



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

CIUDADANO: PRUEBA DE ESTAR VIVO

Informe para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica, con mención en Literatura

Seminario de grado: Poéticas del Barroco y Neobarroco Latinoamericanos

Alumno: Javier García Maldonado

Profesores guías: Luz Ángela Martínez, Javier Bello

Santiago, 2018

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
CAPITULO I.....	5
1.1 Contexto histórico	5
1.2 La violencia y el trauma	8
1.2.1 El cuerpo social.....	8
1.2.2 El cuerpo del individuo	15
1.3 El barroco	26
1.3.1 La simulación.....	29
1.3.2 La elipsis	30
1.3.3 La ciudad barroca.....	31
CAPITULO II.....	33
2.1 La dedicatoria	33
2.2 El Pórtico	35
2.3 Poemas de infancia	36
2.4 De adolescencia quizá.....	40
2.5 Sendas tiendas de solitario, primero.....	44
2.6 De humor y juego	45
2.7 Sendas tiendas de solitario, segundo.....	50
2.8 De madura expresión y juvenil plenitud.....	52
CONCLUSIÓN.....	65
BIBLIOGRAFÍA.....	67
Material histórico-teórico	67
Del autor.....	68
Textos referenciados	68

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo busca exponer una lectura sobre *Ciudadano*¹, obra póstuma de Armando Rubio (1955-1980), publicada en 1983, la cual recibió al año siguiente el Premio Municipal de Poesía. La preocupación por escribir al respecto nace de la casi total falta de material crítico sobre esta poesía. Si descontamos el prólogo a la *Poesía completa* de Armando Rubio, de la editorial UV, escrito por Mauricio Electorat, quien nos da algunas señas interesantes que en mi lectura desarrollaré²; a pesar de que se insiste en la importancia del poeta, más o menos conocido, poco se ha dicho de su obra, más allá de cierta crítica periodística, impresionista, y biográfica³. Existen, también, algunos artículos que tangencialmente mencionan la figura del poeta, situándolo en un marco histórico-cultural⁴. Y, sin embargo, poco y nada se ha dicho de su obra. Poca atención ha parecido merecer esta escritura “de ribetes humorísticos y existencialistas”, tópicos reductivos a los que suelen volver los comentaristas, sin atender a los silencios activos.

¹ Las citas de la obra estarán tomadas siempre de Rubio, Armando. *Poesía completa*. Editorial UV. 2015.

² Indica, por ejemplo: “En este contexto –de forclusión, exclusión, represión– surge la poesía de Armando Rubio y la de toda su generación, que es nutrida. Y, además, en ese contexto los poetas de las generaciones precedentes siguen produciendo, y no sólo poesía, sino diversos tipos de discursos cifrados, múltiples, híbridos” (10).

³ Adjunto artículos de prensa, a los que se puede acceder vía internet, de diverso interés: del 84’: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0041626.pdf>; y otros con propósito de la publicación de la poesía completa, del 2015, incluyendo una entrevista a Rafael Rubio, hijo del poeta, ordenador y corrector de la segunda parte del libro *Poesía completa*, editorial UV, como allí indica: “hay hartos vínculos, cruces y semejanzas entre la escritura de mi abuelo, mi papá y la mía. Por lo tanto, intentar no inmiscuirme en la poética no es tan difícil porque nos parecemos de alguna forma”: <http://www.mercuriovalpo.cl/impresia/2014/11/28/full/cuerpo-principal/26/>; <http://www.lun.com/Pages/NewsDetail.aspx?dt=2015-04-27&NewsID=311784&BodyID=0&PaginaId=54>; <http://impresia.elmercurio.com/Pages/NewsDetail.aspx?dt=2015-05-10&dtB=10-05-2015%200:00&PaginaId=11&bodyid=6>; <http://www.latercera.com/noticia/publican-la-obra-total-de-armando-rubio-el-eterno-poeta-joven-de-la-literatura-chilena/>; <http://www.latercera.com/voces/almorzador-puntual-de-alguna-pena/>

⁴ Adjunto artículos críticos, de temática variada, en los que de una u otra manera aparece el nombre del poeta: mencionado por Naín Nómez como poeta antologado en los 70’ (en la antología *Poesía para el camino*) http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482008000100007; mencionado en un artículo respecto a la poesía de Rodrigo Lira, por compartir, junto a otros, la cuña de ‘poesía urbana’ http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762016000100004; en una nota de un texto respecto a la escritura de Alexis Figueroa, por ser parte de la ‘generación del roneo’ http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812008000100008#n3; por último, mencionado por su participación en los círculos culturales de los 70’ y por el impacto de su muerte en el 80’ <http://www.scielo.cl/pdf/udecada/v10n17/art03.pdf>

Es precisamente a ello a lo que nos abocaremos aquí: partimos de la premisa “Ciudadano: prueba de estar vivo”, para dar cuenta de la crisis y la ruptura, del trauma y lo irrepresentable. Leeremos *Ciudadano* como una obra que bien elabora un relato coherente: relato del aprender a vivir en un mundo que se desmorona y/o de su reverso: aprender a morir en un mundo nuevo.

Para la lectura de los poemas he decidido hacer un seguimiento capítulo a capítulo, tal como se nos entrega, con la coherencia orgánica que encuentra Alberto Rubio, padre del poeta, quien ordena, corrige y comenta los poemas de Armando. Realizando, eso sí, los saltos, o más bien pliegues, pertinentes, que nos permitan leer la interrelación interna de los poemas, las isotopías que complejizan cada poema, a la vez que nos da luz para elaborar una lectura general. Además, nos enfocaremos en dos estrategias de escritura: la elipsis y la simulación. Elipsis casi absoluta de la violencia; simulación, mayormente, de la muerte. De la propia muerte.

Antes, para poder llegar a este paso, daremos cuenta de un marco teórico que guíe el camino que hemos decidido trazar. En términos generales, en primer lugar, situaremos esta poesía en un contexto histórico⁵, lo que nos permitirá comprender la complejidad de la crisis, la ruptura que se experimenta, el nuevo mundo propuesto, para lo cual nos serviremos principalmente del texto *Las trampas de la nación*, de Antonia Torres. Seguido de esto, nos serviremos del psicoanálisis para comprender el trauma y la violencia (el dolor), y la catástrofe social principalmente. A través de *Historia y Trauma*, de Françoise Davoine y Jean-Max Gaudilliere, *El Yo-piel*, de Didier Anzieu y *Sentido y sinsentido de la rebeldía*, de Julia Kristeva. Por último, ya en términos de la escritura, a través de los *Ensayos generales sobre el Barroco*, de Severo Sarduy, pensaremos y actualizaremos las estrategias ya mencionadas: elisión y simulación.

⁵ Dejaremos de lado, para este trabajo, el problema de la recepción: en términos generales ¿bajo qué marco comprendemos la influencia de la poesía de Rubio? Podemos decir, por un lado, que Armando tuvo un desempeño no menor en los círculos culturales de los 70', de los cuales participó activamente como se puede apreciar en el siguiente enlace: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0041605.pdf>, fragmento de una noticia publicada el 76' en El Mercurio, titulada *Éxito juvenil en lectura de poetas universitarios*. Sin embargo, su única publicación de un conjunto importante de poesía es póstuma: *Ciudadano* en el 83'. Si bien las fechas no son distantes, el marco cultural durante la dictadura en los 70' y los 80' presenta notables diferencias. Puede consultarse: Moulian, Tomás. *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago. LOM ediciones, 1996.

CAPITULO I

1.1 Contexto histórico

Como decíamos, *Ciudadano* configura el cruce de dos mundos. Ahora sostendremos esta propuesta prestando atención a la coyuntura histórica. En primer lugar, los conceptos que sostendrán este cruce, o borramiento-solapamiento, serán los de identidad y modernidad⁶. Antonia Torres, siguiendo a Larraín, sostiene que ambos conceptos están imbricados al punto de identificarse: “el mismo proceso histórico de construcción de identidad, es, desde la independencia, un proceso de construcción de la modernidad” (38), cita la autora. Ahora, ésta se cuida de los esencialismos, advirtiendo:

tanto a la identidad como al proyecto moderno la constituyen uno o varios discursos (narraciones) casi siempre hegemónicos que se van modificando en el tiempo dependiendo de las circunstancias históricas y políticas, de quiénes los enuncian y desde dónde lo hacen. La así llamada ‘identidad nacional’ en Chile constituiría un proyecto plasmado en un cierto discurso siempre provisorio, enunciado frecuentemente por los grupos o clases dominantes locales (39).

Comprendido así, no se entendería porqué la dictadura supone una crisis antes bien que una coherencia histórica que atendiera al carácter provisional del proyecto-nación ¿por qué, entonces, no podemos evitar hablar de crisis, de cambio radical de mundo? Puesto que es la trayectoria que se había trazado hacia la modernidad la que fue suplantada y, con esto, es una nueva identidad la que emerge. Efectivamente, la dictadura interrumpió con violencia extrema el primer gobierno socialista escogido democráticamente en la historia mundial. El gobierno de Salvador Allende significó hasta entonces la realización de un proyecto moderno de índole marxista, con lo que la dictadura, en Chile, alteró la continuidad histórica, interrumpiendo

una serie de eventos y condiciones que comienzan a darse desde las primeras décadas del siglo XX con un ‘proyecto liberal burgués’ (Moulian) y que culminan con el proyecto socialista de la Unidad Popular (‘la vía chilena al socialismo’)⁷ (67).

⁶ Cabe destacar, siguiendo a Torres y Larraín, que la modernidad refiere a un proyecto con ciertos contenidos permanentes: libertad, democracia, ciencia, razón, progreso. Diferenciado del concepto de modernización, el cual referiría al proceso que trabaja en aras de los valores y promesas de la modernidad.

⁷ Cita de la autora: Torres, Antonia. *La idea de nación en “la Bandera de Chile” de Elvira Hernández y “Proyecto de País” de José Ángel Cuevas*. Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura Hispanoamericana Contemporánea. Universidad Austral de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Escuela de Graduados, Valdivia, 2007, p.52.

Así, la identidad nacional que se había forjado sobre una concepción estable, basada en los valores que promovía la modernidad: democracia, progreso, ilustración; fue abruptamente suspendida. Pero la interrupción de un proyecto no es suficiente, es la fuerza para instaurar otro lo que marca realmente la diferencia, lo que deviene en crisis. Mientras que la Unidad Popular y sus bastiones tienen en la retórica un elemento fundamental, es decir que “la realidad es verbalizada hasta el extremo y la confianza en la palabra como ente constructor y transformador de la sociedad es, al menos en un nivel político-público, una cuestión de fe ineludible” (71), la dictadura, en cambio, tiene la fuerza para llevar a cabo una revolución, entendida, siguiendo siempre a Torres, como expresión de “un espíritu renovador y fundacional que combine *retórica y acción* con el fin último de transformar. Una retórica que justifica por medio de los signos. **Una acción que destruye y transforma los significados**⁸ (74). Es entonces cuando la interrupción de un proyecto político cobra su real potencia:

El paradigma identitario nacional entra en crisis. Por un lado, el sentimiento de fracaso dominará entre todos quienes contribuyeron a que la coalición política de la Unidad Popular alcanzara el poder (...). Por otro lado, el nuevo régimen comenzó a implementar múltiples esfuerzos por re-diseñar el estado y, por cierto, el imaginario de nación (76).

Pero lo que es aún más grave, la dictadura no representa simplemente un cambio abrupto de las instituciones y el modelo económico-social nacional, sino que, con esto, supone un cambio radical de corte espiritual. Los sujetos de la nación experimentan en su propio ser esta mudanza, Torres cita a Jocelyn-Holt para afirmar lo dicho, y es que: “*devenimos otra cosa. Dejamos de ser lo que éramos, o para ser más precisos, dejamos de ser lo que creíamos ser*”⁹ (76).

Ahora bien, una dictadura no se levanta de un día a otro ni se lleva a cabo sin la excusa necesaria: “el miedo al desborde, al libertinaje y a la excesiva tolerancia con las demandas de las masas populares es precisamente el tipo de miedo que cundió durante el gobierno de la Unidad Popular” (83). Pero a diferencia de ésta, que no tuvo la fuerza material para llevar a cabo todo lo que pregona, la dictadura barrió con todo, las bases estaban sentadas:

la concepción sobre el necesario uso de la violencia para salvaguardar un orden siempre amenazado, a punto de quebrarse. [Además de esto],-siempre siguiendo a Torres- Moulian advierte que las “dictaduras revolucionarias” son de un tipo específico y superior, ya que nacen de una aleación entre “Poder normativo y jurídico (derecho), Poder sobre los cuerpos

⁸ La negrita es mía.

⁹ La cursiva es mía.

(terror) y Poder sobre las mentes (saber)”. Sin embargo, agrega, el poder que predomina es el del *terror*, ya que es el cual domina sobre los dos restantes. El terror constituye una herramienta fundamental al inicio de una revolución ‘minoritaria’, como fue la dictadura chilena (83).

Efectivamente, el terror es necesario para sentar una soberanía absoluta e incuestionable, para que no haya enfrentamiento con otros saberes. Torres cita a Moulian para indicar que “el terror necesita de una expandida aceptación de crueldad, de una complicidad tácita o explícita¹⁰” (83). Con esto, la autora aclara que toda dictadura revolucionaria, con tal de imponer los principios que defiende, es represiva. Sin embargo “sólo las minoritarias suelen aplicar la crueldad” (83). Principalmente allí surge el traumatismo nacional, de la violencia hasta el paroxismo que sufren los cuerpos bajo la represión. Esto es aplicable tanto al “cuerpo de la nación” como al de los individuos. Del primero cabe decir que “entre sus partidarios y entusiastas simpatizantes se extendió el dolor y la decepción por la pérdida irrecuperable de un proyecto nacional de vocación universal que se veía desaparecer sin siquiera dejar rastros, sino más bien escombros” (84); las huellas serán borradas, quedando tan sólo algunas residuales. En cuanto a mujeres y hombres, Moulian, en *Chile anatomía de un mito*, indica que “la tortura opera sobre el cuerpo pero para doblegar el Yo, su objetivo es el espíritu, es la destrucción del objeto de castigo en cuanto ser” (181). Efectivamente, entonces, tanto desaparece un mundo como una forma del ser, y del ser-en-el-mundo.

Por esto último, volvemos a donde comenzamos, *Ciudadano* nos da señas de un sujeto caminante entre un aprender a ser en un nuevo mundo, o desaparecer junto con aquello que se ha perdido, ya que, regresando sobre las palabras de Antonia Torres,

en el caso de la dictadura chilena el dispositivo saber se instaló por medio de las estrategias de una dictadura revolucionaria en su fase *terrorista*, negando todo *otro* tipo de saber o ideología, a los que consideró no-saberes o, como en el caso del marxismo, anti-saberes (87).

No cabe la posibilidad de existir siendo quien se suponía ser. Hay que reaprender un mundo con dos salidas: desaparecer o adaptarse; y una tercera que está allí, latente, que tiene que ver con el lenguaje mismo. Pues, como indica Eugenia Brito en *Campos minados*, respecto de la literatura del periodo:

¹⁰Moulian, Tomás. *Chile actual. Anatomía de un mito*. Lom, Santiago, 5°. Edición, 1997.

la escena que ha denominado como Resistencia Chilena, padece pues este drama: *cómo sobrevivir en un sistema opuesto conceptualmente al suyo*; cómo reconquistar esa memoria y su lenguaje; cómo responder a la demanda cada vez más creciente del país por restaurar su Historia (...).

La devolución que la “escena literaria” hace a su país en duelo es pues, una ruptura del esquema de la conquista y sus sucesivos enmascaramientos. Es la devolución de una memoria abierta y, por lo tanto, *llena de sentidos nuevos, sobre los cuales, es posible advertir los hiatos, las elipsis, los cruces de significación de la textura* sobre la cual operó sus articulaciones culturales, el imaginario de esta literatura realizada bajo dictadura¹¹ (19-20).

Así, el lenguaje logra posicionarse en un punto de bisagra entre la desaparición y la adaptación. Respecto del nuevo mundo y la nueva forma del ser impuestas, logra abrir las significaciones, posicionándose en los márgenes de la norma oficial, que busca cerrar los sentidos con tal de transmitir la visión unívoca del totalitarismo. De esta manera logra instalar una memoria proscrita, aún si lo hace desde el silenciamiento mismo.

En lo que sigue, nos concentraremos en un acercamiento a la obra de Armando Rubio, desde una perspectiva psicoanalítica, para encargarnos de la problemática del trauma, centralmente, para luego reparar sobre las estrategias de escritura desde Sarduy.

1.2 La violencia y el trauma

1.2.1 El cuerpo social

En el prólogo que escribe Gerard Fromm para el libro *Historia y Trauma*, se nos dan claves de lectura que nos serán pertinentes. Este libro gira en torno a la locura y su tratamiento, lo cual nos permitirá escuchar al hablante de *Ciudadano*, pues los autores franceses “afirmaban que la locura no consiste solamente en un ataque contra el orden social; en un nivel más profundo, es un esfuerzo intenso para llevar a la existencia un lazo social forcluido” (14), es decir, de un lazo social que, a un nivel más profundo que la represión, ha sido rechazado, hasta el punto de su no-inscripción. Sin embargo, nos indican que

cualquiera sea el sufrimiento, cualquiera sea el silencio, hay una necesidad que conduce las historias forcluidas hasta el decir. Si por alguna razón esas historias no pueden ser transmitidas, entonces serán dichas por boca de otro. (...) Vividos como locura por alguien que está (en)cargado –en el doble sentido de la energía y de un deber que hay que llevar a cabo– de representar lo que Freud llama herencia arcaica del linaje (16).

¹¹ La cursiva es mía.

Esto será fundamental en nuestra lectura, pues podremos decir que el sufrimiento que leeremos en la obra no sólo opera sobre el propio cuerpo, sino que es también lo que el sujeto ve, lo que el sujeto sabe demasiado, que se hace presente en su boca cuando otro no puede hablar. Así, se nos dirá que “la locura tiene que ver con una dislocación radical del lazo social” (17).

Siguiendo esta línea, los analistas se encuentran con el problema de imbricar la Historia, las fuerzas sociales, con lo que rápidamente se reduce al individuo:

entre la “tiranía de lo social y la del individuo”, como siempre, la salida no puede hallarse en la dicotomía.

La salida se perfila en la brecha abierta por esos pacientes que se quejan justamente de no tener *self*, de no tener yo, de no tener individualidad. Nos enseñan que a esa carencia deben ciertos límites en su capacidad de contar historias enmarcadas en la gran Historia, ciertos desmoronamientos del lazo social, cuyo desastre muestran aun al precio de su propia identidad (28).

