíritu le sirva de justificación para su embotamiento político, se encuentra vinculado con la metarreflexividad del discurso emitido por el hablante. Según Octavio Paz (2008), la modernidad se inicia cuando la razón crítica se afirma como fundamento de la sociedad, caracterizada por una permanente escisión de sí misma: la razón crítica “cada vez que se examina, se escinde; cada vez que se contempla, se descubre como otra ella misma” (2008: 35). Sin embargo, es la experiencia del fracaso de la modernidad lo que sitúa a la conciencia del hablante lírico y lo obliga a desplegar esta razón crítica que “sin cesar se interroga, se examina y se destruye” (2008: 36), que es lo que termina deviniendo en lo que podríamos denominar como un *discurso metarreflexivo de crisis*.

Octavio Paz afirma, asimismo, que la razón se identifica con la sucesión y la alteridad, es decir, el principio que funda nuestro tiempo regido por la razón crítica no es la verdad eterna del Dios judeo-cristiano, sino que la idea del cambio, de la separación (Paz 2008). Este imperativo de la separación y el cambio en la modernidad, se proyecta en la propuesta de Harold Bloom (1991), que concibe al escritor como un duelista que bate a su padre literario para poder librarse de su “angustia de la influencia” y así poder afirmar su propia autonomía e individualidad. Según este autor, los poetas modernos serían *duelistas miserables* dado que la miseria sería el punto de partida de su arte, en el sentido de que la necesidad imaginativa de estos es aprendida

mediante la experiencia que tiene el joven poeta o efebo de otro poeta, del Otro cuya funesta grandeza es aumentada por el hecho de que el efebo lo ve como una ardiente claridad contra un fondo de sombras (...) [como una visión] de la Creación que se ha vuelto malévolamente o atrapadora, de un esplendor que amenaza al Buscador Prometeico en el que todo efebo está a punto de convertirse (1991: 46).

Esta razón crítica, metareflexiva, no es tan solo una revisión de su propia situación individual en la arena política y literaria de su tiempo, sino que también es la comprobación de

que los proyectos de la tradición que le anteceden, es decir, la gran herencia de sus padres literarios, perviven en la forma del despojo de un pasado que intenta exorcizar por medio de estos poemas. Así este libro se revela ante el lector también como un canto elegíaco a la orfandad literaria, a la pérdida de la posibilidad misma de acceder la angustia de la influencia.

En el poema “Hotel Nacional” el hablante se desdobra y se interpela a sí mismo en una actitud apostrofada, afirmando que atrae el vacío a los lugares en los que se ha detenido a vivir. Este vacío al cual refiere se explica por “no haber aprendido verdaderamente [su] verdadero papel y ser” (34). Esta negación o desconocimiento de su rol en la sociedad, lo ataña a los influjos de la tradición que le antecede, al hecho de haber nacido en un “mundo en que los ángeles son una vergüenza” (35), en un mundo donde lo místico ha sido silenciado y sustituido por el proyecto civilizatorio del hombre. Sin embargo, en tanto heredero de estas “ambiciones desmesuradas” (36) sobre la capacidad del verbo poético, el hablante lírico se adjudica a sí mismo la potestad para producir una interpretación sobre lo que denomina como la “génesis de las camas separadas” (35), ya que el propósito del poeta –si es que realmente hay un propósito- es dar un sentido a la miseria consustancial a las relaciones y las vidas humanas, sometidas al transcurso del tiempo. Ser, en definitiva, el intérprete de las “miserias innominadas” del hombre.

En el poema “Rimbaud” el hablante se dirige, precisamente, a quien sería su padre literario, a quien culpa del despertar de estas ambiciones desmesuradas. Refiriéndose al proyecto de la “Alquimia del Verbo” explícitamente como una basura, confiesa que envidia el gesto de Rimbaud de inclinarse por la acción dejando a un lado a la poesía. En los poemas “Hotel Nacional” y “Alma bella”, el hablante afirma reiterativamente que “la historia reina como en una colmena fecundándolo todo” (36). Dado que el hablante siente una profunda apatía y escepticismo respecto a la revolución política, es que “la participación en la acción terrestre, histórica” (Paz 2008: 39) le parece un imperativo insoportable. Así el hablante llega a afirmar que él y los sujetos de su tiempo están “simplemente, ligados a la historia/ pero no somos el trueno y no manejamos el relámpago” (30), es decir, que no está en sus manos ni la de los suyos participar de los cambios históricos. De este modo, la declinación de la acción política es coadyuvante a la percepción desmesurada de los propósitos poéticos planteados por la tradición que le antecede.

3. “Porque de la palabra que se ajusta al abismo / surge un poco de oscura inteligencia”

En la modernidad, la secularización de la sociedad tuvo como efecto adyacente al silenciamiento de lo místico que la visión cristiana sobre la perfección consustancial a la eternidad post mortem, se transformara en un atributo de la historia: asumir el cambio histórico como el nuevo camino hacia la perfección o el progreso, implicó que las obras de los hombres se tiñan de una coloración supraindividual e histórica, cargándose el acento en la realidad ideal de la sociedad (Paz, 2008). De este modo, el sujeto ya no se funde con Dios, sino que con la historia, en miras a configurar un ideal de sociedad. Es lo que Sloterdijk (2014) concibe como la *secularización del pecado original*, donde paralelo a la producción de una hermenéutica secular de la corrupción que desteologiza el mal, se pone el curso de la sociedad bajo la perspectiva histórico-civilizatoria que considera el *progreso por pruebas* como la puerta de acceso al paraíso perdido. En otras palabras, el progreso se torna “una auténtica creencia, de orden racional, indiscutible e indiscutida, y como tal, un sustituto de la creencia sobrenatural en Dios como principio, medio y fin de todas las cosas” (Bravo, 2009: 10). Si el hablante lírico sintiera el llamado de los grandes sujetos colectivos, un compromiso que justifique su participación en los procesos políticos *progresistas*, el sentido de su existencia no se vería conflictuado por la influencia de la historia y la crisis de su conciencia tampoco sería tal, puesto que estaría en correspondencia con los imperativos de su tiempo. En definitiva, la historia, la acción política, la tradición literaria, le parecen al hablante enormes cargas de las cuales reniega pero con las que debe, necesariamente, aprender a lidiar.

Sin embargo, es en la propia escritura donde el hablante halla un recurso útil para sobreponerse a esta situación y contrarrestar las miserias innominadas de la condición humana. En el último poema del libro, “Porque escribí”, en una aparente contradicción con todo lo expuesto con anterioridad, el hablante realiza una apología a la escritura, llegando a afirmar “porque escribí estoy vivo” (84). Es a través del despliegue escritural de su conciencia crítica y en crisis que el hablante consigue sobrevivir a la clausura de sus posibilidades vitales: cuando no queda porqué escribir y luchar, la propia escritura se transforma en medio y fin. En este sentido, la poesía de Enrique Lihn se correlaciona con las tendencias del arte contemporáneo que, al no conocer la “trascendencia hacia el pasado o el futuro, su única realidad es su operación en tiempo real y su confusión [o crisis] con esta realidad” (Baudrillard 2008: 99).

En definitiva, el hablante lírico de estos poemas constituye un punto en que convergen y son problematizados varios aspectos que podríamos considerar como sintomáticos de la puesta en crisis de los relatos de la modernidad. El sujeto lírico se halla paralizado frente a la clausura de sus opciones existenciales derivadas de su carácter de heredero y *último hombre*, que decanta, a su vez, en una percepción de la realidad como un campo escindido, donde esta se ha dislocado para emerger compuesta por un conjunto de fragmentos disociados e inconjugables. El hablante se considera a sí mismo como el heredero de un proyecto literario ya fracasado, mientras se sitúa en un panorama socio-histórico en el que el despliegue de una conciencia crítica lo fuerza a plantearse en términos de un fracasado e inútil, al mismo tiempo que siente la obligación de participar en los acontecimientos históricos de su tiempo. Estos factores determinan su conciencia, haciendo que su condición de poeta y de sujeto moderno se repelan, creando esta situación en la que su propia escritura constituye el espacio en la que el sujeto puede subsistir y lidiar con su angustia.

Bibliografía

- Albaladejo, Tomas. 2002. “Conciencia y compromisos poéticos”. *Leer y entender la poesía: Conciencia y Compromiso poético*. Murcia: Universidad de Castilla-La Mancha, 26-46.
- Baudrillard, Jean. 2008. *El pacto de lucidez o la inteligencia del mal*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bloom, Harold. 1991. *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila.
- Bravo, Bernardino. 2009. Construcción y Desconstrucción. El sino del racionalismo moderno de la ilustración a la postmodernidad. *Revista Historia del Derecho* [online]
- Campos, Javier. 1987. *La joven poesía chilena en el período 1961-1973: G. Millán, R. Rojas, O. Hahn*. Concepción: Lar.
- Lihn, Enrique. 1969. *La Musiquilla de las Pobres Esferas*. Santiago: Universitaria.
- Paz, Octavio. 2011. *Los signos en rotación*. Madrid: Forcola.
- Paz, Octavio. 2008. *Los hijos del limo*. Santiago: Tajamar Editores.
- Sloterdijk, Peter. 2014. *Los hijos terribles de la Edad Moderna. Sobre el experimento antigenealógico de la modernidad*. Madrid: Siruela.

**“Y esta actitud mía, tan pagana, es/ la culminación de mis caminos”²³:
género y política en *El zen surado* de Cecilia Vicuña**

**“Y esta actitud mía, tan pagana, es/ la culminación de mis caminos”:
gender and politics in *El zen surado* by Cecilia Vicuña**

Florencia Vergara Aguilar
fivergar@uc.cl

Resumen

El poemario *El zen surado* (2013) de la poeta y artista visual Cecilia Vicuña tiene sus orígenes en la década de 1970, pero su publicación fue llevada a cabo recién en el año 2013. El presente trabajo analiza temáticas políticas y de género abordadas en el libro en relación a su contexto de producción y también reflexiona sobre cómo es posible actualizar y abordar dichas perspectivas hoy. Una lectura actual del poemario revaloriza la voz de la poeta en retrospectiva a través de las herramientas del presente, para concebir las posibilidades políticas de la memoria, la poesía y la creación.