De esta manera, vamos encontrando sentido a los silenciamientos puestos en la obra, a las quejas del hablante. A diferencia de lo que veremos luego, siguiendo a Didier Anzieu, en *El yo-piel*, en donde se delimitan algunas psicopatologías que nos interesan (narcisismo, estados límite, masoquismo), Davoine y Gaudilliere nos hablan de locura a secas, pues, nos dicen,

con esta palabra nunca designamos la estructura de un individuo sino una forma de lazo social en una situación extrema. (...) las guerras, cualquiera sea su envergadura (...), son esas circunstancias extremas en las que el desmoronamiento de todas las referencias hace surgir lazos por fuera de la norma (29).

Locos serán aquellos que “nos dan la medida de lo que ha debido hacerse para sobrevivir” (29). Podremos decir que en la obra de Rubio se renuncia a la locura, en otras palabras, se renunciará a la vida. Quizá porque no haya quien escuche, ya que, nos indican los psicoanalistas que la

génesis del sujeto de la palabra es (...) una cuestión de vida o muerte cuando ocurre en circunstancias implementadas para su destrucción. La explosión, sin metáfora, de las garantías de la palabra y la deconstrucción de todas las referencias dejan al sujeto que se ve confrontado con ellas en un estado de *extrañamiento* y de soledad absoluta respecto de todo el resto de los lazos que hasta entonces le eran familiares (38).

No es distinto esto de lo que apuntaban Antonia Torres y Eugenia Brito, respecto al desmoronamiento de los significados y la imposición de un orden conceptual no sólo ajeno,

sino que contrario al que se asumía como propio. Así, se perfila el fondo innombrado sobre el que surge *Ciudadano*. Hago un alcance a las palabras de Didier Anzieu, quien nos dice en *El yo-piel* que “toda figura supone un fondo sobre el cual aparece como figura: esta verdad elemental es fácilmente desconocida porque la atención resulta normalmente atraída por la figura que emerge y no por el fondo sobre el que ella destaca” (49), con lo que advierto que no deberemos leer tanto la superficie de las palabras como sus trasfondos y silencios.

Por otro lado, debemos explicitar que lo que hacen funcionar los autores franceses difiere de lo que elaboraremos con Anzieu y Kristeva, en el sentido de que los primeros trabajan por “inscribir pedazos de historia cercenados, y no reprimidos, en el cruce de lo más singular con lo más general” (49), mientras que estos últimos, efectivamente trabajan sobre aquello que ha sido reprimido. Explico, a grandes rasgos, cuando se habla de información reprimida, debe comprenderse que se está hablando de experiencias que realmente sucedieron sobre el cuerpo del afectado, mientras que, cuando hablamos de información cercenada, entenderemos, siempre, que es una experiencia que no afectó el propio cuerpo sino en su dimensión de la alteridad, es decir que sufre como propia una experiencia que sucedió sobre el cuerpo de otro. Con lo que, aunque no siempre con total claridad (por la opacidad misma del poemario), distinguiremos la información traumática reprimida, de la cercenada. Y aún más, pues con Sarduy encontraremos que existe información suprimida, la cual no se instala a nivel del inconsciente, como las dos anteriores, sino que a nivel de preconscious, con lo que el sujeto tendrá siempre, más o menos, presente el significante que está siendo expulsado en lo que efectivamente se encuentra diciendo.

Lo que por ahora nos importa es que allí donde surgen indicios de locura se “develan áreas de catástrofe, donde el tejido comunitario se frunce o se desgarran” (59). Por lo que, sin importar el borrado de las fechas en la obra de Rubio, o la indefinición del espacio físico, lo que siempre podremos leer en ella es un entramado social destruido.

Como indicábamos, siguiendo a Davoine y Gaudilliere comprenderemos que el sujeto de la palabra tiene un problema fundamental, y es que, como argumentan siguiendo a Winnicott

"El inconsciente aquí no es exactamente el inconsciente reprimido... el paciente necesita recordar eso, pero no es posible recordar algo que aún no ha ocurrido, y ese algo del pasado aún no ha ocurrido porque el paciente no estaba allí para que le ocurriera". La catástrofe inminente, el fin del mundo anunciado, de hecho ya tuvo lugar pero no pudo inscribirse en el

pasado como pasado, pues el sujeto de la palabra, en este punto, no estaba ahí. Nada en el otro, ninguna palabra le fue dada para nombrar lo que allí ocurría. Totalmente cercenada, ignorada –pero, en la misma medida, conocida por todo el mundo (78).

Lo cual verdaderamente no es distinto de lo que Agamben nos dice en *Lo que queda de Auschwitz*, y es que

El testimonio es el encuentro entre dos imposibles de testimoniar; que la lengua, si es que pretende testimoniar, debe ceder su lugar a una no lengua, mostrar la imposibilidad de testimoniar. La lengua del testimonio es una lengua que ya no significa, pero que en ese su no significar, se adentra en lo sin lengua hasta recoger otra significancia, la del testigo integral, la del que no puede prestar testimonio (39).

Porque aunque los libros de historia se encarguen de elaborar una suerte de memoria (u olvido), la palabra que el testimonio y el psicoanálisis buscan es una palabra que ha sido expulsada de la historia y del aparato social. Una palabra que en sí misma no puede ser dicha pues no hay significante que la nombre. Agamben insiste:

Llamamos *testimonio* al sistema de las relaciones entre el dentro y el afuera de la *langue*, entre lo decible y lo no decible en toda lengua; o sea, entre una potencia de decir y su existencia, entre una posibilidad y una imposibilidad de decir. (...) El testimonio es una potencia que adquiere realidad mediante una impotencia de decir, y una imposibilidad que cobra existencia a través de una posibilidad de hablar (pp. 151-3).

No será el testimonio nuestro tema central, por lo que dejaré esta disrupción hasta aquí, con tal de haber profundizado en la posibilidad de hablar aquello de lo que no se puede hablar, de decir en la propia boca aquello que no se ha padecido en carne. Quizá nos sea útil el siguiente resumen que Davoine y Gaudilliere nos dan para dar cuenta de la relación entre lo Real, lo Simbólico (representado por el pacto, la alianza con el Otro) y lo Imaginario (refiere al Otro en cuanto me identifico o rivalizo con él), nudo de Borromeo que donde se desanuda surge la locura:

Lo Real se define en principio negativamente, como "lo imposible" de nombrar y representar, "lo que no cesa de no escribirse"¹². Por eso retorna siempre al mismo lugar como *uncanny*: es una sobrerealidad, sobrepositividad, por fuera del campo de la palabra y más allá del espejo, imponiendo la presencia de catástrofes no inscritas, quebrando los límites del cuerpo y del alma, escapando de la historia, el tiempo y el olvido (101).

¹² Citan a Lacan.

De esta manera, comprendemos que el sujeto no puede dejar de decir aquello que no puede decir, tanto del lazo social violentamente interrumpido, de aquello que no ha padecido en su cuerpo, pero también, veremos, de lo que su propio cuerpo ha sufrido. El trauma mismo, como nos dice Kristeva en *Sentido y sinsentido de la rebeldía*, refiere a que “hemos sido afectados por uno o varios actos, seducción sexual o violencia, que nos vuelven en la mente (...) sin que podamos representárnoslos para pensarlos, nombrarlos, dominarlos, atravesarlos, olvidarlos” (84). En última instancia, el problema siempre radica en ese sujeto incapaz de olvidar aquello que no puede nombrar. Así, podemos conjugar lo que nuestros cuatro psicoanalistas indican, a saber: siguiendo a Anzieu, en *El yo-piel*, que uno de los principios del psicoanálisis refiere a que “todo lo que es psíquico se desarrolla con referencia constante a la experiencia corporal” (94). De la misma forma, Julia Kristeva, en *Sentido y sinsentido de la rebeldía*, habla de la naturaleza doble del lenguaje, que “le permite estar en el cruce del cuerpo y de la mente” y cita a Freud: “las asociaciones *verbales* “colocan a los procesos *de pensamiento en el mismo plano* que los procesos *perceptivos*: ellas les confieren una realidad y vuelven posible el recuerdo” (69). (Ahora bien, cuando existe un desnivel entre los estados de energía interna y externa, el individuo sufre un traumatismo). Lo advierten Davoine y Gaudilliere: “los síntomas traumáticos son el signo de una memoria demasiado cercana, inscrita directamente en el cuerpo y que no lo deja a uno en paz” (230). Pero también, estos últimos, nos dicen,

hay circunstancias en que la conciencia es alterada no por daños cerebrales sino por daños que alteran la dimensión de la alteridad, hasta abrir la paradoja de convertirse en sujeto del sufrimiento del otro y de su expresión, especialmente cuando ese otro es incapaz de sentir algo (pp. 105-6).

Debemos asumir que todo esto esté en juego en la obra que aquí revisamos de Armando Rubio, como también en otras de esta época-catástrofe, que dan lugar a estrategias de escritura barroca, sobre lo cual pronto hablaremos. Por ahora nos preguntamos ¿cómo sucede que todo esto se imbrique, aun cuando pareciera estar bifurcando nuestro camino de análisis? Pues debemos insistir en la catástrofe social. Esta corresponde a una pérdida de confianza que, sin importar si es puntual o radical, destruye la seguridad que se tenía respecto a las leyes que rigen a los hombres. El pacto social (el orden de lo Simbólico), garante de la buena fe, ha sido pasado por alto, tachado o eliminado. El otro, por tanto se transforma, en la medida de que se ha vuelto irreconocible, imposibilitando la identificación e incluso la rivalidad (el

orden de lo Imaginario). Debe reaprenderse al otro, hay que descifrarlo, pues ahora es puro “signo y forma sobre un fondo de palabras devaluadas” (127). Prestemos atención al siguiente fragmento de *Historia y trauma*:

Los desórdenes profundos de las funciones y las articulaciones de estos dos dominios, lo Simbólico y lo Imaginario, abren el campo hacia las desligaduras propias de lo Real y acercan lo que no tiene nombre, ni límite, ni otro. *En caso de lesiones cerebrales, traumas o locura, los pacientes se enfrentan al mismo campo de lo Real: una ruptura capital arruinó la confianza en la palabra, el contacto con los sentimientos de los demás, la fiabilidad y la continuidad del micro y macrocosmos*¹³ (...) (pp. 127-8)

Lo que aquí se nos enseña es que toda catástrofe social, sin importar el grado, desmorona la confianza en el otro. Se imposibilita el reconocimiento de, y en, éste, a la vez que las palabras y los signos pierden su estatus, con lo que la comunicación se interrumpe, teniendo que reaprender un nuevo sistema. Ahora, en la ruptura, al desanudarse lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real, éste último emerge sin control. Allí no hay alteridad ni simbolización posible. Recordemos que este último es aquello

que no conoce nombre ni imagen "y siempre retorna al mismo lugar", por fuera de la simbolización. Más crudamente, "lo Real es lo imposible" (...) Así pues, se define el registro de lo Real por un cercenamiento, una forclusión del orden de la simbolización: "lo que no ha llegado a la luz de lo Simbólico aparece en lo Real" (61).

La palabra y lo Real, con la terminología que utilizara Freud, son asintóticos. Nunca llegarán a tocarse, por lo que es en las cercanías de lo Real en donde nos enfrentamos al trauma o la locura. Similar a lo abyecto de Kristeva, aquello que no puede nombrarse pero que siempre vuelve, lo que está en el límite más allá del límite pero demasiado cerca. En la obra de Rubio, la aparente claridad elide la abyección presente:

ya nada significa, contemplo el derrumbamiento de un mundo que ha borrado sus límites: desvanecimiento. El cadáver –visto sin Dios y fuera de la ciencia- es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida (...)

No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden (Kristeva, *Poderes de la perversión* 11).

Por otra parte, en Chile, no es sólo la fuerza militar aquella que ha provocado el desmoronamiento de todos los significados, sino que también hubo manos de civiles, quienes

¹³ La cursiva es mía.

ocuparon importantes cargos de autoridad política, tanto en ministerios, subsecretarías y jefaturas de servicio, en donde aparecen nombres como el de Andrés Chadwick o Joaquín Lavín, quienes participaron del simbólico encuentro celebrado en la cima del Cerro Chacarillas, el 9 de Julio de 1977, en que Augusto Pinochet diera un discurso referente a la nueva institucionalidad que regiría el Estado en los siguientes años. Aún si la mayoría fueran militantes de la UDI y RN, cabe mencionar también los casos de militantes de izquierdas que terminaron apoyando el trabajo de la CNI (ex-DINA), como atestiguan Luz Arce y Marcia Merino¹⁴. Con esto es imposible no abrir otra forma del trauma. Según Davoine y Gaudilliere, existe un segundo traumatismo que refiere al

hundimiento del lazo simbólico, a saber: la traición de los suyos, de su propio comandante, o bien de los que quedaron atrás y que escupen sobre el *espectro vivo* (...).

(...) Esta traición puede cambiar radicalmente a una persona. Cualquiera sea la problemática anterior, la dimensión de la alteridad está trastocada. El contrato social se desmorona (...).

(...) La traición de lo que es justo (...) abre un clima de catástrofe, de derrumbe de lo Simbólico, un clima que ya no obedece a nuestras leyes (pp. 251-3).

Será importante tener esto en cuenta cuando aparezcan los Otros en la poesía que abordamos, desde antiguos amigos, pasando por desconocidos, hasta hombres aborrecidos, quienes llevarán las marcas de la hipocresía y de un orgullo inconcebible.

Quisiera, antes de pasar a la siguiente sección, en que abordaremos el cuerpo del individuo, hacer un alcance respecto al sentido del humor y las risas presentes en la obra de Rubio, recordando lo que escrito en *Historia y Trauma*: “como lo indican los supervivientes de situaciones extremas, lo trágico y lo cómico dibujan una línea divisoria imprevisible. De la risa a la desesperación hay un paso pequeño” (pp. 59-60). Y luego: “todos los cómicos, herederos de los juglares, saben que hacen equilibrio en el borde de las catástrofes. De la misma manera, a veces los pacientes saben mostrar (...) entre risas y lágrimas, la zona de muerte que nadie quiere ver” (135). En la misma línea, volviendo a lo abyecto de Kristeva, ésta nos recuerda que un sujeto puede apoyarse en la risa, “ya que reír es una manera de situar o de desplazar la abyección. Forzosamente dicotómico, un poco maniqueo, divide, excluye,

¹⁴ Para un interesante análisis al respecto, ver: Richards, Nelly. “Tormentos y Obscenidades” en *Residuos y Metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001.

y sin realmente querer reconocer sus abyecciones, no deja de ignorarlas” (16). Será en ese inciso de lo presente-ignorado quizá, donde surge la posibilidad de la que habla Anzieu:

los fisiólogos consideran la *risa*, el *sollozo* y los *vómitos* como movimientos respiratorios modificados (...) [respecto a la risa,] generalmente [la] comparto, en la relajación de una regulación respiratoria recobrada. Se trata aquí de la identificación (...) con el otro, que le remite una imagen de un funcionamiento psico-fisiológico «natural», pudiendo así, el paciente, tener confianza en su propia posibilidad de un funcionamiento natural (129).

Con esto, comprendemos que el humor y las risas en la obra, se balancean inestablemente entre la posibilidad de salud y la catástrofe. Incluso Sarduy, en los *Ensayos generales sobre el barroco*, respecto al travesti y la simulación nos dice que figuran un “aparecer que regula una pulsación goyesca: entre la risa y la muerte” (55).

1.2.2 El cuerpo del individuo

Ya en las primeras páginas de *El yo-piel* Anzieu explicita su preocupación respecto a su situación actual, y es que la mayor parte de la clientela psicoanalítica presenta trastornos de estados límite y/o personalidades narcisísticas. Rasgos que de manera más o menos estable serán compartidos por el hablante al que nos enfrentamos en *Ciudadano*. A saber:

Etimológicamente se trata de estados en el límite de la neurosis y de la psicosis y que reúnen rasgos que proceden de estas dos categorías tradicionales. De hecho, esos enfermos sufren una falta de límites: incertidumbre sobre las fronteras entre el Yo psíquico y el Yo corporal, entre el Yo realidad y el Yo ideal, entre lo que depende de sí mismo y lo que depende de los demás; bruscas fluctuaciones de estas fronteras, acompañadas por caídas en la depresión, indiferenciación de las zonas erógenas, confusión de las experiencias agradables y dolorosas, indiferenciación pulsional que hace sentir el aumento de una pulsión como violencia y no como deseo (...), vulnerabilidad a la herida narcisística por causa de la debilidad o de las fallas del envoltorio psíquico, sensación difusa de malestar, sentimiento de no vivir su vida, de ver funcionar su cuerpo y su pensamiento desde fuera, de ser espectador de algo que es y no es su propia existencia (19).

Más adelante nos advierte que los “peligros de despersonalización están ligados a la imagen de una envoltura perforable y a angustia (...) no de fraccionamiento sino de vaciamiento” (49). Esta despersonalización, el sentimiento de no vivir la propia vida, el vacío, se encontrarán coherentemente en *Ciudadano*, con un sujeto que ha perdido su individualidad. Individualidad que, siguiendo a Anzieu, precisamente pasa por el reconocimiento de tener “su estilo, su temperamento propio, diferente de los demás sobre un fondo de parecido. Ser un yo es sentirse único” (72). El hablante tiene esta carencia fundamental íntimamente ligada

a la acción del Padre, puesto que, si seguimos a Kristeva, como indica en *Sentido y sinsentido de la rebeldía*, ser un Yo, implica el asesinato del padre: “para advenir en tanto "yo mismo", para que el sujeto pueda advenir como él mismo, debe pasar por *la muerte del padre (...)*” (153). Volveremos, sobre esto. Ahora veamos, otras dos psicopatologías de las que se hace cargo Anzieu y que nos pueden ayudar a develar algunos puntos importantes de esta obra. Me refero a la variante narcisística y a la masoquista. La primera estará referida, principalmente, a la constitución de un Yo inestable, demasiado dependiente de la madre. Recordemos las palabras de Kristeva en *Sentido y sinsentido de la rebeldía*, al respecto:

el narcisismo aparece allí como una primera organización identitaria, una primera autonomización (...). El narcisismo (...) se caracteriza por la inestabilidad; observen, al pasar, que el uso ingenuo del término "narcisismo" en el lenguaje corriente es erróneo, puesto que designa a una persona imbuida y segura de ella misma, triunfal, en circunstancias de que el Narciso freudiano, precisamente, no sabe en absoluto quién es y sólo inviste su imagen porque no está seguro de su identidad. Es preciso decir que el narcisismo nos conduce a un "estado límite" entre seguridad e inseguridad identitarias. ¿Por qué es inestable, fronteriza, esta organización? Porque es todavía demasiado dependiente del "otro", que es la madre en este caso, de quién el sujeto recién se está separando (87).

Mientras que la segunda psicopatología que abordamos, refiere a un cuerpo que, con tal de constatar su propia existencia, debe pasar por convertirse en una envoltura de sufrimiento. Nos dice Anzieu que “el placer del masoquista alcanza el grado máximo de horror cuando el castigo corporal, aplicado a la superficie de la piel (...), se lleva hasta tal punto que hay trozos de piel que resultan desgarrados, agujereados, arrancados” (52).

Ambas psicopatologías, la narcisística y la masoquista, surgen de la relación con la madre, relación que da lugar a una proto-fantasía: la de la piel común. Según esta proto-fantasía, en primera instancia, el sujeto compartiría una misma piel con la madre, para luego, en pos de que el niño adquiriera su autonomía, sufrir una ruptura, esta piel común sufre un desgarramiento, que desemboca en una relación paradójica con la madre, pues “la que proporciona los cuidados es también la que desuella. Pero la que ha desgarrado la envoltura común es también la que puede repararla” (53). De aquí que se establezcan dos tipos de relación con la madre, que pueden terminar por desembocar en conductas narcisísticas (que Anzieu propondrá de manera distinta a Kristeva, aunque no irreconciliable) o masoquistas:

cuando el Yo-piel se desarrolla fundamentalmente sobre la vertiente narcisística, la profantasía de una piel común se transforma en la fantasía secundaria de una piel reforzada

e invulnerable (...). Cuando el Yo-piel se desarrolla más en el plan masoquista, la piel común es fantaseada como piel desgarrada y herida (55).

Por otra parte, no sólo encontramos los casos de una piel reforzada o, por el contrario, el caso del desollado. Efectivamente, existen dos tipos de contacto, los que comunican una excitación y los que comunican una información. En primera instancia, ambos se encuentran indiferenciados para el niño:

algunos contactos comunican una excitación (por ejemplo, una excitación fuertemente libidinizada de la madre durante los cuidados corporales que da al niño, puede transmitirle una estimulación erógena tan prematura y excesiva, con relación al grado de desarrollo psíquico del niño, que éste la vive como una seducción traumática) (pp. 53-4).

Lo cual nos es interesante en la medida de que esta estimulación erógena excesiva estará presente en la obra *Ciudadano*; se expresará en la infancia del sujeto y determinará, en parte, el desarrollo de éste, lo que se evidenciará en los poemas en que se manifiesta mayor madurez. Y, como decíamos, existen también

otros contactos, [los que] comunican una información (...). [Ambos contactos] tienden a permanecer [indiferenciados] más tiempo cuanto que la madre y el entorno maternante los invierten, los mezclan, los alternan (...). En algunas formas de depresión (...) el bebé ha recibido los cuidados corporales necesarios y suficientes, con su cortejo de excitaciones pulsionales; pero la madre (...) no está lo suficientemente interesada por captar el sentido de las señales emitidas por el bebé ni por devolvérselas a su vez. Convertida en adulta, la persona se deprime cada vez que recibe el alimento material o espiritual que no vaya acompañado de intercambios significantes, y cuya absorción le hace sentir más intensamente su vacío interior (54).

Hago hincapié en estos pasajes puesto que llama la atención la escasa aparición de la madre, y la ambigua relación con ésta, como veremos en los poemas “Mi hora” y “Confesiones”. Así, la madre será influyente en cuanto a la disposición de un Yo débil e inestable, a la vez que respecto al desarrollo de un masoquismo primario¹⁵. Será determinante, también, en relación a la disposición depresiva del sujeto, y su intensa queja de vacío interior. Además, la carga libidinal se confundirá con las palabras del Padre en el poema “Sur”, con lo que se

¹⁵ El masoquismo sólo es secundariamente erotizado, generando su variante sexual. En primera instancia se puede explicar por experiencias bruscas y repetidas, casi traumáticas, sobre el cuerpo del infante. Por sobreestimulaciones y por privaciones del contacto físico con la madre o sus sustitutos y así, también por satisfacciones y frustraciones de la necesidad de apego (v. Anzieu pp. 51-2)

desarrollará un trauma que, al recibir “intercambios significantes”, pronunciarán el vacío y la soledad.

Ahora, para comprender en profundidad la variante narcisística y la masoquista, debemos explicar qué sucede con fantasía de la piel común luego de haber sido desgarrada. La madre, quien separó la piel, puede devolverla al niño, o puede arrebatársela definitivamente. En efecto, si realiza la primera acción, la entrega de la piel es recibida como un don generoso que asegura protección y fuerza al niño. Éste la imagina como una doble envoltura (la suya unida a la de su madre), lo cual le proporciona una personalidad narcisística con una ilusión de invulnerabilidad: la segunda piel es un escudo. En cambio, en la fantasía masoquista, la entrega de la piel ha sido un mero simulacro. La madre la entrega como un regalo envenenado que luego arrebatará, con tal de reestablecer el Yo-piel único, singular entre la madre y el niño, “con la dependencia que de ello se deriva, con el amor reencontrado a costa de la independencia perdida y como contrapartida de las heridas morales y psíquicas que se han conferido” (137). Con esto podremos ver, por ejemplo, que la actitud de la madre en el poema “Mi hora”, preparará la configuración del sujeto como “bestia umbilical” en el poema “Confesiones”, cuestión que veremos en el análisis del poemario más adelante.

Por otra parte, podemos estudiar el problema que determina al paciente estado límite a asistir “desde fuera al funcionamiento de su cuerpo y de su espíritu, como espectador desinteresado por su propia vida” (137), sucede que “la herida no se limita a la periferia; es la estructura de conjunto del Yo-piel la que se encuentra alterada” (137). Hemos insistido sobre el vaciamiento del sujeto, y es que en los estados límite “la plaza central del Sí-mismo, abandonada por estos afectos primarios demasiado violentos (desamparo, terror, odio), se convierte en un lugar vacío, y la angustia de este vacío interior, central, es objeto de la queja esencial de estos pacientes siempre” (138). Lo que le sucede al paciente estado límite tiene relación con la distancia entre el saber y el creer, y es que es normal cuestionar, por ejemplo, si es que soñamos o si estamos despiertos, pero lo que se sabe no se duda. Donde se instala la duda se responde con la creencia; y donde ésta falta, “se sufre y se queja de su carencia”. Puesto que existe una

escisión entre lo psíquico y lo somático [que] protege contra el peligro de destrucción total que representaría, para el enfermo psicossomático, la creencia de ser una persona unificada que integra el cuerpo y la vida mental, pero si uno de estos dos aspectos fuera atacado la

integridad de su persona sería entonces destruida. La escisión se ofrece como víctima propiciatoria, sacrificando un aspecto para preservar el otro. (...) Ahí donde, como consecuencia de esta escisión, falta luego la creencia se instala la angustia de vacío (144).

Según esto, entonces, existiría una escisión entre el cuerpo y la mente que protege al individuo de una destrucción total, mas debemos tener la creencia de que somos cuerpo y mente unificados. Donde falta esa creencia es donde aparece la angustia de vacío. Siguiendo esto, podemos identificar en el poemario no solo la falta y la angustia, sino que la escisión misma tenderá a difuminarse, puesto que la experiencia de la catástrofe y el saber de las torturas aplicadas sobre los cuerpos, provocan desórdenes propios del dolor –de la siguiente cita tomo el título para esta tesis-:

Un dolor intenso y durable desorganiza el aparato psíquico, amenaza la integración del psiquismo en el cuerpo, afecta a la capacidad de desear y a la actividad de pensar. El dolor no es lo contrario o lo inverso del placer: su relación es asimétrica. La satisfacción es una «experiencia», *el sufrimiento es una «prueba»*. (...) El dolor provoca una perturbación tónica y, por una reacción circular, la conciencia de la desaparición de las distinciones fundadoras y estructurantes entre el Yo psíquico y el Yo corporal, entre el Ello, Yo y el Superyó, hace que la situación sea más dolorosa aún. (...) [El dolor] lo ocupa todo y ya no existo como Yo: existe el dolor. El placer es la experiencia de la complementariedad de las diferencias (...). El dolor es la prueba de la diferenciación: moviliza el principio de Nirvana, de reducción de tensiones –y de diferencias- al nivel cero: antes morir que continuar sufriendo.¹⁶ (219).

Además, insistimos en que, para los estados límites “el otro es el proveedor de poder y de abuso, nunca de placer (...). Consecuencia: el funcionamiento corporal no lo siente como suyo, es decir, como posible objeto de conocimiento y de satisfacción” (224). De esta manera, reafirmo que la obra de Armando Rubio es, precisamente, una prueba de estar vivo. Con toda la apertura polisemántica que la palabra “prueba” sugiere (sabor, intento, demostración, etc), pero centralmente, como mostración, velada, del dolor. Dolor que desorganiza los límites entre lo perceptual y lo psíquico; el sujeto se pondrá frente a su vida como si no fuera él quien la vive, el sujeto se desintegrará totalmente, “antes morir que continuar sufriendo”. Además, en cuanto a la relación con el otro, sin afecto ni identificación, el sujeto queda expuesto a la arbitrariedad del poder que ejercen contra él. De ahí surgen dos potencialidades: 1) una disposición persecutiva paradójica, en cuanto la presencia de un objeto persecutor supone una carga pulsional que “le son necesarios al sujeto para que se perciba vivo; al mismo tiempo

¹⁶ La negrita y cursiva son mías.

que el sujeto le atribuye un poder y un deseo de muerte hacia él” (225). Y 2) una aptitud excesiva para la actuación, simulación del sufrimiento “Esta encarnación es un calvario, un sacrificio, una pasión. Pero también es vivir esta experiencia en su nombre propio” (225). Estas potencialidades se harán evidentes en los poemas de Armando Rubio, puesto que el sujeto que se presenta es, por una parte, objeto de “sospecha”, lo que se entiende, históricamente, en relación a los aparatos de persecución propios de la dictadura, pero que en esta poesía no dejan de representar la mirada de un otro que asegura al sujeto que está viviendo. Mientras que, en cuanto a la simulación, habrá gran cantidad de poemas en que el hablante represente su propia muerte o actuará los síntomas de ésta.

Quiero volver ahora sobre una de las problemáticas centrales, que se dejó pendiente, la (no)-identificación con el Padre. Siguiendo a Kristeva, en *Sentido y sinsentido de la rebeldía*, nos hacemos conscientes de que el asesinato del Padre se inscribe como una “ganancia”:

¿en qué consistía esa plusvalía? Pues bien, no era más que aquella "apropiación de las cualidades del padre"; dicho de otra manera: "yo" me jactaba de haber ascendido al rango de alguien que puede, si no ser el padre, al menos apropiarse de sus cualidades, identificarse con su poder; "yo" estaba asociado/a a aquel poder; "yo" no estaba excluido/a; "yo" hacía parte de aquellos que le obedecen y están conformes con ello (pp. 31-2).

Dicha plusvalía no es alcanzada por el hablante que presenta *Ciudadano*. En efecto, las figuras del Padre y de la Madre se manifiestan tras un velo de enseñanza y amor, que no hace sino esconder su carácter tiránico. Cabe destacar que siempre, o casi siempre, la figura paterna puede ser asimilada a la de dios, y desde aquí, también a la dictadura misma, pues, como nos indica Moulian “la dictadura necesitó recurrir a un principio trascendental para justificar sus actos y esos actos fueron vividos por quienes invocaban la fe como actos de fe (...)” (169). Se pregunta, Moulian, cómo es que la crueldad se transformó en “salvadora”, y responde dando cuenta de que la crueldad, por quienes la aplicaban, era usada bajo la concepción de “la lucha contra el mal”: “como se sabe, las Cruzadas introdujeron un principio nuevo en el pensamiento católico, el principio de la "guerra santa". La implantación de ese principio significó otorgarle legitimidad religiosa a la lucha contra los infieles (...)” (169). Éste último es precisamente aquel que porta el mal, es un otro en extremo, el cual debe ser eliminado. Dicho esto, poemas como “Renunciación” adquieren una nueva luz. Será una cuestión central del poemario que estudiamos: si no se puede hacer morir al Padre, no cabe más que la propia muerte, al menos como sujeto, pues –volvemos a *Sentido y sinsentido de*

la rebeldía- “el padre no está siempre-ya muerto "en sí". Ha muerto precisamente por y para el sujeto, el cual debe *darle muerte* para convertirse en sujeto” (pp. 152-3).

Volvamos sobre el Yo-piel y prestemos atención a algunas funciones de éste que parecen no estar funcionando correctamente. En primer lugar, respecto de un sujeto que progresivamente pierde sus deseos, vemos fallar la segunda función del Yo-piel, la cual refiere a la pretensión de envolver todo el aparato psíquico. “El Yo-piel solamente es continente si tiene pulsiones que contener, que localizar en las fuentes corporales, y, más tarde, que diferenciar. La pulsión no se siente como empuje, como fuerza motriz, si no encuentra límites (...)” (112). Como ya hemos planteado extensamente, el cuerpo del sujeto que presenta *Ciudadano*, ha difuminado sus límites internos, mente y cuerpo, así como los externos, entre el Yo y las cosas –la ciudad, como veremos-, por lo que el continente no llega a realizarse de manera efectiva. Una de las formas de angustia que surge de esto, ocurre cuando el envoltorio existe, pero la continuidad con el núcleo se halla interrumpida, por lo cual emerge “la angustia de tener un interior que se vacía” (113).

La cuarta función, proteger la individualidad, también está dañada, “el Yo-piel asegura una función de *individuación* del Sí-mismo, que le aporta el sentimiento de ser un ser único” (114). Como ya dijimos, en relación al asesinato del Padre, es precisamente esto lo que el sujeto no logra conformar: un ser único, un Yo.

Veremos fallas en la quinta función del Yo-piel, que refiere a la *intersensorialidad*, la cual trabaja por la constitución de un «sentido común». “La angustia de fraccionamiento del cuerpo responde a la carencia de esta función; más precisamente, la del desmantelamiento (Meltzer, 1975), es decir, la de un funcionamiento independiente, anárquico de los distintos órganos de los sentidos” (pp. 114-5). Con esto, comprendemos mejor los versos en que el hablante manifiesta la autonomía de su cuerpo. En la medida de que la “intersensorialidad” se encuentra interrumpida, cada parte, cada gesto parece involuntario, y, como hemos expresado en relación a los estados límites, parecen ajenos.

La sexta función, “*sostén de la excitación sexual*”, estará evidentemente perturbada. Hemos hablado de la sobrecarga erótica, exceso de excitación que el niño vive de manera traumática. Esto devendrá en un sostenimiento de la sexualidad no asegurado, con lo que “el individuo convertido en adulto no se siente con la seguridad suficiente para comprometerse en una

relación sexual completa que desemboque en una satisfacción genital mutua” (115). De hecho, los intercambios significativos, dijimos, incrementarán la sensación de vacío. No es que el sujeto no manifieste una atracción sexual, sino que esta no será portadora de placer, sino, más bien, de displacer. Cabe agregar aquí, en relación al problema de la sobreexcitación libidinal, dos puntos referentes a las prohibiciones del tocar. Lo primero es que “A causa de la prohibición del tocar, sexualidad y agresividad no están estructuralmente diferenciadas, sino que son asimiladas como expresión de la violencia pulsional en general” (158). Esto quiere decir que, antes de pasar por una educación que diferencie la agresividad de la sexualidad, éstas se entenderán como provenientes de una misma “violencia pulsional”, con lo que los deseos carnales, si no se ha pasado por la diferenciación ulterior, aún más, si es que se asociaran a una experiencia traumática, serán vividos como agresiones, adquiriendo un matiz negativo. Lo segundo es que la prohibición es bilateral, debe aplicarse tanto al que la prescribe como al que la recibe, con lo que los deseos incestuosos u hostiles, en relación a la maduración sexual de los niños “no deberán realizarlas con estos (...); debe ser respetada por los padres y los educadores. Las faltas graves y repetidas constituyen un traumatismo acumulativo que, a su vez, produce importantes consecuencias psicopatológicas” (161). De esta manera reforzamos la comprensión del trauma sexual. Y aún podemos agregar a esto, lo dicho en *Sentido y sinsentido de la rebeldía*, según lo cual existe

una inadecuación, un desequilibrio entre lo sexual y lo verbal. Aquello que *dice* el ser hablante no subsume a la sexualidad. La sexualidad no puede decirse; o, al menos, ella no puede decirse toda (...) El deseo sexual es aprehendido poco, o nada, por el lenguaje y la inteligencia (...) El deseo sexual es, en resumidas cuentas, asintótico respecto del lenguaje y de la inteligencia (64).

Y, sin embargo nos dice más adelante: “usted no puede decirla... pero, de manera más exacta, usted sin saberlo la dice, esta excitabilidad traumática usted la dice inconscientemente” (147). De esta manera, en *Ciudadano*, no sólo habrá poemas referidos a la carga sexual traumática. Habrá los que leeremos en clave masturbatoria, es decir, en cuanto a la impotencia reproductiva del sujeto, en directa relación con el problema de la identificación-asesinato del Padre.

Volviendo a Anzieu, en cuanto a la no identificación de las pulsiones como tal, la séptima función del Yo-piel refiere a la “*recarga libidinal*”, la cual se encarga de la mantención de la tensión energética interna y externa, y la distribución de la energía en los subsistemas

psíquicos. “Fallos en esta función producen (...) la angustia de Nirvana, es decir, la angustia ante lo que sería la realización del deseo de una reducción de la tensión a cero.” Hemos visto las causas y consecuencias de la angustia de Nirvana, la pérdida de deseos y voluntad, la absoluta existencia del dolor por sobre el Yo.