Palabras clave: género, política, feminismo, poesía chilena, interseccionalidad

Abstract

The book of poems *El zen surado* (2013) by the poet and artist Cecilia Vicuña has its origins in the 1970's, but its publication was done recently in 2013. This text analyses political and gender themes present in the book in terms of its production context and considers how it is possible to approach and renew these perspectives today. A present reading of this book of poems brings new value to the poet's voice, from the past and to the present with contemporary tools, in order to conceive the political possibilities of memory, poetry and creation.

Key words: gender, politics, feminism, chilean poetry, intersectionality

²³ Versos del poema “Kasengo Lunda” de Cecilia Vicuña, escrito en 1968 y publicado en *El zen surado* (2013).



Los poemas del libro *El zen surado* (2013) han recorrido un extenso trayecto desde sus orígenes hasta su final publicación. El que sería el primer poemario de Cecilia Vicuña y que constituiría su ingreso

oficial en el campo literario chileno, comenzó dicho recorrido en 1972²⁴. Su obra hasta entonces había estado en los márgenes del sistema literario o derechamente fuera de él. En aquel año, Vicuña entrega un manuscrito a Alfonso Alcalde, editor en la Editorial Quimantú. Alcalde, interesado en el texto, plantea, no obstante, que los poemas no van con su línea editorial, por lo que recomienda el escrito a Oscar Molina, editor en Ediciones Universitarias de Valparaíso. Vicuña firma entonces un contrato para publicar con dicha editorial. Se trataba de un manuscrito de alrededor de 100 poemas y en el contrato se pactaba una distribución de 3.000 ejemplares. Ese mismo año, Vicuña parte a Inglaterra becada para continuar con sus estudios de artes visuales. Desde allá espera atenta tras la pista del libro por publicarse al tiempo que observa lo que va ocurriendo con el proyecto político de la Unidad Popular.

Cuando ocurre el golpe cívico-militar se encuentra en Londres. Los sucesos en Chile evidencian la improbable publicación de su poemario en aquel nuevo contexto represivo y conservador. El proyecto de libro-objeto que la poeta venía desarrollando durante los meses previos al golpe se resignifica y convierte en un nuevo libro que tomará el título de aquel que sigue pendiente de publicación en Chile: *Sabor a mí*. En él incluye algunos de los poemas que estaban en el manuscrito inicial, además de una serie de textos, imágenes y pinturas. El libro es fabricado a mano por la autora y sus 250 copias son publicadas por la editorial Beau Geste Press, vinculada al movimiento Fluxus.

²⁴ También ese año, la Tribu No, grupo poético y artístico del que Vicuña forma parte, realizó una antología llamada *Deliciosas criaturas perfumadas* que incluía poemas de la autora y otros miembros, además de poemas de Gonzalo Millán. Sin embargo, se imprimieron 50 copias del texto y aparentemente su circulación fue casi inexistente.

En los años posteriores, la autora se enteraría del destino que tuvo el primer manuscrito de *Sabor a mí*. Relata que el rector “había decidido que la Universidad Católica jamás publicaría mi poesía... Porque era erótica... Y era “un atentado contra la Universidad Católica, contra la literatura, contra las palabras, ¡contra todo...!” [...] Entonces publiqué mi primer libro en Londres, como respuesta a esa censura sutil y violenta” (Ángel, 2015: 324). Juliet Lynd agrega información sobre el devenir del texto: “es posible también que se haya perdido después del golpe cuando las oficinas de la editorial fueron allanadas por soldados que requisaron varios manuscritos y [...] los tiraron al mar” (*La historia...* 2013: 26-27).

El libro que la autora finalmente publicó con el nombre *Sabor a mí* es uno cuya adscripción a un género literario es escurridiza. Incluye poemas, así como también un diario de objetos fotografiados, imágenes de pinturas hechas por la poeta y descripciones de obras de arte. Lo que le da sentido a este conjunto de partes es un interés poderoso por combatir el discurso del poder. Este libro se encuentra en los inicios de la literatura que critica la dictadura, como apunta Juliet Lynd, incluso antes que las acciones de arte del CADA²⁵, la poesía contestataria de los años 80 y las Yeguas del Apocalipsis. Sin embargo, evidentemente también estaba lejos de Chile. En ese sentido, es valiosa su edición facsimilar en Chile en 2007, lo que permite que sea hoy efectivamente leído.

En *Sabor a mí*, Vicuña introduce una serie de poemas en los que prevalece una visión también opuesta al discurso de género dominante de su tiempo, puesto que en ellos existe la posibilidad de que las mujeres ejerzan control de su sexualidad, lo que Magda Sepúlveda enuncia como “la deconstrucción de la mujer como producto de otro” (2000: 113). Además, como también apunta Sepúlveda, la “integración de los discursos de las mujeres se consideran parte del proceso revolucionario. Consecuente con esto, la hablante de *Sabor a mí* realiza un intento de articulación de otra historia, donde a los padres de la patria se suman las madres de la patria, como por ejemplo, Violeta Parra” (2000: 124). En el libro, Vicuña representa a Violeta Parra, además de a Marx, Lenin, Allende y Fidel Castro. Sobre su decisión, indica: “no todos los héroes tenían que ser dirigentes, pensadores o guerrilleros, había que poner héroes del existir, del pintar y el inventar” (*Sabor a mí* 2007: 102). Luego agrega: “Además Violeta es una héroe porque siendo mujer se atrevió a existir y crear según su propio pie” (2007: 102). Vicuña valora a Parra porque esta representa otra lucha por una toma de posición que se realiza de forma revolucionaria, no solo en términos creativos, sino también en términos de

²⁵ Colectivo de Acciones de Arte.

clase y de género.

Los poemas incluidos en *Sabor a mí* son algunos de los que estaban en el manuscrito entregado a Ediciones Universitarias de Valparaíso. Sin embargo, el libro adquiere otro tono y carácter ante la noticia del golpe. Si bien la autora no renuncia a su voz contestataria y cuestionadora de las maneras de pensamiento occidentales y machistas, es necesario que prevalezca la protesta por la situación actual de Chile, así como el testimonio del dolor por lo que fue el proyecto socialista y el horizonte de posibilidades revolucionarias que este había presentado. Como señala Juliet Lynd, “la visión de posibilidades poéticas para una sociedad revolucionaria se ve transformada en una protesta contra la violencia de la dictadura militar. Los poemas eróticos quedan como vestigios de un sueño arrasado” (*Los primeros...* 2015: 38).

La publicación del poemario *El zen surado* en 2013 viene entonces, 40 años después de la censura y del golpe, a recuperar, instalar o reinstalar los fundamentos de la poesía de Cecilia Vicuña. En el libro “se ofrece una selección basada no en los criterios editoriales de 1972, sino en los de la poeta que hoy revisa su archivo para seleccionar los poemas que mejor le hablan al mundo actual. Vicuña llama el proyecto de re-armar aquel *Sabor a mí* “arqueología de la poesía” (Lynd *La historia...* 2013: 29). En una entrevista con Soledad Bianchi, Vicuña señalaba que su diario era una especie de génesis de su poesía (1995: 176), con lo que esta arqueología de la poesía y el gesto de acceder al archivo y buscar, indagar dentro de él, es como el de releer un diario.

Este ejercicio de arqueología de la palabra poética propia tiene como motivación, por una parte, hacer eco de una genealogía de los poemas. Las herencias que manifiesta Vicuña, por ejemplo, en su entrevista con Bianchi, remiten a una tradición milenaria cuyas transmisoras han sido las mujeres (1995: 179). Es preciso buscar las huellas de lo femenino en sus poemas, sin dejar de pensar al mismo tiempo que esa tradición existió, para Vicuña, de forma subterránea, secundaria, sepultada. En ese sentido, el ejercicio de recuperación de la memoria es una forma de redirigir una nostalgia para poder sentir el eco transmitido desde el pasado, al presente y hacia el futuro. Aprecio así especialmente lo que plantea Vicuña en otra entrevista con Alba Lucía Ángel: “Me siento unida a las que vendrán después de mí” (2015: 325). En consonancia con lo anterior, el libro *El zen surado* está dedicado “a las estudiantes que marchan desnudas o vestidas por la justicia” (Vicuña 2013: 13). La dedicatoria cierra así: “La poesía y el futuro dependen de ellas” (2013: 13).

Empezaré este análisis con el poema “Walk on the wild side” (1966)²⁶. Este retoma la idea de una resistencia latente y subordinada: “la lucha es una maldita vela blanca en el subterráneo de los pisos” (2013: 60). Esta debe liberarse de sus ataduras: “¿liberación? lo máximo. ¿quién te tiene atado?” (2013: 60) y ser parida, como la propia humanidad creada por una mujer, como se observa en los versos siguientes:

la iluminación inunda los cercos. Algunos duermen en el vientre
de la creación y al despertar rozan su vagina.
la historia del mundo ha sido algo tonto e insensato
si no fuera por los poetas y los iluminados. (2013: 60)

La creación de un mundo iluminado, la creación liberada para despertar e iluminarse, se concibe como el propósito de una lucha subterránea. Los versos recuerdan los siguientes dichos de Vicuña: “creo que la función del ser humano es “abrir un universo de percepción”. Un universo de emoción y de sensibilidad. Y por eso es necesario que algunos de nosotros seamos mujeres. Escribamos “como mujeres” (Ángel 2015: 327). La poeta juega con las expectativas de lectura de lo contenido o asentado como “escritura de mujeres” y más bien admite la herencia, la tradición de transmisión de saberes, la tradición creativa de las mujeres, desde antes de la palabra, desde la creación. También interpela al lector y le pregunta: “¿quién te tiene atado?” (*El zen surado* 2015: 60) como preguntando: ¿cuándo vas a despertar?