Veamos la octava función con mayor detención: “*inscripción de huellas*”, o espejo de la realidad. Con un doble apoyo, biológico y social, el yo-piel elabora la identificación del sujeto respecto a un grupo, con lo que, por una parte marca una pertenencia, y, en cuanto a las miradas de los otros, un reconocimiento. “Biológico: un primer dibujo de la realidad se imprime en la piel. Social: la pertenencia de un individuo a un grupo social está marcada por incisiones, escarificaciones, pinturas, tatuajes, maquillajes, peinados y sus dobles, que son los vestidos (...)” (116). Seamos insistentes en la vestimenta como doble de la piel y la pertenencia (o no) a un grupo, ya previamente Anzieu había expresado que “los vestidos (...) cubren, facilitan (o dificultan) la identificación de la persona (27). De la falla de esta función surgen dos tipos de angustia que nos interesan: 1) “estar marcado en la superficie del cuerpo y del Yo por inscripciones infamantes e indelebles que tienen su origen en el Superyó (...)” (116), lo que desembocará en autoreproches, quejas o vergüenza respecto a las marcas que delatan al sujeto en cuanto a sus faltas morales; y 2) “La angustia inversa se refiere al peligro de desaparición de las inscripciones por efecto de su saturación, esto es, la pérdida de la capacidad de fijar las huellas (...)” (116). Lo que, en cuanto a la obra de Rubio, estará en relación con aquellos poemas que manifiestan la disolución del sujeto, o con el vaciamiento de sí y de las cosas. Esta función del Yo-piel nos importa, además, en tanto que al presentar un carácter social, nos permitirá reconocer no solo a nuestro hablante, sino también a esas otras personas que aparecen en escena; las vestimentas de cada quién, las huellas inscritas en los cuerpos, y los cuerpos ya imposibles de inscribir.

Novena, y última función que trata Anzieu, planteado como pregunta, nos dice que existe “una especie de antifunción, al servicio del Thanatos, que [tiende] a la *autodestrucción* de la piel y del Yo” (117). Nos indica, además, que se ha descubierto una inversión de las señales de seguridad y de peligro, “de aquí la reacción paradójica del alérgico y también del

toxicómano¹⁷ que evita lo que puede hacerle bien y que está fascinado por lo que le es nocivo” (118), fenómeno que en la psicosis, y en especial en la esquizofrenia se lleva al paroxismo:

la confianza en el funcionamiento natural del organismo está destruida o no ha sido adquirida. Lo natural es vivido como artificial; lo vivo se asimila a lo mecánico; lo que es bueno en la vida y para la vida se percibe como un peligro mortal (...) Aquí la configuración paradójica subyacente del Yo-piel conlleva la no adquisición de las distinciones fundamentales: vigilia-sueño, sueño-realidad, animado-inanimado (118).

Efectivamente, veremos cómo Rubio pone en escena a un sujeto que se relacionará con objetos inanimados, tal como César Vallejo en los *Poemas Humanos* donde aparece el verso “confianza en el anteojito, no en el ojo”¹⁸; y por otra parte, repelerá aquello que le es bueno y, por el contrario, manifestará atracción por lo que le sea nocivo.

Para finalizar con las fallas sistémicas, cabe hablar del sueño, puesto que parece haber aquí también un mal funcionamiento. Si consideramos que para que exista el sueño debe haberse constituido un Yo-piel (Anzieu hace hincapié en que los bebés y los psicóticos no sueñan propiamente tal, en tanto no presentan una distinción clara entre la vigilia y el sueño, la realidad y la alucinación), podemos entender que el sueño tenga, entre otras, una función que refiera directamente a éste. Efectivamente, asumiría “la función de intentar reparar el Yo-piel, no sólo porque éste peligra de deshacerse durante el sueño, sino y sobre todo, porque ha sido más o menos cribado de perforaciones producidas por las efracciones que ha sufrido la víspera” (230). Si reconocemos el daño, las fallas del Yo-piel, podemos asumir que en nuestro hablante no se cumplen las funciones reparadoras del sueño. El poema “Hábitos”, es clara muestra de lo dicho, lo cual estará en relación con expresarse de la vida como algo intolerable, en la cual casi es imposible distinguir un día del otro (en poemas como “La paciencia”, “Hasta cuándo...”). La sobrecarga de energía, interna y externa, que padece el sujeto se torna cada vez más irreparable. Falla el tejedor: “El sueño nocturno opera a la inversa de Penélope; reteje durante la noche lo que del Yo-piel se ha deshecho durante el día por el impacto de los estímulos exógenos y endógenos” (233). Por otra parte, en relación a la

¹⁷ Respecto a la toxicomanía será interesante destacar que: “el bloqueo de la espiración está en relación con un objeto malo interiorizado (...). En todos los casos de retención respiratoria [existe] la necesidad de permanecer en plenitud [ante] la angustia del vaciamiento” (126), lo que habrá que tenerse en cuenta respecto a la cualidad de fumador empedernido que tienen en común padre e hijo en la obra de Rubio.

¹⁸ Todos los versos de Vallejo serán tomados de Vallejo, C. *Obra poética completa*. Edición, prólogo y cronología de Enrique Ballón Aguirre. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 2015.

no identificación con el padre-autoridad y la plenipotencia de ésta en la obra de Rubio, cabe destacar que también “el sueño realiza las exigencias del Superyó: en este sentido, si algunos aparecen más como realización de deseo otros son realizaciones de una amenaza” (231).

Antes de terminar este capítulo, quisiera hacer dos últimos alcances. El primero tiene relación con la naturaleza doble del lenguaje, de la cual dijimos que refería al hecho de que la percepción del lenguaje estaría en un mismo nivel con la percepción sensorial. Siguiendo a Kristeva, según el modelo optimista del lenguaje, éste vuelve posible el recuerdo, pero “no cualquier recuerdo, por supuesto, sino precisamente el recuerdo perceptivo que escapó a mi pensamiento, que "yo" reprimí (70). Nos indica que

Lo preconsciente –lo que es verbal- fue primero percibido; llegó de los otros una estimulación verbal, mediante un discurso que fue percibido y luego olvidado; esto percibido-olvidado cayó en lo inconsciente donde se convirtió en una huella mnémica; y son estas palabras oídas, soldadas a las percepciones, sus olvidadas huellas mnémicas, que van a indagar hoy las palabras preconscientes oídas (91).

Dejando de lado el posterior escepticismo, que nace al enfrentarse a la psicosis, es decir, a palabras que son fuente de *errores* y *alucinaciones*; el solapamiento entre lo verbal y lo perceptual será fundamental para comprender la acción del padre y su palabra en el poema “Sur”, en donde su discurso se funde con la experiencia traumática de una violencia inmotivada sobre el cuerpo del hablante. Estas palabras quedarán registradas con la misma carga que afectó al cuerpo, con lo que las palabras posteriores, que estén dentro del campo semántico del discurso que entregó el padre, tendrán el efecto de repulsión propio del trauma¹⁹.

Por último, principalmente en cuanto al poema “Blanca Nieves”, pero también para leer “Hábitos”, será bueno hablar del espejo. Siguiendo a Michel Foucault, en *Utopías* y *Heterotopías*, notamos que un espejo es

una utopía puesto que es un lugar sin lugar; en el espejo yo me veo ahí donde no estoy (...), una suerte de sombra que me da a mí mismo mi propia visibilidad, que me permite mirarme

¹⁹ Freud, en “Moisés y la religión monoteísta”, indica que el trauma tiene un doble funcionamiento. Por una parte funciona por evitación, de lo que aquí hablamos, mientras que por otra, puede funcionar por reiteración. Para más detalle, ver “Moisés y la religión monoteísta”, en: Freud, Sigmund. *Obras completas*. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry. 9ª reimpresión de la 2ª ed., Buenos Aires: Amorrortu Editores, tomo XXIII, 2000, pp. 46-7

allí donde estoy ausente: utopía del espejo. Pero es, igualmente, una heterotopía, en la medida en que el espejo existe realmente, y en que tiene, sobre el lugar que yo ocupo, una suerte de efecto de retorno; es a partir del espejo que yo me descubro ausente del lugar donde estoy (...), yo me vuelvo hacia mí y comienzo a volver mis ojos hacia mí mismo, a reconstituirme allá donde yo estoy (...)(32)

Este espejo será el lugar de la crisis actuante: estar sin estar donde se está, ser no siendo, intentando actuar un Yo. Revelando las fisuras del sujeto, mas sin la posibilidad de reconstitución. La fractura es irreparable.

Teniendo todo esto dicho, comprendiendo la catástrofe, la crisis, tanto a nivel social como individual, quiero, por último, dar cuenta de los elementos escriturales que aquí se presentan y que hemos llamado estrategias de escritura barroca.

1.3 El barroco

Carlos Perez Soto, en *Sobre un concepto histórico de Ciencia*, nos indica que los primeros en escribir historia de la ciencia fueron los ilustrados franceses bajo una disputa de corte evidentemente ideológico: “la historia de la ciencia se escribió como argumento de una pelea ideológica, es decir, se empezó a escribir para mostrar el avance de la razón frente al dogmatismo, frente al totalitarismo eclesiástico” (pp. 143-4). De la misma forma podemos leer los “logros” de la dictadura, pues “cuando se escribe la historia dentro del marco de una pelea ideológica, desde luego, lo que importa no es la verdad propiamente tal, lo que importa es mostrar las batallas ganadas de una ideología frente a otra” (144). En palabras de Thomas Kuhn, en *La estructura de las revoluciones científicas*, “el fracaso de las reglas existentes es el que sirve de preludeo a la búsqueda de otras nuevas” (pp. 114-5). Frente a esto, como decíamos en un comienzo, sobre el mismo paradigma “modernidad”, la dictadura pudo imponer un repertorio de nuevas reglas. Con violencia alcanzó la profundidad de lo que Kuhn llama anomalías, es decir que, luego de un estado de resistencia y conmoción “cambiaron campos que ya existían. En el proceso, negaron a tipos de instrumentación previamente paradigmáticos el derecho a ese título” (103). A esto la dictadura, protectora de la verdad, llamó *progreso*. Pérez Soto nos indica que

a estos grandes cambios conceptuales Kuhn los va a llamar "revoluciones científicas". Este es el punto de partida: los científicos, de hecho, no aceptan las instancias refutadoras y, por

otro lado, la ciencia no progresa linealmente, sino que *progresa a través de reordenamientos radicales de evidencias e ideas que ya existen*²⁰ (164).

Siguiendo a Carlos Pérez Soto, podemos decir que lo que sucedió en Chile bajo la dictadura, fue efectivamente “una inversión epistemológica (...) porque ha cambiado lo esencial: al cambiar los términos del problema ha cambiado el problema mismo (...) Y sostengo que no es el mismo porque en el fondo lo que ha cambiado es el concepto de VERDAD” (135). El discurso de la modernidad intenta funcionar como la vigencia de una especie de “verdad verdad”: “la necesidad de la verdad verdad es que sin ella no podríamos entendernos, porque nuestras construcciones serían simplemente inconmensurables” (139). Pero, como hemos venido anunciando, es esta verdad absoluta la que ha entrado en crisis, la confianza en la palabra y lo Simbólico que se han desmoronado; la cita continúa: “Y no tendríamos más alternativa que apelar a la fuerza para resolver su incompatibilidad posible” (139), como efectivamente sucedió al contraponer el proyecto que había culminado en la primera elección democrática de un gobierno socialista a nivel mundial, como solución moderna en el curso devenir histórico, interrumpido por la imposición del totalitarismo neoliberal, que se implantó, primero, desde la violencia física, y luego se afirmó en lo que podemos llamar la violencia de los medios de comunicación y la violencia capitalista, con el respaldo de las instituciones del totalitarismo. Se nos indica además, respecto a esta supuesta verdad-firme, que permite mantener

de manera oculta, los autoritarismos que hacen posible, es decir, la posibilidad de que en cualquier momento se termine declarando que son justamente las intuiciones, las técnicas, o la adaptabilidad de la cultura moderna, industrial, europea, las que permiten un acceso a la verdad que se puede considerar mejor que el de cualquier otro mundo pasado o marginal o, dicho más sinceramente, de cualquier mundo vencido (141).

No es distinto de lo que hemos venido planteando. Efectivamente, el contexto histórico-social que estudiamos supone una alteración profunda en el orden del conocimiento y la percepción;

para Kuhn, en los años sesenta, una revolución científica es un cambio en la percepción del mundo. Se atrevió incluso, en su texto, a decir lo siguiente: "no estamos en un mismo mundo antes y después de una revolución científica". Esto porque percibimos sistemáticamente de otra manera (169).

²⁰ La cursiva es mía.

Sin entrar en la discusión epistemológica que establece Pérez Soto, hagamos notar sus contundentes conclusiones: “las formas de conocimiento a lo largo de la historia de la humanidad sí son inconmensurables pero no son equivalentes” (202). Está hablando aquí de la fuerza que tiene un modelo de conocimiento para anular a otro (téngase presente lo que planteamos con Antonia Torres respecto al anti-saber que suponía el marxismo durante la dictadura). De aquí, nos dirá respecto a la asimetría entre la modernidad -la ciencia- y la cultura chilota, lo que nosotros, para el caso, podemos extender a la relación entre el neoliberalismo de la dictadura y el marxismo de los vencidos, la Unión Popular:

ocurre, singularmente, que nosotros los podemos exterminar a ellos y ellos no nos pueden exterminar a nosotros. Luego, el Caleuche no existe. Los chilotes están equivocados, eso es superstición, eso es barbarie, deben ser educados. Por eso hemos tenido cuidado de hacerles carreteras, ponerles televisores e integrarlos a la economía neoliberal, es el avance de la civilización ¿Qué hemos hecho al hacer eso?, no estoy hablando de apariencias, estoy hablando de realidad: hemos hecho desaparecer realmente el mundo en que sus mitos eran reales (...)

Cuando nosotros llegamos a su mundo destruimos su base, su realidad material, y ellos quedaron existiendo en nuestro mundo, y el mundo en que ellos existían ya no existe más (pp. 204-5).

Me he permitido la anterior cita por cuanto funciona como resumen del marco histórico que planteamos: la dictadura supone la imposición de un nuevo mundo y una nueva forma del ser. Todo lo que hasta entonces se había pensado y conocido ya no tiene más vigencia, se debe ser otro o desaparecer con ese mundo. Ahora siguiendo a Sarduy, en los *Ensayos generales sobre el barroco*, podemos argumentar que el barroco tendría raíz en estos desmoronamientos de las creencias y los sentidos. Puesto que Sarduy levanta su discurso atendiendo a dos momentos específicos de la ciencia moderna, el paso del geocentrismo al heliocentrismo, y, más contemporáneo, la aceptación de la teoría del Big Bang, dejando la posibilidad de reconocer estos cambios abruptos y radicales en otros eventos:

se repite pues, con la cosmología actual y su posible *retombée* en un neobarroco (...), la misma estrategia discursiva de Galileo: la subversión o la desintegración de una imagen coherente del universo, tal y como la acepta en un momento dado la humanidad entera, en algo tan abrupto e inaceptable que no puede realizarse más que bajo los auspicios de una

demostración legal, de una demanda jurídica basada en la eficacia de los signos y en su mayor alcance: la nueva ley como teatralidad²¹ (20).

Hay que reparar en ciertos puntos: la demostración legal, en nuestro contexto, como sabemos, queda en primera instancia abolida bajo el Terror, lo cual no quiere decir que no exista. La dictadura pone una teatralidad en escena que, triunfal, hoy tenemos por modelo socio-económico. Los artistas, por su parte, levantan espacios de resistencia, elaboran su propia teatralidad, la cual amenaza con desmoronar aquella imagen impuesta, coherente, de la nación, poniendo en escena el desmoronamiento de antiguas certezas, como veremos que sucede en *Ciudadano*.

Retombée dice Sarduy –similar al inconsciente cercenado–: “*retombée*: causalidad acrónica, / isomorfa no contigua, / o /, consecuencia de algo que aún no se ha producido, / parecido con algo que aún no existe” (144).

De esta manera, *Ciudadano*, obra de aparente claridad, superficie límpida, nos permite escuchar, desde estrategias de escritura barrocas, el derrumbe donde no estuvimos presentes.

1.3.1 La simulación

Respecto a este ejercicio, Sarduy trabaja con el travestismo y “el animal travesti”. Así en donde él habla de mariposas y otros insectos para dar cuenta de prácticas de camuflaje y derroche, nosotros diremos que Armando Rubio pone en escena una suerte de escarabajo que practica la tanatosis, el fingirse muerto.

El travesti humano es la aparición imaginaria y la convergencia de tres posibilidades del mimetismo: *el travestismo* propiamente dicho, impreso en la pulsión ilimitada de metamorfosis, de transformación no se reduce a la imitación de un modelo real, determinado, sino que se precipita en la persecución de una irrealidad infinita (...) irrealidad cada vez más huidiza e inalcanzable (...) –son hipertélicos, nos dice, van más allá de sus fines, exceso a veces fatal–; pero también el *camuflaje*, pues nada asegura que la conversión cosmética (...) no tenga como finalidad oculta una especie de desaparición, de invisibilidad (...); finalmente la *intimidación*, pues el frecuente desajuste o la desmesura (...) lo visible del artificio, la abigarrada máscara, paralizan o aterran (...) (56).

²¹Incluye el siguiente pie de página: De más está decir que la astronomía y la cosmología, que tomo en cuenta aquí únicamente por su “vocación” totalizadora, no agotan, ni de lejos, estos virajes, o estas subversiones de un concepto aceptado, de una *doxa*, utilizando toda la *argucia* posible, la que permite el discurso jurídico, y toda su teatralidad. Sería pertinente estudiar estos mecanismos escénicos de presentación en la obra de Freud, descubridor de otra espacialidad, la del registro inconsciente (...) (20) –sería pertinente, agregamos, estudiarlos en el contexto del totalitarismo revolucionario–.

Dos claves. La primera es que “El animal-travesti no busca una apariencia amable para atraer (ni una apariencia desagradable para disuadir), sino una incorporación de la fijeza para *desaparecer*” (57). Y, la segunda es que “la fijeza resume todas las amenazas, contiene en potencia toda agresión posible; ningún movimiento, ninguna maniobra repulsiva o intimidante logra disuadir mejor” (88). De esta manera, la tanatosis, la actuación de la propia muerte aparece constante, buscándose hasta el exceso fatal, de la misma forma que hace desaparecer al sujeto, “pérdida ficticia de la individualidad” (58) (¿ficticia?), no sin ser amenazante (recuérdese lo dicho de lo abyecto, el cuerpo muerto desordenando y contaminando el orden, difuminando la división entre lo vivo y lo muerto).

En la obra *Ciudadano* nos enfrentaremos al reverso de la anamorfosis: sobre una superficie sin mayores desajustes, al desplazarnos, nos encontramos con un fondo inquietante: el sujeto lector implicado “precisamente porque eso que de inmediato no logra oír o ver lo concierne directamente en tanto que sujeto” (66). Exactamente como las palabras que dedica Sarduy a Magritte: “*nos presenta la misma legibilidad (...), lo inmediato de una captación, aprehensión brutal e instantánea del "tema", pero en él, se trata de una **simulación de transparencia** que sólo está en función de una densidad subyacente*²² (...)” (68).

1.3.2 La elipsis

Partiendo de la figura se nos dice: “más que considerar la elipse como una forma concluida, paralizada, habría que asimilar su geometría a un momento dado en una dialéctica formal: múltiples componentes dinámicos, proyectables en otras formas, generadores” (178). Hay una inestabilidad latente en la forma, el desplazamiento, el cambio de foco, puede hacer emerger una u otra figura: “de estos momentos no hay, por definición, clausura; la forma geométrica, en esta lectura, funcionaría como “grama móvil”” (178). De aquí, la elipsis se vuelve capital:

La elipsis arma el terreno, el suelo del barroco, no sólo en su aplicación mecánica, según la prescripción del código retórico –supresión de uno de los elementos necesarios a una construcción completa-, sino en un registro más amplio: supresión en general, ocultación teatral de un término en beneficio de otro que recibe la luz abruptamente (...) la elipsis opera como denegación de un elemento y concentración metonímica de la luz en otro (186).

²² La cursiva general y la negrita son mías.

Se insiste no poco en esto. La elipsis supone “un proceso de doble focalización, uno de los focos en detrimento del otro. (...) dos centros: uno visible (...); otro obturado” (187). Lo que aquí se ha ocultado son las fechas, las violencias, unas por traumáticas y otras como autocensura: “desaparece "lo feo, lo incómodo, lo desagradable"” (188). Entendamos esta opción como supresión. Y es que

La mecánica clásica de la elipsis, es análoga a la que el psicoanálisis conoce con el nombre de *supresión* (...), operación psíquica que tiende a excluir de la conciencia un contenido desagradable o inoportuno. La supresión, como la elipsis, es una operación que permanece en el interior del sistema-conciencia: el significante suprimido, como el elidido, pasa a la zona del preconscious y no a la del inconsciente: el poeta tendrá siempre *más o menos presente* el significante expulsado de su discurso legible (190).

Con esto podemos comprender que si el hablante, en la obra de Rubio, presentaba variantes del inconsciente desde lo reprimido y lo cercenado, lo padecido en el propio cuerpo y lo padecido en cuanto alteridad, en el cuerpo del otro. En cuanto a la escritura misma, el ejercicio se realizará desde la supresión y la autocensura, mecanismo que permite el decir desde un desplazamiento de focos. La luz da sobre el significante “claro”, dejando en las sombras el trasfondo de las palabras, pero disponible el acceso al lector atento.

1.3.3 La ciudad barroca

Quisiera agregar una última palabra antes de comenzar la lectura de la obra. ¿Cuál es la ciudad que aparece en escena? ¿Qué referencia tenemos de ella? ¿Qué lugares? ¿Qué sentido?

La aldea y la ciudad prebarroca no se limitan a situar al hombre en los intersticios de su red circular y motivada, sino que al hacerlo le garantizan una relación con el universo —o con el espacio de los muertos—, lo insertan en una topología significativa, en un espaciamento en que la distancia al ombligo, al anclaje materno constituyente, es emblemática: allí donde vivir es hablar.

(...) la ciudad barroca, al contrario, se presenta como una trama abierta, no referible a un significante privilegiado que la imante y le otorgue sentido (...): tejido continuo (...) (180-1).

Comprenderemos que la obra de Rubio hace lucir una ciudad carente de sentido, en donde el sujeto es puro desplazamiento y búsqueda insaciable. La arquitectura de la ciudad, en términos históricos, presenta un crecimiento irregular, no sólo si recordamos las famosas poblaciones callampas y las tomas de terrenos, producto de la migración hacia Santiago desde zonas rurales y provincias. En los 80' el Estado militar implementó medidas que desplazaron

a los pobladores, provocando un movimiento dentro de la ciudad misma. En fin, ni siquiera espacios de convivencia, como las plazas o bares, serán suficientes para establecer una significación trascendental.

Perspectiva, tiempo, dinero: todo es medida, cantidad, repetición; todo es analizable, fragmentable: el cuerpo en órganos (...), el oro en monedas uniformemente calibradas y acuñadas (...)

Pero la insistencia en la uniformidad rectilínea no es sólo un menosprecio al monumento final (...), sino una sugestión de movimiento, de rapidez. Barroco: espacio del viaje, travesía de la repetición (...)

El espacio urbano barroco, frase del descentramiento como repetición y ruptura, es también semántico, pero de manera negativa: no garantiza al hombre (...) (pp. 181-2).

Concuerdas con esta descripción la ciudad que camina incansablemente hasta el cansancio nuestro hablante. Aun cuando, en esta ciudad, nada asegura los sentidos, el movimiento se torna significado en sí mismo. La disolución del sujeto es propiciada, también, por la ciudad misma, pues ésta no garantiza su lugar en la existencia. Apropiarse del descentramiento puede ser una estrategia de resistencia frente al orden impuesto. Por último, “la casa es el lugar del Mismo, la ciudad el del Otro” (305). Mismo que se desintegra, Otro que entristece o es aborrecible. El sujeto siendo un Otro-de-sí-mismo.

Todo hasta aquí ha sido dar cuenta de las múltiples inestabilidades que dan forma a esta pequeña obra, extraña por su claridad aparente.

CAPITULO II

Para el análisis de esta obra seguiré el orden que ella misma presenta, con la división de capítulos que Alberto Rubio decidiera, con tal de guiarnos por el relato que es posible configurar y las isotopías que se nos hacen disponibles. Ahora bien, será necesario comenzar, para comprender la complejidad del conjunto, por el prólogo que abre la primera edición, palabras del padre dedicadas al poeta.

2.1 La dedicatoria

Nos enfrentamos, desde el primer párrafo del libro, con la acción del padre, como alguien que ejerce gran influencia sobre el poeta, como alguien que conoce su obra mejor que él mismo: “selecciono, ordeno tus poemas, comento algunos” (23), son sus primeras palabras, para luego, respecto al último conjunto que compuso Armando, decir: “-«Acuarelas»- dista mucho de cubrir con propiedad todo ese conjunto: emergió de aquel diálogo nuestro –uno de los postreros- (...)” (23). Su figura se impone como motor de la poesía de Armando y, en la red argumental que levanta para atraparnos, su palabra no se equivoca, pues confirma: “quisiste evitar la imprenta, retirar la copia entregada” (23). No puede sino llamarnos la atención esta plenipotencia del Padre frente al hijo, sujeto siempre disminuido.

Lo siguiente nos da claves ya no de la relación de padre a hijo, sino del padre con el conjunto de poemas: “¿reunir los poemas en una forma próxima a la antología? Ellos mismos se guiaron a un organismo propio. Supieron valerse e imponer su orden” (23). Si primero lo vimos todo capaz frente al hijo, ahora evidenciamos de inmediato su auto-borramiento de la escritura. Si primero, del diálogo entre padre e hijo emergían títulos y poemas, ahora de nadie más que la poesía misma emerge el conjunto, en donde “uno se adelantó de «Pórtico», y los otros le siguieron en cuatro grupos, salvo dos que se apartaron en sendas tiendas de solitarios. Cauces de infancia enlazan el primer grupo; de adolescencia quizá, el segundo; de humor y juego, el cuarto” (23). Luego nos indica que los de mayor madurez expresiva “y juvenil plenitud” (¿plenitud?), se reúnen en el último grupo. No deja de inquietarme lo siguiente: “en cuanto a las nominaciones tuyas: las «Acuarelas» corresponden al primer grupo; «Las visiones del Arlequín», «Escenas cotidianas», «Bufonadas», al cuarto; «Retratos», «Semblanzas» y «Nocturnos», al sexto” (23). De todos los poemas mencionados, convertidos los títulos a singular, sólo encontramos “Escena cotidiana” y “Semblanza”, el primero en el

lugar indicado, el segundo, al contrario de lo dicho, abre el poemario como “Pórtico”. De los demás poemas cabe pensar que se modificaron los títulos o que fueron expulsados del conjunto; de cualquier forma ¿por qué dejar estas huellas de alteración sobre la obra del hijo? Y esto para luego entregarnos fechas que en el conjunto mismo serán elididas: “«Fotografía» y «Renunciación», datan de 1974; «Fragmento de un diario», «Biografía anónima», de 1977; «Hasta cuándo...» de 1980” (23). Por otra parte, la elisión casi absoluta de la violencia pasa, en gran medida, por los ejercicios de simulación de la muerte. Brevemente, Alberto ya lo expresa:

Frecuente, variada surge la imagen de la muerte en esta poesía: tierna a través de la nostalgia cuando el poeta anhela que le sobrevenga su hora entre sus padres y junto a su amada, como en una escena inserta en su pasado infantil («Mi hora»); presentida como un caer del propio cuerpo («Ansiedad»); juguetona en la placidez del «Surtidor», aunque sobresalte; no distinta de la vida en la palidez del rostro («Cualidad»); patética a causa del mismo tono socarrón con que se la alude en «Recordatorio»; poderosa aun en el cigarro («Humo»); en acción en esas semblanzas que son vibrantes bosquejos de vida («Isadora», «Biografía anónima»); en acción final a la par del comer, beber, reír en los hombres de los bares («Confesiones»); quizá aguardada como liberación («La paciencia», «Hasta cuándo»); también vaticinada («Ciudadano») (24).

Luego, la impaciencia:

por la lentitud de la vida (...) o por la mezquindad de su acontecer, o por sus bienes que al fin desencantan; impaciencia del andariego ante sus zapatos, instrumentos, símbolos de su propio vivir en marcha, *cuya falta prefigura la pérdida del cuerpo*²³ (...) (24)

No deja de darnos las claves para leer la obra, en un lenguaje sutil: ¿consiste el vivir en emplear disfraces, en tomar meras actitudes?” (24) En esto el poeta será diestro, “de buen humor”, como en el poema “Fotografía”, dice el Padre.

pero también lo humano le causa tristeza e impaciencia hasta exasperarlo, tal como se le revela en la presencia física, en los afeites, en la blancura de camisas evocadoras de falsa virtud, *en los objetos que el hombre de hoy lleva consigo*, en su orgullo manifiesto, en su incomunicación y soledad. El poeta suele aborrecer en algunos las ceremonias estereotipadas de saludos y en otros la persistencia en desahogos sensuales («Confesiones»)²⁴ (pp. 24-5).

No obstante, esta declaratoria se nos hace sospechosa en pasajes como el siguiente, en que describe al poeta: “libre, pobre, humilde él hasta proclamarse indigno de sus entrañas en

²³ La cursiva es mía.

²⁴ La cursiva es mía.

«Biografía anónima»: *Porque yo no soy digno de mi semen...*” (25) ¿Es que es humildad la impotencia manifestada? Y a continuación: “...*milagro de estar vivo y respirando / una noche cualquiera de mil novecientos ochenta...*” (...)

Ninguna amenaza impulsa, de seguro, aquellas palabras en el borrador de un poema: sólo el riesgo anejo a toda vida. Sin embargo, la expresión acusa la cercanía o inminencia de la pérdida. El accidente fatal vuelve más conmovedor el aserto (...) (25).

El verso, que encontraremos significativamente modificado en el conjunto, da cuenta de una fecha específica, y efectivamente, la expresión acusa la cercanía de la pérdida, del peligro de muerte. Sin embargo, el padre se muestra disuasivo ante la posibilidad de identificar la amenaza. Este es, probablemente, el ejemplo más claro que encontremos de autocensura, con lo que nos deja una clave fundamental para forzar las palabras a decir lo que no alcanzan a, o no pueden, decir completamente.

Por lo demás, estamos de acuerdo en que “su espíritu en vuelo socarrón sobre la desesperanza, en prueba de que uno vive, muere para cumplir en la propia senda su destino” (27).

Dadas las claves para leer la obra, comencemos:

2.2 El Pórtico

Contiene un poema titulado “Semblanza”. Cuatro cuartetas, de las que tomaré los primeros versos de estrofa: “La vida y yo nos juntamos” (...) “Como perros desconfiados” (...) “Temeroso fui cediendo”, y los últimos dos: “no pudimos separarnos / hasta que el juego acabó”. Este poema nos sitúa, no sólo en la desconfianza y el miedo del vivir, sino en la muerte misma. El pórtico, el cruce del umbral, siempre indica la adquisición de un conocimiento, mas éste, aquí, no podrá ser dicho, si no a través de la simulación y la sugerencia. Coherente con la muerte histórica del poeta, en la apertura del poemario el sujeto ya enuncia su propio fin. A pesar de que “yo también le enseñé / mi dentadura apropiada” y de que “(...) la vida / me llamaba hacia el amor”, encontrarse cara a cara con la vida configura el cruce del umbral: la propia muerte.

De esta manera, desde el primer hasta el sexto y último capítulo, la obra funciona como una especie de racconto en el umbral de la muerte.

2.3 Poemas de infancia

No será casual que de los ocho poemas que componen el primer capítulo, el padre figure de manera explícita en cuatro (“Gozo”, “Sur”, “Eternidad”, y “Mi hora”), y podríamos suponer un quinto, sugerido como voz que enseña, en el poema “Las nubes”. Es decir, aparece en, a lo menos, la mitad de esta primera parte.

Abre el primer grupo del conjunto con el poema “Gozo”, una serie de preguntas que, dirigidas al padre, quedan sin respuesta. La ascensión “desenvolviendo trémulo el carrete”, actúa sobre la gaviota, el volantín, y sobre el hablante mismo: “(...) y como riéndose, / con el mismo hilo me encumbra?”. Pensemos en dicha ascensión tan solo en relación al goce, no creamos que existe todavía una relación con la muerte. Pero no dejemos de llamar la atención sobre lo siguiente. En *Los cuadernos de Armando. Prosa y Poesía de Armando Rubio*, libro publicado el 2013, encontramos un relato, “Memorias de mi infancia”, en que expresa:

Algunas veces íbamos con mi padre y Raimundo a elevar volantines; aquel juego me desagradaba, pues no le encontraba nada entretenido, quizás porque nunca pude manejarlos con presteza. Veía a los demás muchachos gozosos alzar los brazos y enviar el volantín a los cielos. Yo trataba de hacerlo y, en verdad, no sentía lo mismo que los otros. "Un juego estúpido", pensaba yo (pp. 15-6).

¿Será que el Padre hubo modificado el poema? Sea o no de esa manera, el goce era una cosa para “los otros”, no para sí. Y continuará siendo de esa manera.

El segundo poema, “Monedas”, da cuenta de cómo el sujeto va adquiriendo su disposición a la simulación, a ese hacerse desaparecer: “Engominado, pulcro”-características que luego aborrecerá-, “altivamente cirio / con mi cara de hostia / dominguera”. No sólo está diciendo “con cara de bueno”, sino que nos predispone a la palidez que luego será su cualidad. Conoce los rituales: “Y me arrodillo / y me confieso / y me persigno”, los cumple con tal de conseguir sus objetivos: “para comprar barquillos / con monedas hurtadas al abuelo”. Ahora esta inocencia de niño permite pasarse por alto, sin embargo, cuando sabemos que la revolución que operó la dictadura fue de índole neoliberal y capitalista, estas destrezas se harán reprochables: la simulación de los rituales, las camisas limpias, con tal de conseguir dinero hurtado.

El siguiente poema, “Visitas”, hace del domingo, y la cualidad “dominguera”, ahora en esas mujeres “Vestidas de negro, /empolvadas las mejillas”, como parcas, un día desagradable.

En cuanto a lo que dijimos sobre no realizar los deseos incestuosos en los niños (prohibición del tocar), lo que debía ser respetado por los padres y educadores, aquí se rompe: esas “carteras secretas, / las piernas pavorosas (...) / las rugosas sonrisas coloradas:” van a iniciar la configuración traumática de la sexualidad del hablante: “¡Esos húmedos besos / a la hora del té / inacabable!”

El poema “Sur” continúa la operación del trauma: “Temblaba el sur entero. / La gente huía de sus casas. / Rezaban las mujeres por las calles. / Le pregunté a mi padre qué pasaba. / Blanca la cara, dijo: / -¡Es la Tierra que danza!”. Recordemos que, para el psicoanálisis, las asociaciones verbales estarán en el mismo plano que lo perceptivo. Como dijimos en nuestro marco teórico, las palabras permiten una memoria –portadoras de una huella mnémica, memoria inconsciente-, respecto a la experiencia sensible que un sujeto ha reprimido. El cruce del lenguaje y el cuerpo, sumado al desnivel entre los estados de energía interna y externa que vimos en el poema anterior, configurarán la sexualidad traumática del hablante. Así, la experiencia táctil, visual y sonora del temblor (¿el 60’ en Valdivia?), experiencia de una violencia inmotivada, sufre un solapamiento con la respuesta del Padre, lo que desemboca en una asociación del trauma y la danza, que operará también a nivel del erotismo y la sexualidad. De esta manera, este poema es fundamental para comprender luego la presencia de Isadora Duncan en el poemario, bailarina a la que deberemos dedicar una palabra, pero también, en un sentido amplio, nos ayuda a comprender la presencia de la sexualidad, la cual será desplazada, en poemas como “Juventud de un poeta”, e incluso rechazada y aborrecida, en “Confesiones”, como veremos.

El poema “Eternidad”, muestra lo que en adelante será el intento del hablante por identificarse con el Padre: “Un tiempo mi padre / olía a tabaco”. Por otro lado, hagamos mención de lo siguiente: en el primer poema el Padre no responde, en “Sur” responde con un desplazamiento que será fundamental en la configuración psíquica del sujeto. Aquí se nos dice: “había un no sé qué / de silenciosa experiencia”. El no saber será un rasgo propio de nuestro hablante, mientras que la experiencia es comunicable. “Olía a tabaco mi padre, / y yo, con mi leche y mis sopas”; representa a través de olores y sabores la oposición entre la madurez y la inmadurez, para luego mostrarnos una escena de juego familiar: “me encaramaba en sus brazos, / muy alto, / con la risa”. Escena de la cuál sospechamos. La altura

y la risa fueron elementos propios del poema “Gozo”, el cual, descubrimos, estaba vedado para el hablante. Por lo demás, la cabeza del Padre “copa desierta, / nido de pájaros”, a través de la isotopía de las aves no dejará de estar presente; y dudamos, también, sobre las risas: “ante la risa atenta de mi padre.” Al alero de lo que expusimos respecto al límite entre la risa y la catástrofe ¿qué significa esta risa atenta? Dejo esta pregunta abierta, para revisar el poema de lo que podrían ser las primeras, y únicas, palabras del Padre:

Luego, el poema “Las nubes”: “Niño, / las nubes no son de algodón; / las nubes son / el bostezo de Dios.” Esta primera estrofa transmite enseñanzas sin decirlas: primero enseña a desconfiar de las apariencias, luego del aburrimiento o cansancio de Dios, en su bostezo. Dichas apariencias, además, son una suerte de doxa para los niños que transmiten los mayores. Revelar que las nubes no son de algodón, es revelar los engaños de quienes enseñan y de quienes son autoridad. “Niño, / las nubes no son un adorno; / las nubes / son un estorbo: / no nos dejan ver a Dios.” Termina de confirmar lo que he dicho: las palabras de la autoridad, la doxa, se revelan como estorbo, engaño que no permite ver la divinidad: y es la propia divinidad la que bosteza y se oculta: es la propia Palabra, con mayúscula, la que se configura como engaño, haciéndose pasar por adorno.