La representación de una creación del mundo se retoma en el poema “Espejo de carne” (1967). El poema evoca la creación de la tierra, de su geografía, a partir del cuerpo de “una doncella muy grande” (2013: 108). Esta mujer tierra abre sus piernas para formar una bahía, “y en los terremotos se revuelca/ porque cada hembra tiene que hacer el amor/ al cielo que flota” (2013: 108). Luego la mujer tierra opera como metáfora de una madre de todas las otras nuevas mujeres; herederas, hijas o trabajadoras de la “dueña milenaria” (2013: 108), como cierra el poema:

y toda la geografía es una hembra yacente
y nosotros somos sus trabajadoras
y ella misma es amor
y nosotras debemos repartir el amor
¡como única forma de vida! (2013: 108)

Es muy interesante observar, en primer lugar, que tanto en este poema como en otros del libro se manifiesta una humanidad enunciada como grupo femenino. Aquí las mujeres

²⁶ La edición de *El zen surado* incluye los años en que fueron escritos los poemas en las ocasiones en que la autora tenía registro de la fecha. Señalaré los años de los poemas seleccionados para el análisis.

deben repartir el amor como forma de vida, desde la totalidad divina de una geografía viva que es mujer también. Y es notable, en segundo lugar, que lo que deben repartir es la única forma de vida: el amor. Es una labor a asumir, pero no es la materialización de un amor a través de la maternidad o de la subordinación conyugal, por ejemplo. En tercer lugar, el “Espejo de carne” puede leerse como el reflejo humano y animal de la geografía que es hembra. En cierto modo, la doncella tierra que puede crear es nuevamente una mujer. Y “nosotras”, “sus trabajadoras”, lo somos también.

Entre los poemas que siguen es posible ver una evolución de esta idea de repartir el amor como forma de vida o también de liberación. En el poema “Kasengo Lunda” (1968), la hablante se prepara para casarse, con una corona de flores en la cabeza, aunque señala que su espera para convertirse en la “Verdadera Esposa” (2013: 110) debe alargarse. En el intertanto, ocurre lo siguiente:

y estaré casada,
conmigo misma, nada menos.
y esta es la boda más fastuosa
la que me pondrá los pelos de punta,
la que me hará *Ver* continuamente
y así el orgasmo no tendrá fin.
llegaré hasta el éxtasis
en mi amor fecundo de Esposa (2013: 110)

El amor por repartirse, el amor fecundo de la esposa es para sí misma, para casarse consigo misma en una boda fastuosa, como culminación de una liberación que hace posible el “*Ver*”. Ese éxtasis es un compromiso con ella misma, así como podría serlo con una creación mitológica que brotó de otra mujer, diosa o tierra. El poema finaliza cuando, “después de largos años sin tiempo” (2013: 110), la hablante se convierte en desposada.

Estos poemas poseen un tono con alusiones míticas a paraísos y creaciones. Pero hay otros poemas que tienen un tono más cotidiano y lúdico, como por ejemplo “Nuevos diseños eróticos para muebles” (1971). El poema inicia con los versos siguientes:

Soñando con un mundo vasto
hemos llegado a la certera conclusión
de que las posiciones del cuerpo
en el mundo civilizado
son demasiado limitadas

Se propone entonces terminar con la posición “sentada en una silla” (2013: 98) con muebles para “la conductora de sus propias carnes” (2013: 98) que debe mantenerse sentada

por su ocupación. Hay una lista de ocupaciones de quienes podrán disponer de los muebles: “estudiantes/ oficinistas/ operadores de fábricas/ asistentes a reuniones” (2013: 98). El poema concluye admitiendo el beneficio que significa, tanto para la salud como para la belleza de los usuarios, la creación de los nuevos modelos.

El poema tiene algo de aviso económico, con guiños a circunstancias como el sueño de “un mundo vasto” donde la “conductora de sus propias carnes” puede usar su cuerpo con posiciones inconcebibles para el “mundo civilizado”. Además de que la mujer -nuevamente, como representante de la humanidad- es conductora de su cuerpo, dueña de sus movimientos, se le brindarán espacios de desarrollo para el mismo. Los modelos para que las personas puedan escribir “hincadas, de boca, en cuclillas o cabeza abajo” (2013: 98) sugieren también la posibilidad de soñar un mundo en que las necesidades “civilizadas” se combinen con la necesidad de placer, de descubrimiento de movimientos. Los diseños serán hechos para adaptarse a las necesidades corporales, sensibles de los individuos y no al revés. Las personas serán dueñas, en fin, de sus carnes y de las posibilidades sensibles de su cuerpo. Y esto constituirá un beneficio para su salud.

El poema “La Mujer Ideal” también juega con la idea de los universos posibles. Relata la historia del concurso de “La Mujer Ideal” que se lleva a cabo en Inglaterra desde hace 50 años. Las categorías enumeradas en el concurso son: “Elegancia/ Rapidez de Arreglo/ Belleza/ Arte de Cocinar/ Arte de Planchar” (2013: 100). El giro está cuando el poema describe lo que “estudiosos” han concluido luego de observar los destinos de las ganadoras del concurso. Se indica lo siguiente:

Se llegó a la conclusión
que treinta de ellas
se habían convertido
en alcohólicas
diez en drogadictas
y otras diez en Dueñas de Casa
relativamente infelices (2013: 100)

Las expectativas femeninas estereotipadas por desarmar aquí son diversas. En primer lugar, la decisión de elegir La Mujer Ideal se realiza en Inglaterra. En segundo lugar, las categorías del concurso establecen cinco rasgos que no liberan a las mujeres de devenires ruinosos. El poema cierra con cuatro estrofas que caracterizan las biografías de algunas de estas Mujeres Ideales ahora abandonadas por aquel ideal y por los que las levantaron como tales. Es notable la forma en que los resultados de las observaciones de “estudiosos” son dadas

con la misma pretensión científica que se entrega en los reportajes periodísticos, donde comúnmente las opiniones de los “expertos” vienen de los mismos territorios desde donde ahora se descubre el fracaso del modelo. ¿Cómo imaginar la creación de un mundo nuevo si el modelo de Mujer Ideal para habitarlo está condenado a su propia y sufrida ruina?

En razón de lo anterior es que revisaré los dos poemas siguientes. El primero es “Hola Mariíta” (1968). En ella se aventura un relato sobre el devenir de la Virgen María posterior a ser desvirgada. Arranca el poema así, con María virgen, que luego “se recuperó/ y consiguió verdaderos amantes/ en los discípulos de su hijo Jesús” (2013: 112). María entonces viaja a Grecia donde estuvo sola y “adquirió la costumbre/ de flotar entre los árboles/ un avión de marihuana casi” (2013: 112). Luego continúa:

pero por esto mismo estuvo muy agradecida
y feliz para poder meditar
y adquirir virtudes más sabias
y encandilamientos más duraderos (2013: 112)

María alcanza la iluminación sola, en Grecia, más cerca de las prácticas de las religiones orientales o de la Antigua Grecia, que de la iluminación por vía de su sacrificio o de las posibilidades que un Dios hombre y padre le entrega. Además, María es amante, goza de “pláticas encantadoras” (2013: 112) con los discípulos de Jesús, puede recorrer otro camino para llegar a la virtud. Es una mujer realizada. Luego el poema se pregunta por otra figura femenina bíblica, María Magdalena:

pero yo me pregunto cómo una mujer semita
podía ser rubia y tener cabellera
hasta los tobillos y como no se enredaba
sobre todo considerando los deberes
de la profesión (2013: 112)

Nuevamente se cuestiona la construcción discursiva occidental, religiosa y patriarcal de la mujer. El poema juega con la “Mariíta” como un personaje de un relato popular, de un relato cotidiano, casi de un chisme, un cahuín o una copucha, donde se cuenta cómo fue que realmente estuvo la Virgen cuando ya no se la vio más. Y en la caracterización de Magdalena está presente el imaginario físico de la pintura clásica de los personajes bíblicos. Lo que hace el poema es poner en duda una “verdad” imaginada, un mito de amplia divulgación, y lo hace de forma picaresca, graciosa, aterrizada a un tono coloquial que le quita toda solemnidad, pudor y pretensión.

El último poema que revisaré se llama “Brigadas femeninas (Aviso económico)” (1971). De entrada se indica una clave de lectura, aunque acá no es el formato de aviso el imitado, sino su contenido. El aviso comienza por presentar a los trabajadores aislados chilenos que son quienes viven “separados de los demás hombres/ por 200 o más kilómetros/ y que jamás hacen el amor” (2013: 162). Para eso, se propone que podrán recibir a una representante de las “brigadas femeninas”. Las “brigadas femeninas” son:

mujeres cuya misión individual
 consistirá en vivir con ellos
 como Mujer para terminar con la miseria
 machista de su corazón
 y convertirlos en seres
 amantes de la mujer (2013: 163)

Los rasgos de las brigadistas distan de las categorías por las que competían las jóvenes en el concurso de “La Mujer Ideal”. Aquí se enumeran sus “grandes dotes y sensitiva sabiduría” (2013: 162), así como su preparación erótica. También se menciona “habilidades técnico-manuales/ y poético-musicales” (2013: 162). Entre otras características de las brigadistas se indican sus capacidades de “cultivar y tejer”, “levantar bosques/ hacer terrazas”, también construir una casa orientada al sol para “danzar un baile fresco y otro mutilado/ y en fin satisfacer la necesidad/ y la vida radiante de la comunidad” (2013: 162). La misión de las brigadas femeninas se considera como una profesión ideal en el poema, cuyos resultados además serán visibles en un futuro lejano: “para que la próxima generación/ no adolezca de la misma falta de visión” (2013: 163).

La posibilidad de construir un mundo donde se termine con la miseria del machismo es una misión a asumir, como quien se enlista en una guerrilla. La lucha por dar es una donde las armas son creativas, así como también materiales, como el trabajo de la tierra, el cultivo y la construcción. Finalmente, ¿no son estas tareas las que han sido desempeñadas por muchas mujeres a lo largo de la historia? ¿Por qué no han sido capaces de verlo ellos ni, más aun, ellas? ¿Cómo se encamina la revolución hacia esta misión que acabe con esta otra miseria que no ha sido denunciada? Es interesante apreciar cómo la miseria de los hombres se podrá sanar por la acción sabia y activa de las mujeres brigadistas, como mujeres trabajadoras que, en su misión de repartir amor, pueden convertirlos en “seres amantes de la mujer”.