El siguiente poema, “Un domingo” funciona como el anterior en el sentido de que, si dijimos que el Padre podía estar presente en la voz que enseña, el domingo, como día del descanso de Dios, traería a este poema la presencia-ausente del Padre, en cuanto divinidad. Si notamos, además, que no hay primera persona, sino que el hablante se limita a constatar hechos y elementos del paisaje, estando igualmente presente-ausente, podemos leer este poema como la propia relación Padre e hijo, autoridad y receptor de las leyes. Aquí los elementos que ya habían hecho aparición vuelven a escena, pero ya no hay playa, sino plaza donde “Las palomas se congregan / luminosas y amargas” –como las canas del Padre en el poema “Eternidad”; además, la leche, que imagináramos dulce, es reemplazada por el sabor amargo de la experiencia- “entre volantines y esferas / que se enredan en los cables”. Si “Gozo” no daba cuenta del desagrado por el juego del volantín que sintiera el poeta, ahora decimos que pudiera estar en función de agravar el desplazamiento de la playa-naturaleza, a la plaza-ciudad. Del volantín en ascensión, al volantín enredado entre los cables. De esta manera, los deseos y el goce del hablante, pasan a configurarse como experiencias trucas. El mundo se

transforma y lo padecen también obreros y sujetos populares: “Un niño llora / su gorra marinera / en la cabeza del lustrabotas.” El juego del adulto, el abuso, funciona como un momento en que, a costas del llanto del niño, pudiera él mismo ser niño otra vez. Pero la simulación tiene otra cara, que pasa casi desapercibida: el intento de identificarse, a través de la gorra marinera, con la autoridad que representa la marina (de más está recordar su desempeño en la Junta Militar de Gobierno). Así, el llanto del niño es aún más grave, sabemos que la vestimenta secunda la piel como rasgo de pertenencia a un grupo, con esto el niño es incapaz de entrar al código de la autoridad y se halla completamente diezmado, traicionada la confianza que depositara en los mayores. Si recordamos el trauma por traición, nos damos cuenta de que el lazo social destruido provoca la destrucción del propio sujeto, que no podrá ser más el mismo. “Los hombres sueñan. / La tarde gira / en la manivela / del organillero”. El sueño se presenta como realización de los deseos de los hombres, mientras que la música acompaña su nostalgia ante lo que ha de quedar atrás, lo irrecuperable, lo que ya no se puede ser. En el giro –vuelta de página-, de la manivela no estará representado lo cíclico, lo que siempre vuelve a repetirse. El giro de la tarde es el vuelco de ésta, que muestra cómo se deviene otra cosa de sí, los niños que ahora son adultos, los obreros que, si tuvieron ilusiones durante la UP, tendrán desesperanza después del golpe.

Y para cerrar este primer grupo de poemas: “Mi hora”. Como en la famosa obra de Cervantes *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, en donde la estructura del relato está dada en los primeros capítulos²⁵, de la misma forma sucede en estos primeros poemas: la infancia es determinante en la adolescencia y madurez del sujeto. Así, cierra con la hora de la muerte: “El corazón vuela, / brinca y palpita como un pájaro; a veces resbala por la boca; y nos ciega los ojos, / y allí queda, inerte ya, sin agua...” No es muy distinto de cómo Kristeva describe los síntomas de lo abyecto. Y continúa la siguiente estrofa: “Cambiar mi corazón por una pera. / Dormir en esa hora / junto a la amada / como un niño pálido y sereno”. Este cambio, del corazón en pera, será sustancial, puesto que las frutas serán otra isotopía fundamental del

²⁵ Félix Martínez Bonati apunta, en *El Quijote y la poética de la novela*: “las “aventuras” de los protagonistas, las cuales pueden ser consideradas como los episodios de una acción fundamental de salida, búsqueda y retorno –la cual, a su vez, tampoco es simplemente una, pues se repite, consta de tres movimientos, las tres “salidas” de don Quijote” disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0049998.pdf> p. 98. Esta acción fundamental está dada precisamente en los primeros cinco capítulos y luego se repite de manera extensa. La determinación que nosotros establecemos en la obra de Rubio, claro, no es estructural, sino respecto a la disposición psicológica del hablante.

poemario. El corazón, que primero diera “brincos”, exabruptos de la muerte, ahora debe ser intercambiado por una fruta dulce y jugosa. El cambio promueve el desplazamiento de la muerte misma, la que ahora será un “dormir sereno”. La palidez delata la muerte como más adelante será la máscara que la simule. Hemos insistido, además, en la configuración de la sexualidad traumática, lo que de alguna manera explicaría el yacer con la amada en el momento de la muerte. “Y que nadie se dé cuenta; La mano de mi madre / me agregue una frazada;” el uso de la puntuación es perfecto para generar la ambigüedad, el “no darse cuenta” puede recaer sobre los versos anteriores, es decir: yacer junto a la amada. Como también sobre la actitud de la madre, quien agrega una frazada: ¡Segunda piel (envenenada)!. Sabremos que esto nos remite a la proto-fantasía de la disposición masoquista, no solo porque la frazada es entregada posterior a la muerte (es decir que inútilmente intentaría configurar una personalidad narcisística de carácter “invulnerable”), sino que, principalmente, por la actitud que más adelante manifestará el hablante en el poema “Confesiones”. Finalmente, “mi padre allá en la puerta / apague la luz, y luego salgan.” La distancia del padre, su silencio, se remite a “apagar la luz”, como símbolo de la muerte del hablante, y salen sin más palabras que dar. Es de notar que la vigilancia de los progenitores, entendidos como autoridad, no sólo no se inmuta ante la muerte del hijo, sino que se hace un lugar en la intimidad misma de éste. Así, la sexualidad queda soldada al trauma, la muerte y la persecución.

2.4 De adolescencia quizá

El cambio es drástico, el sujeto deviene otra cosa de sí mismo. El poema “Muchacho” abre este segundo grupo con un hablante observador: “Ese viejo sentado en la vereda / entre un bosque de formas pasajeras, / que levanta una mano / pidiendo una moneda”, formas pasajeras no sólo por la velocidad a la que pasan, sino por su disposición a la transformación frente a un viejo que va quedando atrás, pidiendo limosna, restos de la sociedad. “[E]se viejo que va por el camino, / echado el saco al hombro, / recogiendo basura, / encuentra con asombro / alguna vestidura”. Esa labor de recolector será fundamental, pide monedas, recoge basura, y con asombro encuentra vestimentas, las cuales no sólo podrá ocupar, aun siendo residuales de otros, sino que, en tanto hemos reparado en los vestidos como segunda piel que permite la identificación de un sujeto, aquí nos interesan dos posibilidades de estas vestiduras: por una parte, las pieles que, como serpientes, los hombres han mudado, operando su transformación. O, por otro lado, los restos desprendidos de cuerpos que ya no están

presentes, como huella de su existencia. “[E]se viejo que va cruzando el puente” –como el primer umbral que vimos- “bajo el cual siempre duermen los mendigos, / y que tiene a la noche por abrigo, / ¡soy yo mismo ese viejo de repente!”. No hay transición entre una etapa y otra, de infante que hurtaba monedas al abuelo a viejo que pide monedas con su mano levantada. No hay un punto medio, como en la psicología de la Gestalt que recuerda Sarduy, no hay imagen con un pato y un conejo, en la imagen drásticamente hay un pato o un conejo. Descubrimos un mundo nuevo, desaparece el anterior.

El poema “Ansiedad” muestra una débil y paradójica muestra de deseo, de voluntad, que luego el sujeto irá perdiendo. Como decíamos, irán desapareciendo sus pulsiones. “Caminar, / caminar / por el largo pavimento / como un perro fugado / para siempre / del hogar”. La ciudad barroca empieza a figurar: camino sin dirección ni objetivo, uniformidad rectilínea que difumina al hombre. Si la casa era el lugar del Sí-mismo, vemos a un “perro fugado para siempre del hogar” que todavía vacila: “detenerse / vacilante / en una esquina, / volver la vista / atrás”. Como si hubiera algo por lo que volver, pero la ciudad, la ansiedad es más fuerte: ¡ah, la sed / de bordar / interminablemente / la ciudad / buscando / lo que nunca / se habrá de encontrar!”. No hay secreto guardado, la búsqueda en sí misma es todo lo que hay. Primera disolución del sujeto: “Caminar, / caminar. // Y acaso / de repente, / el cuerpo / caerá”. La pulsión parece acercarse al deseo thanático como en esa anti-función que leímos en Anzieu, caminar insaciablemente por la ciudad barroca significa la desintegración del hablante.

El recorrido sigue el mismo curso en “Surtidor” junto a esta “Rumorosa luz / plateada, / lengua de Dios / sediento, / huérfano niño / riendo, / disfrazado de pluma o de bastón”. La lengua de dios, lo que nadie puede hablar, de un dios sediento, además, puro deseo. Disfraz de pluma que –escritura y pájaro- volverá a aparecer en el poema “El ídolo”. Niño sin padres y, no obstante, riendo y con sus disfraces: “Te estás riendo siempre” (...) “Tú mismo te persigues, / narciso surtidor, / tú mismo eres la fuente, / el agua y el rumor / que corren por el mundo / siempre”. Ciclo inacabable del deseo autorreferente, abismo de verse y hacerse consciente de Sí-mismo, persecución de un Yo que no termina nunca de configurarse. Recordemos que el narcisismo, como lo define Kristeva siguiendo a Freud, no será, como suele malentenderse, una seguridad absoluta, sino su reverso, la disposición de un Yo

inestable por cuanto es demasiado dependiente, todavía, de la madre, de quien se está recién separando. Surge, de allí, la necesidad de actuar un Yo que no ha sido del todo adquirido, llegando a un “estado límite” por la fragilidad entre estabilidad e inestabilidad identitarias. Así, en el poema comienza la simulación de la muerte: “de pronto te sumerges, / trovador, / y quieto, como en trance / de muerte en travesura, / alargas una mano / blanca y lacia / como si te estuvieses ahogando”. La muerte viene como un juego; el sujeto alarga la mano (como el que pedía monedas) como si se ahogara: muerte redundante para un surtidor. “Pero luego tu risa, / nada más que tu risa / surtidor”. Esta risa al borde de la catástrofe, aun si la catástrofe es pura actuación, es inquietante. El juego con la muerte comienza a profanar el espacio de los vivos.

El poema “Distancia” comienza: “Indiferencia del mundo / y de las cosas / hacia mí; / indiferencia mía / hacia el mundo y las cosas: / mutua correspondencia”. El sujeto comienza a mostrar su trastorno psíquico. Todavía no se halla frente a un mundo amenazante, estado psicótico, sino que, más bien, se muestra con esa carencia de afectos que distinguiría a los estados límites. El sujeto pierde el orden, estar en pie es una caída: “transito / y caigo / de pie”. El mundo comienza a vaciarse y a hacerse infértil: “(...) desierto / marchito de sol.” Y, donde antes las gaviotas fueran goce y risas naturales, ahora: “La gaviota extraviada / en un espejismo de mar, / abre sus alas, / yerta, / sobre el vacío de las cosas”. Lo que antes fuera el mundo, ahora no es más que un “espejismo”. Recuérdese cuánto dijimos de los estados límites y su vacío constitutivo, su queja constante. El hablante, antes de ser él mismo un vacío, sufre el vacío de las cosas: un mundo en que se ha desmoronado lo Simbólico, que se ha vuelto signo indescifrable. De esta manera, podemos decir que comienza en este poema la disposición del hablante a ver su vida pasar como si no fuera él quien la vive.

El poema “Cualidad”, pone el primer plano en la simulación de la muerte, ahora en la piel del propio hablante. Las características que mostrara en los poemas de infancia ahora serán su simulacro, su hacerse desaparecer, y su posibilidad de amenaza. Tal como dijimos con Sarduy, el camuflaje indiferencia la figura del sujeto respecto del fondo en que se inscribe, con lo que opera un borramiento. Pero también la fijeza la entendimos como la potencia de ser toda amenaza, toda agresión. En definitiva, pone entre los vivos un cuerpo muerto que desordenaría el orden de aquellos: “Que mi rostro / siga / siempre / pálido: / así / nadie /

sospechará / mi muerte.” ¿Por qué vivir como muerto con tal de evitar (y ¿por qué evitar?) la sospecha de su muerte? La sospecha que el sujeto intenta disuadir, elide nombrar al sujeto (o mecanismo) de la sospecha: el dictador y su aparataje. Pero también debemos reparar en que, si lo elidido es el fondo sobre el que emerge la figura del hablante, este fondo vendría a estar constituidos por cuerpos como el suyo: muertos, muertos en vida, o simuladores de la muerte. De otra forma el camuflaje no sería efectivo.

Termina este grupo con el poema “Retorno”, en donde la amistad, el compañerismo, es una cuestión del pasado, y donde cada uno sigue su camino conveniente: “Después de años, amigo, / nos saludamos, / con taciturno gesto / de bueyes resignados.” No hay palabras para decirse, ni después de los años, más allá del saludo. Bueyes resignados, pero hay que decirlo, no por la yunta, sino por la separación de ésta. Bueyes resignados, por sobre todo, ante su impotencia sexual al haber sido castrados. Los sujetos que no se adaptan al nuevo mundo se han vuelto estériles en éste, incapaces de procrear. Les han imposibilitado la descendencia. “Tú vienes del mar, de ciudades / que llenan la boca de ceniza. / Yo no he dejado de moverme en el asfalto / con un periódico antiguo bajo el brazo.”. Son otros los que se han ido y vuelven, nuestro ciudadano no puede alejarse de la ciudad. Insisto, no puede alejarse, como tampoco detener su movimiento impulsado por la propia ciudad barroca. Por otra parte, ese periódico antiguo como seña de andar portando una historia que ya no está vigente. “Nada ha cambiado: / te lo dirán los pájaros / y la luz de los semáforos.” Con estas palabras parece contradecir lo que he venido exponiendo, mas es puro espejismo, sueño del pasado: “Aún relampaguea nuestra risa / en los patios de la escuela, / como las monedas que arrojabas (...) / Aún corre por los hondos pasillos. / La llevan otros, pero en los patios / se queda.” Hay un algo de opresivo en esta estrofa, un no poder salir del pasado que se confirma en lo sucesivo, pues mientras dice al amigo “Soñabas con el mar, / con ciudades, aeroplanos, y risas / que nacían de un vaso de aguardiente”, admite: “yo tenía la insana costumbre de mirar / a través del cristal de las palomas, / y amaba el olor de los periódicos antiguos”. Insana costumbre que aún lleva bajo el brazo. Luego su discurso se pluraliza: “amigos. Compañeros de pan, / de fruta y sacapuntas”. Juega entre el compañerismo colegial y el comprometido políticamente: son compañeros en el alimento, en la fruta-corazón, según vimos, y en el sacapuntas, objeto que, por una parte, permitiría la escritura, pero que, además, no deja de tener cierta connotación sexual. Y continúa “Ahora comprendo el gesto vago y minucioso / de nuestras

gomas de borrar”. Del hacer desaparecer y el dejar restos. El saludo se confunde con la despedida: “Nos damos la mano / con ardor, con impaciencia: / nos duelen estas manos / honestas y frías. // Algo aprendemos, parece, / cuando uno se va / y otro se queda.” Manos frías, dolorosas, que se encuentran en la antítesis, con ardor y en la separación. Manos honestas que cada vez será más difícil encontrar, a pesar de “Que «algún día nos veremos». / «Perfecto».” Único diálogo para repetir la historia: “Nos marchamos, amigo, / cada uno por su lado conveniente / para buey taciturno, resignado”. Así, nos encontramos con que este sujeto, vaciado e indiferente respecto al mundo, figura también como resignado social y sexualmente. No sólo la palidez será su cualidad, sino la soledad, pues cada uno sigue su camino. Y donde otros sueñan y marchan, igual de resignados, nuestro hablante, cada vez más, padece la disolución que le depara la ciudad barroca y el área de catástrofe que adviene.

2.5 Sendas tiendas de solitario, primero

El poema “Jerusalén” será la alegoría de la situación política del hablante. Cuando la dictadura misma es inenunciable, en términos fácticos, por las repercusiones posibles; en términos psíquicos por su cercanía con lo Real, el poeta se mueve por la alegoría como forma de elisión, supresión que da cuenta de que, como indica Sarduy, el poeta es, durante todo el poemario, más o menos consciente de aquello que no está diciendo.

Por otra parte, este poema que da cuenta de la grave división social, lo hace moviéndose todavía entre aquellos ribetes de inocencia infantil: “Jerusalén / partida en dos como manzana,” –recuérdese que las frutas son una isotopía más del conjunto, que suele vedar la muerte con su contracara: la potencia para fecundar- “mitad para Israel, / mitad para Jordania.” Pero como indican los psicoanalistas franceses, hay algo, una Cosa que escapa a lo Real y llega a simbolizarse, una Cosa que es posible decirse de lo Real sin llegar allí: “Jerusalén / tiene olor a sangre en sus murallas. / Jerusalén / como una granada, / mitad para Javeh, / la otra mitad musulmana.” En esta estrofa no sólo aparece el olor de la sangre (recuérdese cómo los olores y sabores en el poema “Eternidad” marcaban la distancia entre la madurez y la infancia), sino que aparece un símbolo fundamental por lo anfibológico: la granada. El corazón antes se cambiaba por una pera, ahora una manzana por una granada (también llamada, por lo demás, *malum granatum*, “manzana granada”). Lo más recurrente sería, quizá, pensar en un arma letal y devastadora, pero incluso dicha arma obtiene su nombre por su

similitud con la fruta. Cuestión no poco paradójica en tanto la granada-fruta es por antonomasia símbolo de la fertilidad. Ya sabemos, desde el poema anterior, que el sujeto presenta una manifiesta impotencia y esterilidad, ligada tanto a la ruptura del lazo social como al trauma sexual. Bajo esta imposibilidad de procrear, la granada en este poemario aparece, coherentemente, como una fertilidad trunca, que no cumple su fin. No quiero adelantarme, pero el sentido masturbatorio que adquieren ciertos poemas será fundamental en la constitución del sujeto; de momento, la granada muestra lo irreproducible —que no se puede reproducir: ni dar vida, ni repetir— de la situación socio-histórica, invirtiendo el símbolo, lo que muestra que el desmoronamiento de lo Simbólico ya está operando. Se agrava la situación, pues Jerusalén “tiene nombre de mujer; / tuvo muerte niña en sus entrañas; / todos los hijos de Israel / bajo la corva guadaña”. Se comienza a confundir la situación social con la del individuo: ambas han sufrido, de una u otra forma, una “muerte niña”. Han sufrido, de alguna manera, un no terminar de nacer: por un lado el gobierno socialista interrumpido, por otra parte, la configuración inestable del Yo. La división social es transhistórica: “«Pero a quien regresa, / oh Jerusalén, / Jehová le besa», / dijo la voz dispersa / de Sem, Cam y Jafet.” Ya los hermanos se habían dividido, ya su voz era voz dispersa. Recordemos que esta división tiene relación con la autoridad del Padre, y gran connotación sexual²⁶, aun si no es necesario, por ahora, insistir más en esto. Todavía con ciertos personajes pasando por el desierto del Negeb, todavía: “Jerusalén / en dos mitades de manzana: / una para Israel / otra para Jordania.”

Así, en el borde de la catástrofe, atendiendo a la ruptura del lazo social y a la impotencia sexual del hablante, comienza un nuevo grupo de poemas.

2.6 De humor y juego

No es necesario reiterar que el humor, lo cómico linda con la tragedia, marcado por una división demasiado tenue.

El primer poema de este grupo, “Saludémonos”, será una ansiedad por restaurar el lazo social que se desmorona. Un símil con el poema “Retorno”, que expresaba el triste reencuentro con

²⁶ Ver: Génesis 9:20-27. Allí se relata cómo Noé, luego de labrar y sembrar la tierra, se embriaga y es visto desnudo por Cam, quién da aviso a sus hermanos. Éstos, en cambio, toman las vestimentas, las ponen sobre sus hombros y caminan de espaldas hacia Noé, cubriendo su desnudez sin mirarlo. Luego de que Noé despertara y se enterase de lo sucedido, maldice a Canaán, hijo de Cam, quien será “siervo de siervos a sus hermanos”; bendice a Sem y pide grandeza para Jafet, siendo Canaán por siempre siervo de ambos.

un amigo del pasado, pero que ahora podría repetirse con cualquier extraño: “Desconocido amigo / de la calle o la escuela / -¡qué me puede importar de dónde seas, / y qué más da que pienses / cualquier cosa al principio!- / quiero darte la mano y un abrazo, / y luego cada uno se vaya / donde mejor le cuadre”. Al decir “qué más da que pienses cualquier cosa al principio” está diciendo, efectivamente, que no le importa pasar por loco, pues, como expusimos en el marco teórico, la locura será un esfuerzo intenso para llevar a la existencia una historia, un lazo social forcluido, es decir, radicalmente expulsado, no inscrito, pero en obsesiva pujanza por insertarse en la Historia. Este saludar desesperado muestra precisamente dicha expulsión, la total caída del registro de lo social.

Con el poema “Naípe”, podemos fijar un poco las fechas, si asumimos la correspondencia entre el hablante y el poeta, ya que comienza con el verso “veintiún años” (nacido el 55’, nos ubica en el 76’). Pero más allá de esto, el poema muestra, al igual que en el poema “Semblanza”, la vida como un juego: “¿Qué carta / tirar primero?”, el sujeto, como si aún no comenzara a vivir, se muestra dubitativo, y profundiza en esta duda existencial: “Lo de mirarse uno mismo / -cara de astuto viajero, / diente de viejo zorro- / por algo que no sabemos”. El no saber se irá agravando, tanto como el rostro del hablante, pues aquí la impaciencia es una bisagra, entre el poema de infancia “Visitas” con esa “hora del té / inacabable”, y los poemas que vendrán (“La paciencia”, “Hasta cuando...”) pues termina este poema con los versos: “¡Y tan largo / que se me vuelve este juego!”.

El poema “Yo no soy...” resulta fundamental puesto que agrava la despersonalización del sujeto, la pérdida de la individualidad, la confusión casi psicótica con un objeto. Además, pasa a mostrar un poco del aparataje policial que sospecha injustificadamente. Comienza el poema: “Yo no soy el viento ni la playa, / ni la ola que brama / ni la mano que implora.” Donde antes se identificara, el estirar la mano del viejo, el estirar la mano del surtidor, ya no se encuentra. “Yo no soy nada: / nada más que esta cédula de identidad / que hasta el más ingenuo policía pone en duda.” Y remata con triste humor: “No lo digo por mí, / sino por el retrato que me hicieron”. Todo lo que el sujeto es, es lo que de él han hecho: un retrato irreconocible del cual no se puede sino dudar.

Continúa con “Mate”, poema que si no leemos al alero de todo lo que hasta aquí se ha dicho, y más, de lo que se dirá en “Ciudadano”, será totalmente inocente: “Como anciana que se

mece / en el fondo del cité, / Dios pasa toda la tarde / solitario con su mate” -y a continuación lo que nos importa-: “sobre un eclipse de perros / que se duermen a sus pies.” En una fotografía, ¿qué distingue a un muerto de alguien que duerme? Como las nubes que antes no dejaban ver a dios, ahora los perros no permiten ver el sol. Me adelanto, pues nuestro hablante dirá en “Ciudadano”: “que tendré vida cara con un final de perros: / o sea que no pienso morir como Dios manda”. Así, los perros que eclipsan el sol vendrían a ser aquellos que no mueren en la ley de dios, multitud suficiente como para hacer del día noche.

Luego, el poema “Blanca Nieves” nos trae a la lectura dos aristas, el narcisismo y el espejo como utopía y heterotopía. “¿-Quién es la más hermosa?, / al espejo pregunta Blanca Nieves. / -¡Yo!, responde su imagen. / Y a Blanca Nieves, envidiosa, / se le quiebra la cara entre sollozos / que en el suelo relumbran”. Así, no sólo la constitución del Yo es inestable e insegura, incapaz de pasar por procesos de identificación, ni siquiera con su propia imagen. El reflejo ha constituido un otro que usurpa el lugar del sujeto, invirtiendo los roles y fragmentándose el ser del hablante, pues aquellos restos que “en el suelo relumbran”, pueden ser tanto los sollozos como los pedazos del rostro-vidrio roto. Con esto, la utopía-heterotopía del espejo se destroza. Si lo pensamos como utopía destruida, el sujeto no logra verse allí donde está ausente. Como heterotopía, el sujeto no logra reconstituirse en el lugar que efectivamente está. Queda, entonces, gravemente sin lugar posible, ni en la realidad ni en la fantasía.

Los siguientes poemas, “Escena cotidiana” y “Recordatorio”, serán breves reflexiones en torno a la muerte y la vida, el primero desde el absurdo y la ironía, el segundo desde la conseja. Dice el primero: “La mosca sobrevuela / en torno del almuerzo. // El hombre se levanta, / matamoscas en mano, / y se le enreda un pie: / voltea ella la mesa, / muere el hombre, aplastado”. Encuentra el hombre muerto donde nadie se lo esperaría. Y la mosca almuerza entre los muertos, lo cual no debe decirse. “Entonces / almuerza la mosca / entre blancos aromas / de zapallo.” Donde sabores y olores indicaban la distancia entre el padre y el hijo en el poema “Eternidad”, donde indicaran el olor de la sangre confundido con el aroma y sabor de las frutas en el poema “Jerusalén”, ahora la fragancia, los “blancos aromas / de zapallo” vienen a velar los olores de la muerte, a ocultar y olvidar el cuerpo del hombre. “Recordatorio”, en cambio, viene a ser la contraparte de esta escena ridícula, al tener por

primer verso: “la muerte es algo serio”. Comienzo que no deja de hacer gracia estando fresco el recuerdo del poema anterior. “«Ahí sí que no hay vuelta / que darle», / dicen algunas madres”. No está de más reparar en que ésta es la segunda aparición de la figura materna, y, como en el poema “Mi hora”, nuevamente se la asocia a la muerte. Tal como el símbolo de la granada, la madre tendrá una función anfibológica respecto de la fertilidad. “Nunca se sabe, / a cualquiera / puede tocarle. // Mientras tanto, / ¡duro a la vida / hay que darle!”. Estos versos finales parecieran tener el sentido de que “hay que trabajar arduamente mientras se viva”. Sin embargo, siempre sospechando de los significantes demasiado claros y directos, surge una significación inquietante. En el triplete muerte-madre-vida, vuelve a aparecer una connotación sexual traumática: “cualquiera puede tocarle”, es decir que, evidentemente, no respeta la prohibición del tocar. El deseo incestuoso sería más fuerte, dando una nueva, y terrible, luz sobre las palabras finales “¡duro hay que darle!”. Una carga sexual demasiado intensa, si el sujeto no está preparado fisiológicamente, al igual que el incesto como traición, inevitablemente se vivirán como trauma²⁷.

Enseguida, “Fotografía” y “Renunciación”, dos poemas que, como los anteriores, dialogan entre sí, vienen a configurar una suerte de poemas del Padre-divinidad. Si el retrato hecho era digno de duda en el poema “Yo no soy...”, aquí el hablante manifiesta poder simular su retrato “ideal”. Entonces, “si la vida consiste en poner caras, / pondré unos ojos dulces / y labios sonrientes, / para que Dios, fotógrafo en las nubes, / complete su álbum familiar”. Hijo de dios, debe fingirle, pues la vida nos es más que máscaras y simulaciones, defenderse y desaparecer. Al decir “Dios, fotógrafo en las nubes”, refiere no sólo la idea de “fotógrafo en las alturas”, sino que, lo que nos interesa, la expresión “andar en las nubes” se utiliza para

²⁷ Según Freud, y Kristeva a la zaga, en tanto el complejo de Edipo en la niña es una formación secundaria, en la mujer “el superyó nunca deviene tan implacable” como en el varón. Esto no quiere decir, necesariamente, que existan consecuencias negativas (únicamente en una cultura machista y patriarcal). Sin embargo, para efectos de esta obra, mientras que el Padre representa la autoridad plenipotente que disminuye al hijo, la Madre rompe las normas, quizá por una disposición obsesiva respecto a la ecuación simbólica pene=hijo como objeto de deseo. Para más detalle, consultar Freud, S. “Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos (1925)” en: *Obras completas*. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry. 9ª reimpresión de la 2ª ed., Buenos Aires: Amorrortu Editores, tomo XIX, 2000, pp. 267-276. Para profundizar, y problematizar, en este ensayo de Freud, revisar Kristeva, Julia. “De la extrañeza del falo o lo femenino entre ilusión y desilusión” en: *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*. Traducción de Guadalupe Santa Cruz. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1999. pp. 165-186.

hacer notar la distracción. Dios vendría a ser la autoridad distraída a la que se puede engañar, pero también, por metonimia de distracción, viene a ser el Padre-ausente, que hace de la existencia un doloroso absurdo. Profundiza la ironía en el poema “Renunciación”, pues burla el paraíso con argumentos propios del capitalismo: “no. / No iré al Paraíso. // Luz, / me saldrías demasiado cara”. Habla no a dios, sino que se desplaza hacia el significante “luz”, justificado quizá desde el paraíso de la *Divina Comedia* de Dante, pero sólo en tanto parodia, ya que, al decir “me saldrías demasiado cara”, solapa la luz-divinidad, con la luz-eléctrica y las cuentas que hay que pagar, lujo que no puede permitirse considerando el exceso propio del paraíso. Así, no sin gracia, la autoridad divina, luz-absoluta, se confunde con la autoridad terrenal, luz-mercancía. Recordemos, como vimos con Moulian, que la dictadura asimiló su labor con la de la “guerra santa”, con lo que su violencia se justificó como acto de fe. De ahí que se burle del sistema impuesto y su identificación divina. Continúa “¿Quién cocinará mis platos? / ¿Esas radiantes cocineras / de blancos delantales / que obedientes caminan por el cielo?”. En estas preguntas se entrevé, también, la poca disposición del hablante a identificarse con la autoridad, a ser el “patrón”. Los epítetos no son menos importantes: “radiantes”, “blancos” y “obedientes”, con matices un poco burlescos, con un tanto de desagrado. Y se ríe incluso de sí mismo: “¿Y el teléfono? / Me gustan las llamadas / de larga distancia. / Me cortarían la comunicación / por pretencioso”. Comunicación que ya se desmorona. “¿Y dónde escribiré? / No creo que existan mesas / como las que hay en mi casa”. Pasa aquí por un momento de claridad, recordemos que la casa es el lugar del Sí-mismo. Frente a su rechazo por la autoridad divino-política y su sistema económico, el sujeto se aprehende a Sí, por un momento al menos. “Además, / a mí me gustaría / estar siempre buscando a Dios. // No. Decididamente. / El Paraíso es realmente caro”. En el paraíso se agota la posibilidad de andar y buscar, se agotan los deseos a los que todavía el sujeto se aferra. El paraíso, aceptar la Ley, significaría la angustia del Nirvana, llevar las tensiones a cero, absoluta disolución del Yo.

Para terminar este grupo, el poema “Humo”, en donde se expresan dos cuestiones fundamentales si aceptamos mi lectura: un intento por identificarse con el Padre, fumador empedernido, y por otro lado, lo de masoquista que tiene el hablante. No sólo se ha presentado su disposición a simular la muerte y su –siempre real, siempre fingida-teatralización de la sospecha, sino que ahora nos muestra el desgarramiento de su cuerpo. Esto

último no deja de ser contradictorio. Debemos recordar que el dolor es una “prueba” que, por un lado, le permite al sujeto saber que está vivo, a la vez que, en el desgarró, inscribir marcas no sólo sobre su cuerpo, sino igualmente las que deja en el suelo, para todos visibles. Como también, si la “prueba” es demasiado intensa y continua, el dolor significará la anulación del Yo, su completa desintegración: “sentir en la garganta / resuellos de cigarro, / poco a poco / me vuelve de ceniza.” Será necesario no olvidar esta desintegración del Yo y de su cuerpo para luego comprender las “colillas de cigarro recogidas” como ruinas-huellas de cuerpos ausentes. “Con tanta / boca-nada, me desgarró”. Van quedando atrás pedazos de su cuerpo a la vez que se hace “nada”. Recordemos la posición del toxicómano, no sólo por su pulsión autodestructiva, sino por la contención del aire. El bloqueo de la expiración da cuenta de un “objeto malo interiorizado”, al mismo tiempo que se relaciona con una resistencia, búsqueda de un sentimiento de plenitud con que hacerle frente a la angustia de vaciamiento. Así, el objeto interiorizado sería el padre-Superyó, que en su plenipotencia disminuye al Yo (pues ha sido interiorizado, y no asesinado, como fuera necesario para devenir Yo). Además, el sujeto, en su intento de plenitud, como el psicótico o el esquizofrénico, confunde lo que es bueno en y para la vida, con aquello que lo ataca y desintegra. “¡Pobre loco / tras la brasa enfermiza! // «Fuma-me», dice / mi delgado amigo; / «mi nombre bendice / y así al fin desvanécete conmigo»”. La amistad, el lazo social que hemos visto imposible anteriormente (“Retorno”, “Saludémonos”), se desplaza a un objeto y a la toxicomanía, bajo la retórica de la personalización o prosopopeya -¡hacer hablar lo que no tiene vida!- lo inanimado se confunde con lo animado. El orden hasta entonces conocido ya no tiene vigencia; donde no hay con quien hablar es preferible la alucinación.

2.7 Sendas tiendas de solitario, segundo

En el poema “El mar”, es donde la cercanía con lo Real, lo que alcanza a decirse de ese imposible, será más manifiesta que nunca, si asimilamos lo Real, en este poemario, con el contexto socio-político, el terror del que hablara Moulán (de manera reductiva, pues sabemos que lo Real refiere a todo aquello que no ha entrado al orden de lo Simbólico).

Nueva alegoría, como respondiendo al poema “Jerusalén”, pues ahí donde había fuerzas divididas y “olor a sangre en las murallas”, ahora, aunque la sangre no esté nombrada, se presenta el enfrentamiento mismo o, mejor dicho, la masacre e imposición por parte de los

militares. Todo es ruido y armas, ¿acaso sin muertos? “El mar se ha levantado en pie de guerra. / Sus cañones retumban, / despiertan sus airadas multitudes / al plateado reflejo de las armas”. No dudamos que hay cuerpos sin nombrarse, intentos de escapar como en el poema “Sur”. Consciente de que la guerra no surge de un momento a otro, sino que se gesta con los años, dirá: “Con un rumor de siglos, desde lejos / galopan los guerreros: / ¡qué estrépito de piedras se despeña! / Vienen glaucos soldados disparando metralas. / Estruendo de cañones y de lanzas / hoy turba el sueño infame de los hombres.” De alguna manera, estos versos dialogan con “Los heraldos negros” de Vallejo: “serán tal vez los potros de bárbaros atilas; / o los heraldos negros que nos manda la muerte”²⁸. Por lo demás, “el sueño infame” no sólo referiría al dormir interrumpido, sino a la interrupción del sueño socialista del gobierno de la UP, el epíteto infame, según la RAE: “muy malo y vil en su especie”, nos lleva al mismo campo semántico del “infel”, contra el cual se debe luchar, al cual se debe exterminar.

Por otra parte, me permito una disrupción, cuando más adelante nos encontremos con esos despertares sin descanso, podremos asumir que existe una falla en la función del sueño, en cuanto realizador de deseos, podremos asumir, más profundamente, que no se cumple la función de reparar el yo-piel, de permitirle dominar y olvidar estos sucesos traumáticos que “turbaran su sueño”²⁹. Podemos pensar que, en la asimilación entre padre-dios-dictadura, en función de la autoridad que ejercen, configurando al Superyó integrado de manera nociva, como vimos en el poema “Humo”, el sujeto se permite el dormir, no cumpliendo las exigencias del Ello, satisfacción de deseos, sino que cumpliría las de su Superyó: realización de amenazas. Es importante dar cuenta de esto aquí, ya que en este poema es donde se desencadena de manera directa y abrupta la catástrofe, lo cual determinará los poemas siguientes, en donde se muestran las consecuencias de los diversos traumas que atraviesan al

²⁸ En general he evitado las comparaciones con Vallejo, pues como podemos leer en el epílogo “Un sábado triste y con calor” escrito por Pablo Azócar para la edición de *Ciudadano* de Tajamar Editores, Armando Rubio “se había propuesto no leer por un buen tiempo a César Vallejo, que lo influía demasiado” (90). Tan cierto resulta, que el tema podría dar para un estudio en sí mismo. Sería interesante seguir esta línea y complementarla con las cercanías con Gabriela Mistral y con Alberto Rubio.