El prólogo del manuscrito censurado contenía una entrevista de Alfonso Alcalde a Cecilia Vicuña. La poeta señalaba ahí lo siguiente: “una poesía en que se trata el cuerpo como yo lo trato, es política. Una poesía en que la mujer y el hombre son iguales, es política. Una

poesía en que los indios, los negros y toda esa gente es igual a los blancos, es política” (Lynd *Los primeros...* 2013: 52). Los poemas aquí analizados, en conjunto con este comentario de la autora, me hacen surgir la pregunta siguiente. ¿Qué sentido tenía publicar este libro en 1973 y qué sentido tiene en 2013? ¿Quiénes iban a leer entonces y quiénes leen ahora? También pienso en lo planteado por Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte* en relación a la capacidad de los productores culturales de “producir una representación sistemática y crítica del mundo social para movilizar la fuerza virtual de los dominados y contribuir a subvertir el orden establecido en el campo de poder” (1995: 375). ¿Cómo pudo haber influido la poesía de Cecilia Vicuña en el proceso revolucionario que se vivía en Chile en el momento en que el primer manuscrito iba a ser publicado?

Respecto a la izquierda chilena y a la política de fines de los 60 y principios de los 70, Juliet Lynd apunta que esta priorizaba la lucha de clases y no prestaba mucha atención a “la dinámica de poder determinada por el género, la sexualidad o la raza” (*La historia...* 2015: 30). La verdad es que el diagnóstico que realiza la académica no dista demasiado del panorama político local, al menos hasta la publicación de *El zen surado* en 2013. En cierto modo, la combinación entre el fortalecimiento y la “popularidad” del movimiento feminista, junto al notorio crecimiento de la migración y a la convocatoria en aumento de las reivindicaciones indígenas, han posicionado la necesidad de construir una izquierda plenamente consciente de la interseccionalidad. De ahí a que se conjuguen las voluntades políticas necesarias para conducir los cambios con esta conciencia, puede pasar más tiempo del pensado.

Ahora bien, la poesía de Vicuña, entonces, se vuelve doblemente valiosa y necesaria. En un primer término, por su contenido, porque esta muestra que existe un lugar para estas formas de pensamiento en la memoria de las luchas que han existido en la historia de nuestro país. Por otro lado, es interesante cómo la recuperación de un manuscrito que tiene más de 40 años implica relocalizar la obra de una poeta que desafía las formas convencionales de leer y, por ende, de crear. El trabajo creativo de Vicuña se piensa también como un ejercicio interseccional, lo que resulta de un espíritu revolucionario y rebelde dispuesto a continuar por la senda de la creación en todo su amplio espectro. Pero también es resultado de una resistencia persistente, subversiva y amorosa²⁷, que se niega a ser encasillada y delimitada. En

²⁷ “Socavamos la realidad interiormente,/ por eso somos subversivos y amorosos” (Lynd *Los primeros...* 2015: 56) escribía Vicuña en el No Manifiesto de la Tribu No, grupo poético considerado parte de las neovanguardias latinoamericanas (Ver Galindo, Oscar. “Neovanguardias hipervitalistas en la poesía hispanoamericana (1958-1976): nihilistas, revolucionarios, solidarios y amorosos”. *Taller de Letras* 52 (2013): 11-38.). A fines de los 60 y principios

gran medida, porque no tiene por qué serlo; pero además, porque esta apertura es una forma de permitirle a la obra toda su potencialidad creativa, política, de movimiento, de circulación, de transformación.

En una entrevista televisada de julio de 2017, Cecilia Vicuña responde a la pregunta sobre su quehacer actual, con la siguiente afirmación:

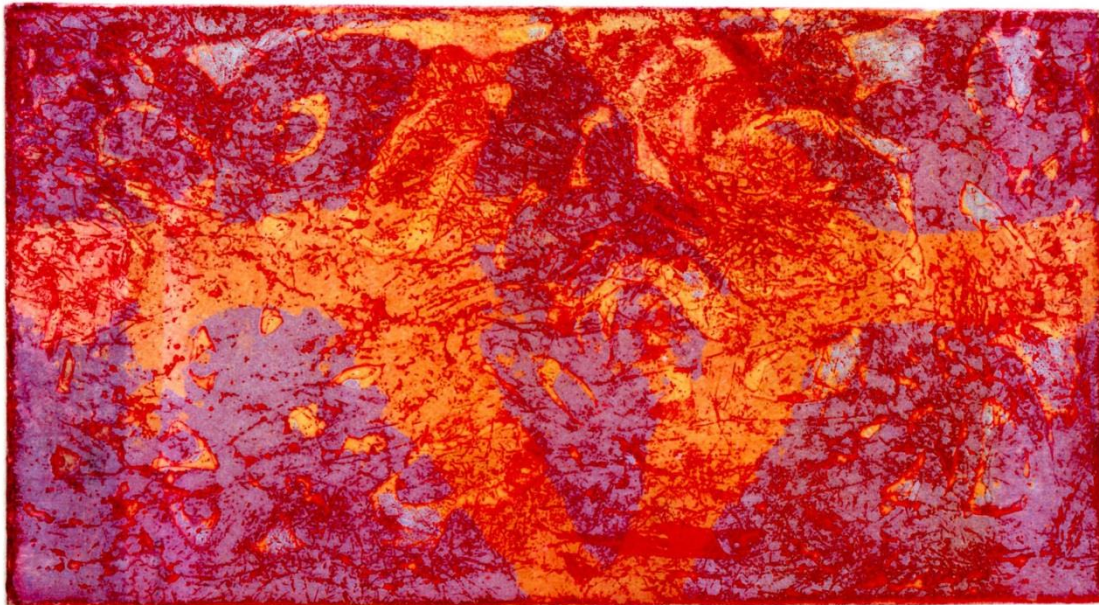
Yo he creado, a lo largo de estos 50 años, un universo que es intermedio y que no es y es, a la misma vez, arte y poesía a la vez. Entonces, por ejemplo, en este momento están planeadas tres grandes muestras [...] ¿qué se muestra en esas muestras? Se muestra todo. Se muestra la integración de todas las artes. Están mis películas, están mis cantos, mis dibujos, mis libros, mis obras precarias, los performances, mi trabajo colectivo con comunidades inmensas de gente, mi trabajo solitario, todo. Y entonces ese ser que no es nada y que es realmente, es la conciencia misma, ¿te fijas? Por eso yo digo que la conciencia es el verdadero arte. Y ese es mi arte, la unión y la integración de todas esas cosas en una transformación, una transformación continua. (Entrevista en *Off the record*, 2017)

Este movimiento interpela al lector como participante activo ante su obra. En este sentido, la reedición de sus textos y el rescate de su obra revela no solo la necesidad de revisión de su fuerza de movimiento, revolucionaria y desafiante, sino también la actualización de la potencia revolucionaria del arte en la actualidad. En la conciencia del movimiento, en la conciencia de la transformación, Cecilia Vicuña insta en cada viraje a recorrer distintos caminos sin dejar de jugar, sin dejar de crear.

Bibliografía

- Ángel, Alba Lucía. 2015. “Cecilia Vicuña: Lo importante es asumir plenamente la idea de que una mujer es creadora”. *Vicuñiana: El arte y la poesía de Cecilia Vicuña, un diálogo sur/norte*. Ed. Meredith Gardner Clark. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 317-334.
- Bianchi, Soledad. 1995. *La memoria: Modelo para armar: grupos literarios de la década de los sesenta en Chile: entrevistas*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Bourdieu, Pierre. 1995. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Lynd, Juliet. 2013. “La historia precaria de un manuscrito tenaz: del *Sabor a mí* a *El zen surado*”. *El zen surado*. Santiago: Catalonia, 15-42.
- Lynd, Juliet. 2015. “Los primeros sabores de Cecilia Vicuña”. *Vicuñiana: El arte y la poesía de Cecilia Vicuña, un diálogo sur/norte*. Ed. Meredith Gardner Clark. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 35-64.
- Off the record. 2017. *30 Julio 2017: Cecilia Vicuña*.
- Sepúlveda, Magda. 2000. “Cecilia Vicuña: La subjetividad poética como una operación contracanónica”. *Revista Chilena de Literatura* 57: 111-126.
- Vicuña, Cecilia. 2013. *El zen surado*. Santiago: Catalonia.
- Vicuña, Cecilia. 2007. *Sabor a mí*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

ENSAYO²⁸



2/3

Interacción

Pablo Uribe 2016

²⁸ Estos ensayos fueron escritos por estudiantes de la carrera de Pedagogía en Lenguaje y Comunicación en el marco del trabajo final del curso “Bases teóricas del lenguaje y la comunicación” que dicta la Dra. Claudia Rosas.

Los que estuvieron allí, aun sin estarlo²⁹

Carlos Gómez Agüero



Panini, Jalil ibn Ahmad, Petrus Hispanus, Dante Alighieri, Francis Bacon, Ferdinand de Saussure, Nikolai Trubetzkoy, John Firth y Ludwig Wittgenstein, la conexión más evidente entre ellos es la lingüística, pero hay una relación más, un poco más profunda que los une: todos

ellos realizaron de una forma u otra un aporte revolucionario para épocas posteriores. En principio parece algo pretencioso, pero más adelante explicaré por qué hago esta afirmación. Para establecer el parámetro que aclarará por qué estaban adelantados a su época he considerado que los aportes hayan sido trascendentes tras su muerte con una prevalencia de décadas o incluso de siglos.

En el siglo IV a.C., el mundo sufría de cierta centralización del conocimiento, es decir encontraba sus principales aportes científicos en lugares como Grecia, Roma y China. Durante ese periodo aparecería el aporte de un emergente lingüista llamado Panini, proveniente del pueblo de Shalatura, India, quien describió la gramática y la fonética que se encontraban en las escrituras védicas (llamadas así por la religión predominante en aquella época en la India), algo totalmente inesperado para ese entonces, teniendo en cuenta que la primera gramática sería recién publicada en el siglo I a.C. por Dionisio de Tracia, y aún más si se tiene en cuenta que el primer fonetista de los tiempos modernos, Matthies, recién llegaría en 1586. En gramática, sus aportes fueron notables, ya que describió casi en su totalidad lo que la gramática generativa llamaría varios siglos después la estructura profunda. Pero sus aportes recién serían descubiertos en el siglo XIII, y servirían de base para la gramática comparativa en el siglo XIX.

²⁹ Este ensayo fue escrito en el marco del trabajo final del curso “Bases teóricas del lenguaje y la comunicación” que dicta la Dra. Claudia Rosas en la carrera de Pedagogía en Lenguaje y Comunicación de la Universidad Austral de Chile.

Jalil Ibn Ahmad, filólogo omaní, que en el siglo VIII publica el primer diccionario en lengua árabe -algo al parecer no tan sorprendente-, es el primer lingüista en preocuparse de las lenguas vulgares, es decir, un pequeño adelanto a los conceptos de la *langue* y la *parole* de Saussure y, además, un acercamiento al estudio empírico y sociológico del lenguaje. Al igual que Panini, realizaría detalladas descripciones fonéticas, cuyos estudios serían publicados póstumamente por su discípulo Al-Halil.

Petrus Hispanus en el siglo XIII haría un nuevo gran aporte a la teoría del signo lingüístico, al distinguir lo que él llamó *significatio*, es decir, la relación que existe entre una palabra y lo que esta busca designar o el objeto al que hace referencia, y deriva de esto la *suppositio*, es decir, la capacidad de cambiar una palabra por otra en base a su significado; ambas distinciones serían, por supuesto, vitales para los siglos venideros, en la búsqueda de la sistematización de la ciencia lingüística. Sus distinciones junto a las de Jalil comparten el hecho de haber abierto, en cierta manera, el estudio de la lingüística a una nueva forma de análisis: la variación lingüística, pues investigar la lengua como algo social tal como hacía Jalil implica, por una parte, un acercamiento a las formas en que se usa el lenguaje en distintos contextos, y, por otra el distinguir la *suppositio*, cumple la misma función, puesto que se abre paso la posibilidad de estudiar las formas lingüísticas propias de determinados lugares en torno a los modismos que son parte de la sinonimia.

Dante Alighieri, conocido fundamentalmente por su obra poética, *Divina Comedia* y autor de *De Vulgari Eloquentia* en el siglo XIV, obra similar a la que realizaría Petrus Ramus, pero en el siglo XVI, es decir, doscientos años después. En esta obra Dante compara el latín, con distintas lenguas vernáculas y en su búsqueda por encontrar la lengua de origen divide su trabajo en tres lenguas: *Lingua occitana*, *Lingua d'oïl* y *Lingua italiana*; y también describe catorce dialectos italianos, lo que supone un anticipo respecto de la gramática comparada e histórica que se explotaría recién en el siglo XIX. Aunque, tristemente, no alcanzó a terminar su obra, por razones aún desconocidas, su trabajo fue elogiado por Antonio de Nebrija, autor de *la Gramática castellana*, 1492.

Ya mucho más tarde, entre los siglos XVI y XVII, el filósofo inglés Francis Bacon, realizaría un aporte a la lingüística trascendental: adelantó lo que Saussure llamaría la arbitrariedad del signo, al abordar el problema de la designación y de la representación; es decir, realiza un trabajo subversivo, semiológico, alejado del interés diacrónico que empezaba a dominar la época. Determina la arbitrariedad del signo lingüístico, al poner como mediador del

entendimiento al pensamiento cuyas significaciones no son inherentemente iguales para todos, quizás avanzando un poco más allá pone de relieve por primera vez el contexto como base de la comunicación, al hablar de la situación en que se abstrae el significado de un concepto. Si se reconocen estos hechos, Bacon no solo se adelanta a la semiótica, sino que incluso se acerca a la pragmática, sostengo esto basándome en su idea de usar la experiencia para el estudio, abandonando las ideas preconcebidas o ídolos como él las llama. Además de sus aportes a la ciencia en general como fundador del empirismo y sobre todo al proponer el razonamiento inductivo por sobre el deductivo, preponderante en esa época, un siglo más tarde influiría en el trabajo de otro importante filósofo como lo fue John Locke.

Ahora me referiré a todos aquellos lingüistas, que fallecieron antes de la publicación de sus principales obras, o cuyos trabajos adquirieron importancia inmediatamente tras su muerte.

El primero de ellos es Ferdinand de Saussure (1857-1913), de quien he hablado ya anteriormente. Su trabajo más conocido –que llegaría a la luz tres años después de su fallecimiento–, una recopilación de dos ex alumnos, el “Curso de lingüística general”, vendría en 1916 a revolucionar la lingüística –o a darle forma–, al sistematizar los aportes relevantes en torno a la lingüística, y aportaría con conceptos que siguen vigentes, principalmente sus tres principios en torno al signo lingüístico: arbitrariedad, linealidad y discontinuidad, siendo este último trascendental, puesto que sería retomado por Hjelmslev bajo el concepto de *purport*. Pero su más grande aporte al mundo lingüístico vendría con lo que se ha especulado fue la razón de no publicar tamaña obra en vida (además de la baja aceptación por parte de sus pares respecto a obras anteriores): el carácter sincrónico en el que centraba su análisis, ya que el paradigma vigente, la gramática comparativa e histórica, como su nombre lo dice se basaba en un estudio evolutivo de la lengua, este nuevo enfoque era considerado en aquella época como no científico. El aporte de Saussure es tal que la mayoría de las nuevas ciencias lingüísticas están basadas en su obra, e incluso aquellas que no lo son, al aplicarse a la semiótica y a las más diversas áreas que esa disciplina cubre. Prueba de lo dicho es que no sólo el paradigma siguiente al estructuralismo, el generativismo que toma los conceptos de *langue* y *parole* y que su fundador, Chomsky, los actualiza como competencia y actuación, sino que el subsiguiente, la pragmática, también contiene implícitamente las distinciones básicas de Saussure al ahondar en la parte no abordada por los paradigmas anteriores, la *parole*, que aún sigue presente.

Nikolai Sergeievih Trubezkoy (1890-1938), quien fue uno de los miembros fundadores del círculo de Praga, por así decirlo fue “el Saussure de la fonología”, ya que se encargó de

sistematizar todas las cuestiones fundamentales sobre los sonidos de la lengua, en su obra publicada un año tras su muerte “Principios de la fonología”. Lo que se sintetiza en esta obra delata el valor de aportes más tempranos, si consideramos que se realizó en el siglo XX, teniendo en cuenta que tanto Panini (IV a.C.) como Jab Ahmad (VIII d.C.) lo habían señalado ya más de diez siglos antes.

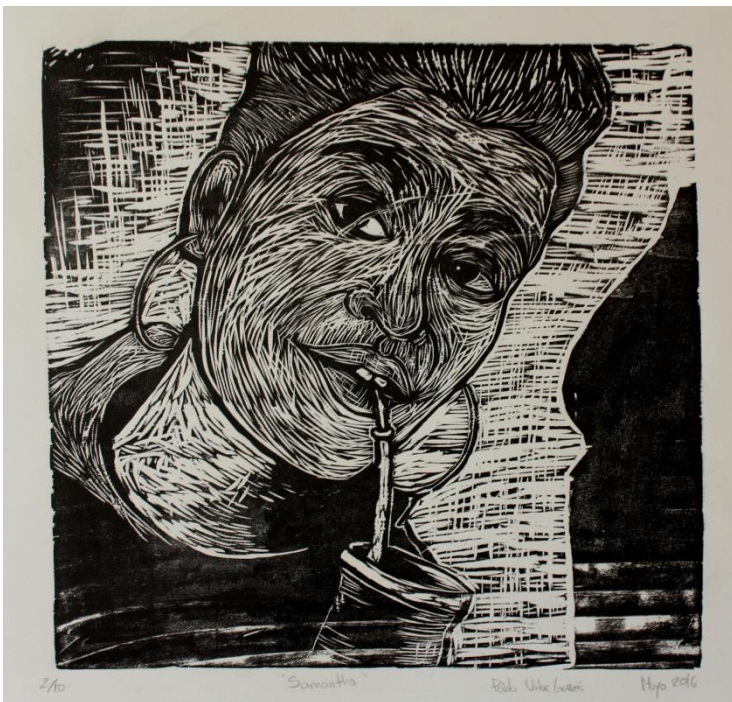
John Rupert Firth (1890-1960), lingüista británico, que a diferencia de sus predecesores no deja una obra póstuma; pero, si bien sus aportes fueron importantes en vida, estos adquirieron en la década de 1960, tras su defunción, mayor realce, esto porque en esos años nace en Edimburgo un gran interés por desarrollar sus ideas, con la llamada Escuela Neofirthiana y su trabajo influyó mucho en reconocidos representantes de su línea como Halliday y Palmer, en torno a la gramática, y además, fue una de las bases más influyentes para el trabajo investigativo de la prosodia, a pesar de no estar dirigido en torno a ese aspecto.

Finalizaré este recuento con el caso de Ludwig Wittgenstein (1889-1951), lingüista y filósofo austriaco, a quien se le considera como una parte importante en la fundación del Circulo de Viena (entidad filosófica que busca a través de ésta dilucidar lo que es y lo que no es ciencia, además de la búsqueda de un lenguaje común para el entendimiento de las ciencias), por su obra *Tractatus logico-philosophicus*, pero que él mismo más tarde rectificaría desmarcándose totalmente del pensamiento ilustrado contenido en esta obra, mediante la publicación de dos textos (tres en estricto rigor) póstumos, *Los cuadernos azul y marrón* e *Investigaciones filosóficas*, en esta última actualiza y reordena sus ideas publicadas en la obra anterior. Es un caso especial puesto que él influye en un grupo estando vivo, pero tras su muerte rectifica todo lo dicho anteriormente desmarcándose totalmente del pensamiento que él construyó.

En conclusión, en esta sintética exposición, donde se han seleccionado solo algunos nombres -es posible elaborar una investigación mucho más profunda con más estudiosos y nuevas relaciones-, he abordado lo referido al modo en que algunos intelectuales, en este caso lingüistas, lograron trascender con sus ideas más allá de lo esperable, ya sea haciendo conjeturas muy adelantadas a su época o produciendo corrientes de pensamiento incluso tras su muerte. Muchos de los nombres que aquí aparecen generaron nuevas formas de pensar o ayudaron al progreso de las ideas que ya existían, incluso a través de aquellas de las que no tenían el interés de realizar, algunos de forma explícita como Wittgenstein, otros de formas implícitas como Saussure, quien no quiso publicar sus ideas revolucionarias en vida, a pesar de su interés.

Pragmática: el estudio que acerca el lenguaje al mundo cotidiano³⁰

Soledad Davidson Vera



Los años treinta del siglo XX fueron influenciados por tendencias y perspectivas muy específicas, donde el estructuralismo era la base del estudio de todo el lenguaje, enfocado básicamente en los aspectos funcionales de la lengua. En esta época encontramos a autores como Martinet, quien, basado en los estudios de otros teóricos como lo son Saussure, Trubetzkoy y Hjelmslev, que le precedieron, postuló una teoría

muy importante: la lingüística funcional. Esta lingüística se centró en estudiar los aspectos fonológicos de la lengua, determinando la relevancia del lenguaje netamente por la estructuración de las palabras y letras. Hay que recordar que, en un sentido amplio, lo que le interesaba a las escuelas de Praga y Copenhague, sobre todo a esta última, y como a sus respectivos representantes, era estudiar el lenguaje como un sistema, excluyendo por ello la incidencia de otras teorías que no tuviesen relación con la estructura del lenguaje.

Muchos autores de esa época prestaron excesivo interés a la forma de la lengua, dejando en segundo plano los elementos extralingüísticos presentes en el lenguaje, independientemente de que Saussure y hasta Chomsky reconocieran que la lengua debía ser estudiada de distintas maneras, una de las cuales sería poniendo énfasis en el lenguaje en acción. Pero fue Halliday quien observó el estudio del lenguaje no sólo desde una perspectiva descriptiva de relaciones internas, sino que también reconoció que el contexto extralingüístico es importante de

³⁰ Este ensayo fue escrito en el marco del trabajo final del curso “Bases teóricas del lenguaje y la comunicación” que dicta la Dra. Claudia Rosas en la carrera de Pedagogía en Lenguaje y Comunicación de la Universidad Austral de Chile.

considerar cuando se quiere comprender el lenguaje de manera más completa. Este teórico británico postuló que la lingüística debía estudiarse por medio de tres aspectos fundamentales: el material, el estructural y el contextual, admitiendo así que este último tenía la misma importancia que nociones que eran puramente formalistas y que evidentemente eran catalogadas como muy relevantes en la época en que se postularon. Halliday, a mí parecer, contribuyó a que la época comenzara a prepararse para comprender la importancia de la consideración de los hechos contextuales a la hora de estudiar integralmente el lenguaje.

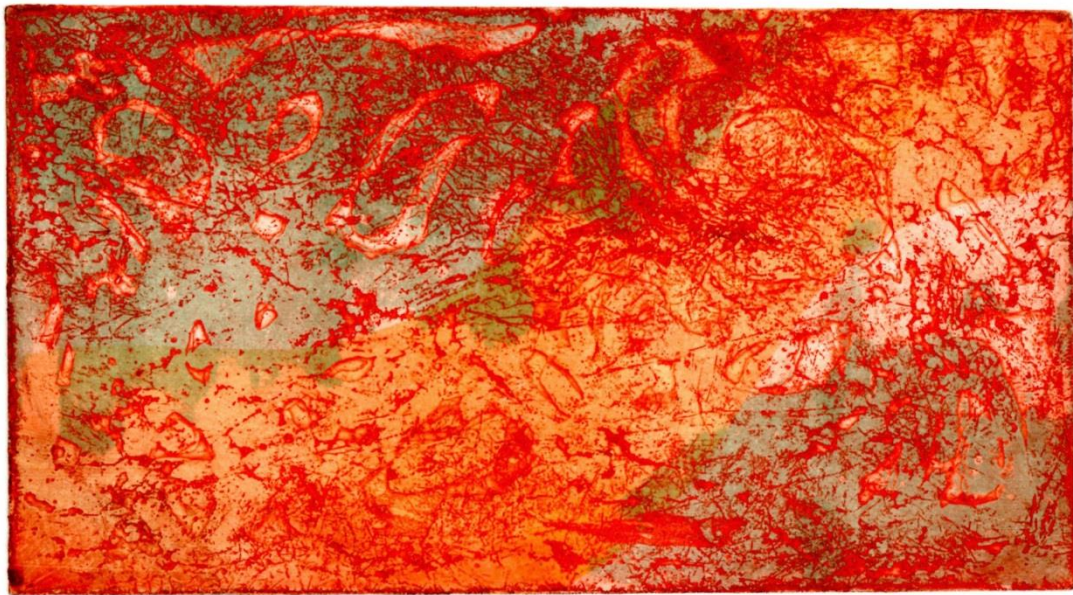
El hecho de la consideración de un ámbito distinto al estructuralista para estudiar el lenguaje, el cual no tiene relación con la tendencia de la época, deja en claro que existen otros aspectos que pueden completar la visión del lenguaje que se tenía hasta ese entonces. El estudio intensivo de estos elementos extralingüísticos se enfatizó por en los años ochenta del siglo xx, a través de la teoría pragmática, con teóricos como Austin, Grice y Searle, quienes identificaron estos aspectos estableciendo normas y principios que son necesarios de atender para un funcionamiento adecuado de la comunicación del lenguaje. La pragmática, en un sentido amplio, es la realización del lenguaje, la acción de este, en determinados contextos. Este estudio del lenguaje logra dar mayor riqueza a las nociones estructuralistas antes nombradas, puesto que el lenguaje está para ser realizado por personas, en distintos lugares, con distintas costumbres, aspectos que habían sido invisibilizados sistemáticamente por los estructuralistas que se centraban en la lengua. Los representantes de este nuevo paradigma postularon que el lenguaje debía ser visto como un sistema de comunicación y que lo que realmente interesa es su uso en diversos contextos, por lo que esta teoría se separa completamente de la corriente estructuralista tan patente por varias décadas, enfocándose en el estudio de la funcionalidad del lenguaje en relación con sus usuarios.

La pragmática se interesa, entre otros aspectos, en el lenguaje cotidiano, el lenguaje empírico, los elementos conversacionales del habla, contrario al paradigma generativista anterior, el cual se abocó al estudio de textos provenientes de la lingüística pura, ideal, foco que no tiene relación con el lenguaje real, el “lenguaje auténtico”, como es conocido en pragmática y alejado del lenguaje de la realidad de las personas. Para esta teoría es sumamente importante identificar los factores y actores que hacen que una oración logre pasar a ser un enunciado con un propósito específico. La identificación de un emisor y destinatario, del contexto situacional y empírico, del motivo de la cooperación entre los hablantes, hacen que el lenguaje cobre sentido. Sin estos actores y factores no se podría haber llegado a concebir el lenguaje como una

acción, o conjunto de interacciones constantes. Es gracias a esta teoría que entendemos que una oración puede pasar a tener diversos significados según el contexto en el que esta sea utilizada, puesto que la oración es una estructura gramatical, la cual, al ser empleada en un contexto específico, adquiere un determinado tipo de función, convirtiéndose en un enunciado, sobre el cual actúan muchos factores que lo definen como tal. Son las normas sociales y culturales las cuales determinan que una misma oración al utilizarse en diferentes contextos pueda alcanzar diversos significados, puesto que las distintas concepciones del mundo que tienen las sociedades y que operan como normas, influyen muchísimo en el uso de determinado tipo lenguaje.

Se podría decir entonces que la pragmática logra complementar y expandir la noción que se tenía del lenguaje, dado que tanto la estructuración interna del lenguaje como el contexto en el que una determinada oración se emite son de suma importancia a la hora de analizar el habla, aspectos que evidentemente deben ser estudiados por líneas separadas, puesto que el primero establece las normas por las que se rigen las palabras y la coherencia de las oraciones, mientras que el segundo, el contexto, logra esclarecer cómo y por qué es que estas estructuras son utilizadas de distintas maneras y qué sentidos ocasionan. La pragmática logra acercar el lenguaje al mundo cotidiano, puesto que las bases de su estudio están en la sociedad, en los agentes que participan dentro de una interacción comunicativa, logrando una perspectiva más apegada a la realidad de las personas que viven en diferentes lugares, a su cotidianidad, reconociendo a su vez los principios que la rigen; los principios de cooperación, de cortesía, las máximas que deben cumplirse para que la comunicación sea la ideal, y que reflejan, además, cómo están organizadas las distintas culturas del mundo, permitiendo distinguir las distintas maneras que tienen de interactuar las personas de acuerdo a los rasgos sociales y culturales, dependiendo del lugar en los que han formado sus ideales, costumbres, etc., plasmados en su lenguaje en acción.

TRADUCCIÓN



1/3

Interacción

Pablo Uribe 2016

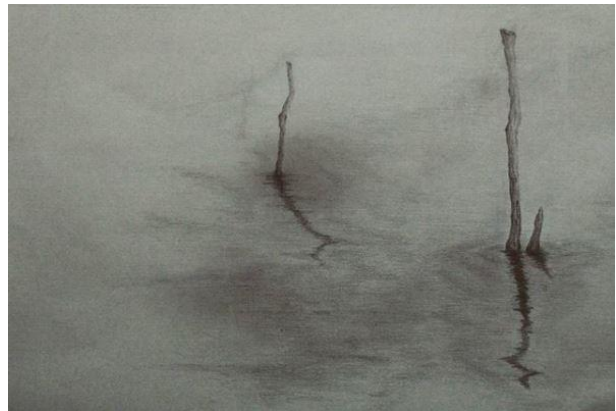
Emily Dickinson. I'm Nobody! Who are you?

He reencontrado a la admirada Emily —tan provinciana, tan falsamente provinciana, la ocultadora, la reveladora— en un Narciso de mis ocupaciones cotidianas. Y de allí, en algún insomnio, tratar traicionando develar alguno de sus versos, algo de su música, un ritmo que se añore, algunos de sus velos traicioneros proyectados sobre las humildes cosas; ese mismo velo, aquel el que obsesionaba a Nietzsche, el gran traidor. Por lo tanto, lean lo traicionado apenas como el aliento del que de vela.

260³¹

**I'm Nobody! Who are you?
Are you—Nobody—too?
Then there's a pair of us!
Don't tell! They'd advertise—you know!**

**How dreary—to be—Somebody!
How public—like a Frog—
To tell one's name—the livelong June—
To an admiring Bog!**



¡Soy Nadie! ¿Quién eres tú?
¿Eres también—Nadie—tú?
¡Luego hay un par de nos!
¡No lo digas! ¡Están ya
advertidos—tú lo sabes!

¡Qué penoso—ser—un Alguien!
¡Que vulgar—como ser Sapo—
Decir tu nombre—Junio el siemprevivo—
A una Charca que te admira!

³¹ Numeración de la edición de Thomas Johnson, 1970. The Complete Poems of Emily Dickinson. London: Faber & Faber.

140

Bring me the sunset in a cup –
 Reckon the morning's flagons up
 And say how many Dew –
 Tell me how far de morning leaps –
 Tell me what time the weaver sleeps
 Who spun the breadths of blue!

El ocaso traedme en una taza—
 Del amanecer cuenta las medidas
 Y di cuánto Rocío—
 Cuenta cuán lejos salta la mañana—
 ¡Cuéntame cuánto duerme el tejedor
 Que trama el ancho paño del azul!

Write me how many notes there be
 In the new Robin's extasy
 Among astonished boughs –
 How many trips the Tortoise makes –
 How many cups the Bee partakes,
 The Debauchee of Dews!

Ahora escriban cuántas notas hay
 En este nuevo éxtasis del Tordo
 Entre ramas asombradas –
 Y cuántos viajes hace la Tortuga –
 Y cuántas tazas bebe la Abeja,
 La Abeja Libertina de Rocíos.

Also, Who laid the Rainbow's piers,
 Also, Who leads the docile spheres

**By whites of supple blue?
Whose fingers string the stalactite –
Who counts the wampum of the night
To see that none is due?**

También, Quién sostiene los pies del Arco iris,
También, Quién guía las dóciles esferas
Por las alburas suaves del azul
Qué dedos a la estalactita encordan—
¿Quién cuenta las cuentas de la noche
Para verificar que está bien todo?

**Who built this little Alban House?
And shut the windows down so close
My spirit cannot see?
Who'll let me out some gala day
With implements to fly away,
Passing Pomposity?**

¿Quién construye esta pequeña Casa Alba,
Y cierra las ventanas tan selladas
Que mi espíritu enceguece?
¿Quién me ha dejado afuera un día de gala,
Con implementos para volar lejos,
Robándome la Pompa?

1127

**Soft as the massacre of Suns
By Evening's Sabres slain**

Suave cual la masacre de los Soles
Por Sables de la Tarde asesinados.

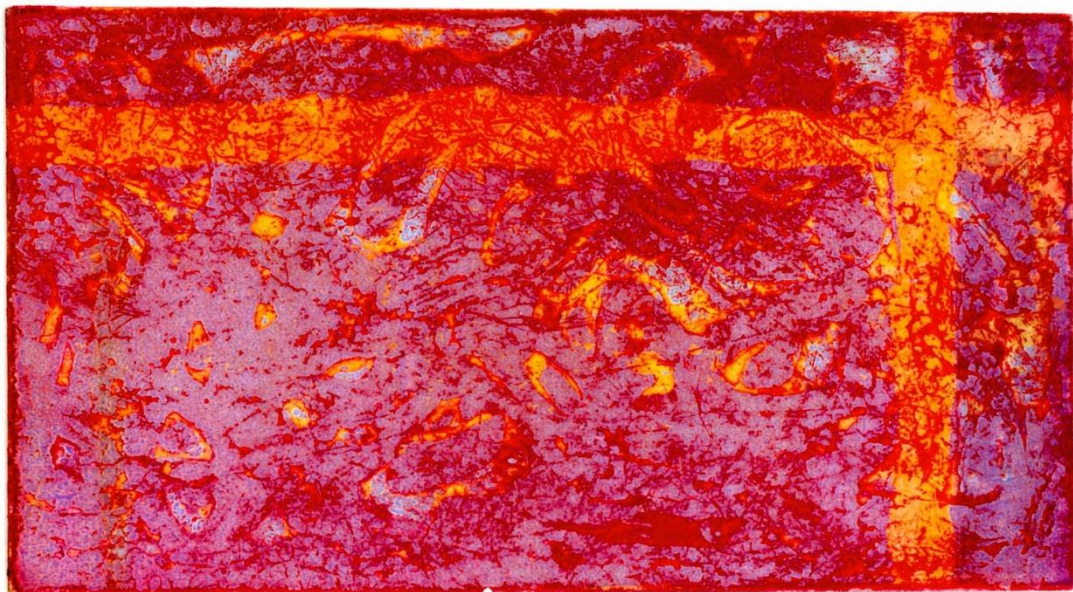
1755

To make a prairie it takes a clover and one bee,
One clover, and a bee,
And revery.
The revery alone will do,
If bees are few.

Para hacer una pradera se usa un trébol y una abeja,
Un trébol, y una abeja,
Y un sueño.
Bastará tan solo el sueño,
Si escasean las abejas.

Roberto Matamala Elorz
Sant Cugat del Vallès, primavera septentrional del 2006

CREACIÓN



1/3

Interacción

Pablo Uribe 2016



Jorge Polanco Salinas

De Cortes de Escena & Jaulas

De *Cortes de Escena*. Libro a publicarse el 2018, por Editorial Serifa.

El artista del trapecio

La vecina barre la vereda de su casa lanzando la basura a la mía. Le digo que no lo haga o si no le echaré los perros. Ella continúa ajena, interrumpiendo las mañanas con su voz áspera. Le advierto irónico que todavía hay mucha basura por sacar de su vida. Responde tranquila que la calle no me pertenece. Me detengo a mirarla y a la vez pienso en su padre anciano que conozco desde niño. Vive en el cerro Placeres; permanece largo tiempo en el octavo piso observando el mar, absorto en sus inhóspitos pensamientos. No conversa con nadie, está allí mirando ese moderno y extraño puerto, y seguramente a los pescadores que pasan sus aletargadas horas en la costa como un sueño metafísico. Cuando sale a la plaza, juega ajedrez y vuelve a su balcón, sentado otra vez allá arriba inmerso en pensamientos inútiles. A menudo lo veo como un trapecista encerrado en una jaula, dispuesto a balancearse por última vez y terminar su función como un alfil cayendo entre cuadrados negros y blancos.

1948

Allí vuelve Miguel, viene de la muerte y toca la puerta. Toda la madre se acerca a abrir. Va a la escuela atravesando la escarcha del camino. Las sandalias y el uniforme se remecan con el viento, y el invierno duele en las piernas. Al pasar mi madre visita a su abuelo en el fogón. Los hermanos se aprietan mientras Miguel espera en el jardín. ¡Hola Miguel! —Las ventanas están cubiertas de escarcha.

En la escuela la madre aprende caligrafía junto a la fogata. César también está allí, se acerca. En el jardín es de noche. Allí vuelve Miguel, viene de la muerte. Todos rezan al interior de la casa. Los retratos envejecen y la madre se escarcha. Todavía siguen ahí los dibujos de la abuela en la sábana. Allí viene César, golpea la puerta, viene de la muerte. Allí también está el tío Manuel, el tío Emilio y la tía Margarita. Juegan entre ellos al lado del brasero, pero el fuego se escarcha.

Soy negro, y me llamo Borges

Hoy el alba es una casa abierta. Caminamos en sus calles perdidos en la biblioteca de Alejandría, leyendo sus códigos y símbolos como un universo. Ciego y solo, escucho a B.B. King en mis parlantes interiores. Los bares parecen un hervidero musical, y mientras camino por ellos repito *Every day I have the blues*. Soy negro, me llamo Borges y toco un trombón toda la noche. Unos pasadizos secretos unen las avenidas del sonido, códigos en latín y griego. En este universo, la belleza se encuentra aferrada a los muros, a las insignificantes conversaciones de madrugada, a los colores deslavados con la pálida salida del amanecer. Me dicen Jorge, improviso un blues sofocado y carrasposo, escucho a todo el mundo, pero me concentro en ese silbido que se prolonga solo en mi sonido interior.

Hablar de poesía

Dos poetas se encuentran sin conocerse en una librería. Uno revisa los libros de Borges, mientras el otro busca en los anaqueles algún indicio de Brodsky. Al observarlos, el vendedor se pregunta si acaso son los ladrones que no ha podido sorprender. Mientras cuenta el dinero del día, fingiendo leer un libro abierto, el vendedor mira de reojo y malhumorado. Quiere indicar algo para descubrir sus torcidas intenciones. Incluso cree observar ciertos códigos entre ellos, pero no les dice nada. En el fondo es una buena persona gastada con los años, a los que suma una cantidad de hojas en las que ya no cree. Los poetas continúan su cacería nocturna; se reconocen por lo que buscan, porque saben que no existe lector de poesía que no escriba. Pasan uno al lado del otro, espionando mutuamente en secreto sus libros, aunque saben también que es inútil hablar, porque de la poesía no se habla sin decir al mismo tiempo una trivialidad.

Café Subterráneo

Alejandra fuma Marlboro rojo. Tiene tatuajes en la espalda y unas uñas negras que conjugan con su forma de beber vodka. Visita en las tardes el cementerio, y a veces dice que le da miedo desaparecer. Cuando habla de ello sus dedos alargados tiritan suavemente, remojando el vaso. Alguna vez me dijo que la memoria se repite en ella como a codazos en la oscuridad, y que quizás un día sin darnos cuenta moriremos de tanto pasado. No sé si aquello haya tenido que ver con los cementerios y sus grandes ojos pasmados a la luz de la vitrina, pero se quedó en la mesa del Café Subterráneo como si no sucediera nada, y el tiempo fuera entre nosotros un cúmulo de gestos inmóviles como una novela de Kawabata. Esa última vez que la vi se retiró de súbito y tras buscar mi cuadernillo azul, escribió en el margen: la primavera es una mano en la ventana.

Operación retiro de televisores

Desde niños el miedo a los pozos, a proyectar el rostro movido lentamente, al vadeo que prolonga las sombras y el sol atrás. El miedo a las profundidades oscuras de las aguas, a mirar hacia el fondo, a caerse en ellas y nunca volver. El miedo al cuerpo sumergido, a las alimañas ocultas en recovecos estrechos, a la lucha infructuosa contra la naturaleza, a la desesperada imposibilidad de nadar. El miedo a la línea de la rompiente, a las murallas raspadas con las uñas, a los mares color petróleo, a las manos que nos agarran por abajo, al entierro prematuro en corrientes subterráneas.

La patria

Era el atajo hacia el colegio. La calle recta y ancha que interceptaba la nuestra. En el camino de tierra había varias zanjas. Los perros comenzaron a ladrar desde dentro de las casas. De repente una jauría se aproximó; el miedo hizo que me paralizara y luego intentara correr. Ya estaban encima. Reconocí sus rostros. Empezaron a mordirme, todos a la vez. Quería avanzar. No podía. El colegio y la casa se encontraban equidistantes; es decir, todavía muy lejos. Lloraba y la desesperación de hallarme solo acrecentaba el dolor. Vi cómo sacaban pedazos de mis piernas. Eran muchos perros rabiosos.

De *Jaulas*. Plaquette de cuentos. A Publicarse el 2018, por Ediciones Inubicalistas.

Firmas

Recién me había bajado del bus. El terminal de Valdivia está al lado del río y como una ciudad alemana (supongo, porque nunca he estado en una) el orden, el frío y la belleza de los bosques desbordan a primera vista. Me puse a caminar muy temprano, apesadumbrado por el futuro. No importaba que desconociera la ciudad; mi interés era evaluar el esfuerzo de huir a cada paso. ¿Decidía o no? ¿Dejaba que la vida me arrollara o simplemente mantenía la rutina? Como sea, caminar hace bien, consuela a través de la imaginación, sobre todo en una naturaleza como ésta, como si me dijera: tantos como tú han caminado por este lugar, eres un anónimo en el paisaje y no estás peor que otros. Fue así como pensé en que los viajes habían acabado, aquellos que la juventud permite y uno no alcanza a detectar como un atolladero, sin dirección fija, rodeado de conocidos tan desorientados como yo. Dicho de esta forma parece una aventura, pero en la vida real los ideales se traducen fácilmente en comedia. Cada vez que emprendí el objetivo de experimentar lo desconocido, terminé borracho en la vereda o conducido a casa por mi pareja de turno, si acaso tenía la suerte de tener una que soportara la versión de un Rimbaud del tercer mundo, ebrio y avejentado. Al otro día siempre era lo mismo: los arrepentimientos, las lagunas de la memoria, el ridículo y la violencia que explotan sin domesticación.

Los viajes se acaban y comencé a recordarte. Todas esas veces que nos quedamos en pensiones de mala muerte, las peleas interminables en medio de la noche, los celos y los lastres familiares. ¿Eso había sido mi supuesta vida peligrosa? ¿Mi transformación de las normas impuestas por la sociedad? La revolución poética, ¡qué soberana estupidez! Bastaba ver a mis abuelos, explotados en el campo y sus hijos humillados en la ciudad, consumidos por el alcohol y otras abyectas situaciones que nunca confesaron, pero que se sospechan. Vaya a saber uno cómo terminaría este viaje. El río pasaba al lado mío y el frío (perdón por las rimas) enrostraba los últimos meses de invierno. Recorrí la costanera, el casino, el puente, el centro y, por último, llegué a la pensión; me bañé y fui directo al Registro Civil. Allí estabas esperándome, con Manuelito de cinco meses que, sorpresivamente, lanzó una sonrisa. Se movía como suelen hacer los bebés: con todo el cuerpo. Lo acaricié tranquilamente, y contemplé sus ojos enormes

que se parecen a los tuyos: en secreto le pedí perdón. Nunca mis padres lo hicieron conmigo; pero supongo que en su interior lo pensaron. Quizás nunca se lo alcance a decir; le pedía algo que no podía suceder. Un hijo no puede perdonar, debe expurgar todos los días a su familia. Lo pensé mientras repetía como los antiguos rezos: “perdón, hijo, perdón”. Luego avancé y firmamos el documento.

Visceral
(Parte II)

Ornella Lorca

I

Cambio de piel

Me he entusiasmado con otro aliento y labios
que volaron como mariposas,
he sufrido mal de amores a tu espalda,
me he enamorado y el corazón que oculto estuvo dividido.
Todo eso ocurrió mientras tú, como una línea de tiempo
avanzas en una sola dirección.
He cambiado la piel
y la mujer que amas se quedó desnuda
atrapada en alguna decepción.
Ahora rasguño y enveneno,
el vino manchó mi hoja de vida,
las trenzas se soltaron en este cuento,
ahora soy el lobo con la capa de Caperucita.
El tiempo ha envenenado mi sangre,
siento la muerte siempre rondando,
desconozco si este cuento tendrá un final feliz
o si seguirás enamorado de esta mujer
que nace y ama todos los días
distinta.

II

Era poeta una vez al año

Yo era la que siempre escuchaba
era poeta una vez al año



siempre llego y me voy.
El horizonte de mis ojos oscurece temprano
se me cae el instante en el silencio,
soy un territorio humano
apenas reconocido.
Este es mi idioma,
esta guerra es apenas descriptible,
cuelgan pantalones en las paredes
soy mi propio conquista.
Vivo entre los ecos de un tiempo
que me niego a abandonar,
hay un cuarto vacío en cada mujer,
una lámpara que no se apaga.
Este es mi idioma:
el que sale por mi carne y dispara flores.
Esta mi guerra:
la de las palabras y el silencio.

III

Derrota

Pelee una batalla que tenía perdida de antemano
pensé deliberadamente en todas tus formas,
la victoria rozó mis labios
todos mis rincones dibujaron mi derrota.
Pelee porque pensé que te evaporarías
como la lluvia al tocar la tierra,
pero me fui tragando las razones y dejé bailando
la figura que moldeaste con tus manos.
Todas las palabras tienen tu forma
todos los silencios tienen tus ojos,
pelee porque los cobardes me sacan ronchas

insistí porque pensé que el viento me llevaría
antes de besarte,
pelee porque creía en los secretos y en el tiempo.
Creí que alguien me buscaba entre la noche
que alguien me había dibujado antes de verme.
Pelee porque de otra forma no hay venganza
porque de otra forma no hay poesía.

IV

Somos el amor fallido de los dioses

Somos el amor fallido de los dioses
el pie que se quedó en la escalera,
los niños huérfanos hambrientos de caricias
mi mano con la tuya tropiezan todas las madrugadas.
Una canción tiene el tamaño de tus labios mentirosos
y creo que todas las melodías son mías
y creo que vivo más adentro de tu forma,
y que tu piel se ajusta a los misterios que busco.
Siempre quedará el encuentro,
el mensaje deforme que no pronunciamos.
Somos el amor fallido de los dioses
el eterno refugio cuyas llamas solo vemos nosotros,
volvemos a la cueva siempre
nos arrastramos con un sonrisa en los labios,
con la desgracia de estar siempre equivocados
con el dolor latiendo y las distancias.
Hay una sábana negra que no puede salvarnos
hay manchas que no se borran.
Tenemos planetas distintos colgando en los ojos
otras batallas y conquistas perdidas.
Somos el amor fallido de los dioses

porque los dos cojeamos con el mismo pie.

V

Infierno

Soy huérfana de padre y madre,
tengo el alma quebrada y el vientre envenenado,
en mis costillas tengo un muerto
que camina sin raíces, sin nacimiento.
¡Este es el infierno!
Bienvenidos a la creación,
al sueño prometido de la felicidad,
así te deja el desafío...
sin piernas y con hambre en la mirada.
Hagamos un brindis por el verso nuevo,
bébetе todas las palabras
para que engordes la brocha
y vomita el vino que nació en la última gota.
Es el gobierno del silencio
soy apta para cargos públicos
es la época del silencio,
a los animales no les crece pelo
se les acortó la lengua, pero se les agrandó el alma.
Es la estación del silencio
y escribo cartas con lenguaje no verbal
diálogo a garabatos contigo
mientras sonríes como un caballero.
Es tiempo en el silencio,
palabras rojas en una pared blanca
palabras negras saltando por tu ventana.
Nací muerta desde el primer suspiro,

soy el otoño remojado de los parques,
el vaivén de un columpio a punto de detenerse,
la bastarda que vino al mundo sin nacimiento.

VI

El eterno femenino

Me querías pálida y silenciosa
que camine muerta
con una sonrisa tenue,
que no corriera ni brincara
que me cruce de piernas al recostarme,
que te moviera la cola mientras eres tan efusivo.
Me querías de lejos para admirarme
querías el idilio todas las noches en tu almohada,
pero soy ésta que golpea tu puerta de madrugada
la que bebe las noches de lluvia,
la que sufre desde el fondo
la que tiembla y tiene colores en el esqueleto.
Me querías pálida y silenciosa
y soy ésta que ríe fuerte
y vuela de tus recuerdos
mientras duermes con una mujer
todos los días igual.
Me querías madre y de mi pechos no sale leche.