²⁹ Podremos asumir la presencia de sueños postraumáticos, en los cuales, dice Anzieu “el soñador revive repetitivamente las circunstancias que han precedido al accidente. Son sueños de angustia, pero siempre se detienen justo antes de la representación del accidente (...)” (231). Estos sueños dan la sensación de que el accidente pudiera ser suspendido y evitado con posterioridad, con lo que cumplen, entre otras, la función de controlar las circunstancias que desencadenan el traumatismo. Sin embargo, si el trauma es demasiado intenso, si no se puede igualar la carga de energía interna y externa, evacuando la sobrecarga que ha sufrido el sujeto, el sueño no será suficiente para permitirle al sujeto controlar y olvidar dicho traumatismo.

hablante. Es aquí donde todas las amenazas se manifiestan de manera fáctica, deteniendo la capacidad de pensar los hechos, de nombrarlos, por su cercanía con lo Real. Forcluido, expulsado de lo Simbólico, dijimos que la palabra emergería en el sujeto desde un inconsciente cercenado (por cuanto habla de experiencias que no sucedieron sobre su propio cuerpo), el cual, como la *retombée*, es acrónico, no causal, por lo que este poema no sólo determina a los subsiguientes, sino también a los que ya hemos analizado.

Continúa el poema: “Un general severo, rotundo de metales, / arde allá de impaciencia / arrojando sudor y llamarada”. El levantamiento militar, como poema futurista, alcanza lo más plétórico de la palabra, en ningún otro momento se estará tan cerca de lo Real, de aquello que no ha llegado a ser simbolizado, pues, no debe olvidarse, los militares llevan a cabo una traición que el sujeto vive de manera traumática en sí misma: ruptura del lazo social que vincula la milicia a la patria. “De noche caerán / a la manera de los hombres. // La ciudad se hundirá como una lenta nave.” Grave vaticinio de quién es uno con la ciudad.

2.8 De madura expresión y juvenil plenitud

En este grupo es donde vuelven los traumas de infancia, donde las fallas del Yo-piel se hacen más visibles. Así, abre el grupo con el poema “Juventud de un poeta”: “¡transcurrir de los días / allá en la plaza provincial soleada!”. Ya vimos que la plaza sería el lugar físico que hace explícita la caída de los deseos; antes de infancia, ahora jóvenes y libidinales: “conversar con las niñas, / y pensar que sus labios se me daban / en la espuma, al colmarse mi caso de cerveza”. Opera un desplazamiento en los pensamientos del hablante, los besos pasan a ser espuma de cerveza: lo bueno del besar (bueno para la vida) y el deseo libidinal, pasan a lo negativo del alcohol que se verá en la resaca. En la segunda estrofa el infinitivo marca el deseo pasado: “Ir por el mundo pedaleando / en una bicicleta (...)” que se concreta en la tercera estrofa: “quería ser cartero, / y conocer las casas de la Tierra, / pero todas, recuerdo.” Recorrer la ciudad, lugar del Otro, conociendo las Casas, lugar del Sí-mismo. Conocerlos a todos, en sociedad y en la intimidad, afianzar los lazos. ¡Ah, los deseos!: “era el mundo, a las siete de la tarde”, -¡y qué importantes serán las siete de la tarde!-, “el mundo iluminado / por pedales de vieja bicicleta”. Se terminan los deseos como el trago: “Entonces la cerveza, / el desbordante beso de las niñas, / la boca me salaban / como resaca lenta / de un viaje que empezaba”. Pues el viaje que comienza no es otro que el de la muerte.

El poema “Isadora” convenientemente alude a la muerte de Isadora Duncan, bailarina moderna por excelencia, a la que Rubén Darío y César Vallejo dedicaron, cada uno, una crónica, el primero para ensalzarla en vida, el segundo una necrología³⁰. La danza, que en el poema “Sur”, a causa de las palabras del padre se asimilara a la experiencia traumática del temblor, ahora figura junto a “la primera granada del catorce”. Esta granada ya no puede más pensarse como fruta, a la manera del poema “Jerusalén”. Eso sí, la primera guerra mundial funciona de la misma forma que el conflicto árabe-israelí, alegoría del propio contexto nacional. “Aún se disputan la Tierra los hombres (...). // Con buen ojo el fabricante / arroja al mercado soldados de plomo”. Estos versos resultan interesantes, ya que en pleno conflicto armado se trivializa lo terrible, “el buen ojo del fabricante” hace del trauma una mercancía, lo cual es coherente con la lucha que levanta la dictadura en Chile. Efectivamente, la imposición del capitalismo significó uno de los principales cambios en el país, lo que trajo consigo no sólo la alteración del orden socio-económico, sino también un cambio de orden espiritual, pues las personas ya no se verían en lazos de compañerismo, como hasta entonces lo habían hecho, sino en razón de la competencia desalmada. Es más, la dictadura privilegió un mercado globalizado, en donde las potencias externas estarían en ventaja, antes que un mercado de corte nacionalista³¹. El poema continúa, “y el cielo se puebla de pájaros extraños, y se incendia el mar en artificios”. Los pájaros de la infancia, ya gaviotas rientes, ya palomas amargas, ahora son metal y artificialidad, aviones en plena guerra. Isadora, la danza, es la muerte misma, sin distinción de clase: “Isadora danza descalza / con el último príncipe de

³⁰ Darío, en “Miss Isadora Duncan” luego de quejarse de los empresarios que no saben apreciar el valor de su baile, califica a Isadora de la siguiente forma: “una filósofa danzante que proclama como sus principales maestros -¡de baile!- a Darwin y a Haeckel, predica la libertad de la naturaleza (...): su cuerpo está apenas cubierto (...), siempre la fina tela parece como si estuviese húmeda” –y más adelante-: “podría agregar a Nietzsche, catedrático de gozo dionisiaco (...). La danza para Miss Isadora no debe tener ningún artificio (...) [debe ser] concentración del ritmo universal en el ritmo humano”. Esa tela húmeda nos recuerda los velos y el drapeado propios del barroco. Por su parte, el peruano, en “Los funerales de Isadora Duncan” indica: “La bailarina de los pies desnudos fue sólo carne viva, acto caminante y orgánico del universo. ¿A qué más sino a carne puede aspirar el ritmo universal? (...) Y en Isadora Duncan fue la carne más carne, el hueso más hueso, el dolor más dolor, la alegría más alegre, la célula más dramática: todo para violentar la inquietud del ser humano y para hacer la vorágine vital más dionisiaca”. –Y cita a André Levinson-: “Isadora Duncan fue como la realización de uno de esos sueños que a menudo consuelan a los hombres, en las horas sombrías de la historia”.

³¹ Para un análisis respecto a las consecuencias de lo que podría suceder en la lectura de este poema, a saber, malentender la dictadura asimilándola a la ideología fascista, la cual centralizaría el mercado en el poder del aparato estatal, revisar Moulán, Tomás. *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago. LOM ediciones, 1996. pp. 242-249.

Italia. / Isadora baila con el pueblo, / y el pobre señor Singer, amo de sastres y modistas, / rompe nuevamente los cristales de su casa, / y los invitados huyen despavoridos al aeropuerto”. “Señor Singer”, esposo de Isadora, famoso fabricante de máquinas de coser, nos hace recordar el poema “Ansiedad” en donde los pasos del poeta “bordaban interminablemente la ciudad”. O, si traducimos el nombre: cantante, voz de la parca, rompe las ventanas, y huyen los invitados, como huía la gente de sus casas en el poema “Sur”. Precioso calambur, además, para traer el desastre a escena a través del mandamás del oficio. Todo, se ha dicho, es calculable en oro: “el hombre admite en los estrados / que la paz es negociable. / Pero ya la Tierra echó a rodar / su cauce decidido”. Así, mientras que la paz puede negociarse, la muerte no cesa de barrer con todo. La muerte al cuello, de hilo rojo. La muerte en “gloriosa granada / a socavar la arena.” -¡por qué no puede ser la fértil fruta que sembrada en esos surcos diera vida!-. La muerte de Esenin, poeta, y de los hijos de la guerra; de Isadora misma, que “baila en las trincheras, / ¡Isadora Duncan está danzando por toda la tierra!”. De esta manera, Isadora-granada, fruta y bomba, anda por las trincheras como por surcos en los que se siembra ya no la vida, sino la muerte con toda su pompa.

Continúa el poemario con “Fragmento de un diario” y la escisión entre el mundo y el sujeto se profundiza. El título ya sugiere, o un hecho noticioso, o las anotaciones personales de alguien indefinido. El artículo “un”, hace caer un velo de ambigüedad en la primera persona utilizada en el poema. “El crepúsculo y toda su pompa / ya no me conmueven: / el lenguaje de los pájaros me parece indescifrable / -además, sé que no cantan para el hombre-”. Si en los poemas de infancia había una relación con la naturaleza, la cual mostraba estar perdiéndose, como en el poema “Un domingo”, situación que se agravara en “Distancia” donde las cosas y la naturaleza se mostraban vacías y sobre un fondo de espejismos, aquí ya no sólo se manifiesta una indiferencia, sino que, en este nuevo mundo, el código de la naturaleza ahora es de un hermetismo absoluto. Se ha roto el lazo social con ella, que ya no se dirigirá más al hombre. Se ha vuelto signo indescifrable. “Detesto al sol cuando se afebra: / prosigo blanco, / y mis brazos se estiran como un lienzo / en la gimnasia cotidiana” de simular la muerte, podemos agregar, al recordar la palidez del simulacro en el poema “Cualidad”. Además, los brazos como lienzo en blanco son un soporte, en potencia, de inscripciones que no se han hecho, con lo que el sujeto no puede manifestar pertenencia a ningún grupo social. Todavía lucha por sobrevivir, aunque cada vez más débil la pulsión:

“tengo un desorden monumental en la cabeza, / porque sé, de razón no vive el hombre, / sino de sed, de hambre y de locura”. Vive de la falta, del deseo, y de la locura: decir que busca alguien que escuche, esperanza de poder reconstituir el lazo social perdido. Pero la pulsión presente en el poema “Ansiedad” de caminar interminablemente “buscando lo que no se ha de encontrar”, no puede sino sucumbir junto al mundo que está en pleno proceso de desaparición: “tantas palomas negras: / huelen a chimeneas; / perros lamen veredas; / yo, en medio, como un trompo, / olvidado del ansia primeriza / de abrazar el crepúsculo en su fuga”. Es consciente todavía, por lo que se permite ciertos mínimos placeres que van desapareciendo: “y aunque a veces yo cante cualquier tarde / de improviso en las calles celebrando / el acontecimiento de mis pies que caminan / y caminan, / siempre vuelvo a esta burda indiferencia, / a este clavar los ojos en el suelo / respirando un cigarro / como un murciélago quizá.” El murciélago, al ser un animal híbrido –único mamífero volador- prepara al lector para la aparición de la “bestia umbilical” del poema “Confesiones”. Será interesante la última estrofa, en que declara levantar la vista únicamente si “tiemblan los espacios como gran arboleda / encendida de grillos, / y parece que algo va a nacer. / Entonces, sólo entonces, / alegre respirar”. Hemos insistido bastante en que el temblor estará asociado a la danza y la sexualidad, a causa de las palabras del padre en el poema “Sur”. Con esto, comprendemos que la única alegría del hablante sea cuando “parece que algo va a nacer”, pues “tiemblan los espacios” a causa del sonido de los grillos, el cual es emitido para atraer hembras y durante la cópula. Sin embargo, no es más que una ilusión de reproducción, sólo “parece” que se puede procrear. Respirar, por lo demás, fundamental en y para la vida, está cargado de una connotación negativa. Al expirar el sujeto se encuentra cada vez más y más vacío.

En el poema “El ídolo” la confusión entre lo real y lo que no lo es llega al paroxismo en la no comprensión de la representación como tal, con lo que la simulación de la muerte devendrá en la muerte de las espectadoras. La confusión del espacio, de la ciudad cosmopolita, abre el poema: “Cuando las liceanas de París, de Roma / o de Santiago”, para luego asimilar a las liceanas con uvas: “se arracimaban cimarreras / bajo el rubio portal de los cinematógrafos”, –uvas que serán sus pechos, cumbre del sensualismo en el poemario-: “y los pechos les temblaban como granadas / en manos de púberes soldados”. Hasta aquí he anunciado, pero evitado hablar de los gestos masturbatorios, y a pesar de que aún esperaré hasta el poema “Confesiones”, no se deje pasar el temblor de los pechos de las liceanas y las

manos de los púberes. El temblor, que durante todo el poemario ha sido potencia sexual insatisfecha por traumática. Las granadas de los soldados vuelven a ser ese doble anfibológico: tanto símbolo de la fertilidad como de su reverso, la devastación. El poema continúa con una elipsis curiosa, las tristes mujeres “soñaban con su nombre, / sólo la Muerte, más galante, / logró entrar esa mañana / para besar en la boca dulcemente a quien dormía / bajo la luz enferma de los reflectores”³². Son los reflectores y los cinematógrafos los que nos hacen entender que se está hablando del actor, probablemente del protagonista que muere en escena, y que, como en el poema “Mi hora”, hace imposible diferenciar la muerte del reposo en el dormir. Pero más profundamente, las niñas no parecen diferenciar la muerte de la actuación de una posible muerte real: “y las niñas se arrojaron / desde los balcones de Roma, Santiago / o Nueva York” –ninguna gran ciudad hace la diferencia- “como delgadas plumas solitarias”, notemos que aquí las plumas son metonimia tanto de “ave” como de “escritura”, con lo que se asimilaría la figura de las liceanas a la del hablante. El poema terminaría con una inversión del lugar entre la realidad y la ficción: “iniciaron su vuelo a otras regiones / donde *no* el engaño, donde *no* la ilusión.” Este vuelo final funciona como el cruce del umbral en el poema “Semblanza”. La cercanía con lo Real, imposible de nombrar, destruye lo Simbólico, transforma los signos. De ahí que se revele la “realidad” como lugar “del engaño y la ilusión”, mientras que la escritura y/o la muerte, representan lo contrario: “donde *no* el engaño, donde *no* la ilusión”.

Para leer el siguiente poema, “Confesiones”, quiero que hagamos acuerdo sobre el hecho de que en la fantasía masoquista la madre entregaría una piel envenenada, con tal de luego quitársela al niño, y así reestablecer la fantasía de una piel común con él, provocando que reencontrarse con el amor de la madre represente la pérdida de la independencia del sujeto. Con esto dicho, y recordando la frazada puesta por las manos de la Madre en el poema “Mi hora”, ¿habremos de leer algo distinto cuando abra el poema con las siguientes palabras?: “Soy bestia umbilical, delgada y andariega, / con un aire de pájaro en la calle. // Atado a los semáforos / por ley irrevocable”. Como dijimos en el análisis del poema “Retorno”, el hablante es incapaz de separarse de la ciudad, la cual se ha convertido en una suerte de entorno maternante; piel única que configura al sujeto como “bestia umbilical”. Éste ha

³² Recuerda a los versos de T.S. Eliot en “the love song of J. Alfred Prufrock”: “Let us go then, you and I, / When the evening is spread out against the sky / Like a patient etherized upon a table”.

perdido su posibilidad de independencia a causa de los abusos de una madre cruel, presente tan sólo en tres poemas (“Mi hora”, “Recordatorio”, y al que atendemos aquí, “Confesiones”). “Suelo ser atacado por mis hábitos / y por los vendedores ambulantes”, maravillosa forma de vedar la pulsión autodestructiva y revelarla en la conjunción copulativa ‘y’: ¿lo atacan otros por sus hábitos o más bien sus hábitos lo atacan? No podemos pasar por alto, además, la significativa polisemia de la palabra “hábitos”, que puede referir tanto a las “costumbres” del hablante, como a sus “vestimentas”. En relación a esta última significación, al saber que el “hábito” es el traje que visten los miembros de una orden religiosa, podremos leer aquí el ataque del Superyó y la disminución del sujeto frente a la autoridad, la ley y la moral, que constantemente lo amenazan. Leemos, también, que los vendedores ambulantes atacan al sujeto, lo que entendemos por las distintas vestimentas-costumbres que marcarían la pertenencia (o no) a un grupo social, con lo que el hablante se encuentra marginado, y más, expulsado de la dimensión de la alteridad tanto como de sí mismo. “Amo a la ciudad más que a nadie”; si la ciudad es la madre, con todo lo que se ha dicho, el amor expresado es un regreso a ella por dependencia masoquista, es un trauma que se manifiesta por reiteración, podríamos decir, siguiendo a Freud, es decir, un trauma que se desarrolla no desde la evitación, sino de manera “positiva”, volviendo constantemente, insaciablemente sobre él, lo que Freud llama “fijación al trauma” o “compulsión de repetición”. Allí, en la ciudad, “beben, y comen, y se ríen, y se ríen, y se mueren”, con lo que la risa y la muerte aparecen cada vez más indiferenciadas. Hay además, una falla en la potencia sexual del sujeto: “Soy bestia siempre en celo, / pájaro individual, enfermo”. Celos que siendo individual es pura sed, deseo insaciable, potencia insatisfecha y enfermiza. Los zapatos, sin llegar a hablar, parecen personificarse, propio de la psicosis, como hemos repetido múltiples veces: “confiado ciegamente en mis zapatos”³³ y, ¡qué forma de sin decir nada, decirlo todo!: “no me pierdo un detalle / de lo que está pasando, que es muy grave”. La soledad se explicita dando cuenta de múltiples rasgos de los otros con los que, aún si tuviera los mismos, no los reconoce como propios, no se identifica. No hay lazo social ni hay Yo: “me entristecen los hombres, me deprimen / sus orejas, sus dientes, y las blandas / extremidades; las ojeras; / y los rostros desérticos, tortuosos; / bigotes, anteojos, pelos, anillos, monedas; / cigarros defendidos /

³³ Recordábamos en el marco teórico los versos de Vallejo: “confianza en el antejojo, no en el ojo”. Aquí sería, si se me permite, “confianza en los zapatos, no en los pies”.

contra viento y marea; el fraudulento / pudor de las camisas; / y el orgullo, ese orgullo inconcebible...”. Toda la estrofa anterior es un listado de marcas, vestidos y conductas que comparten un grupo indeterminado, características que, precisamente, permiten la pertenencia de esos hombres a su clan, del cual el hablante se margina por su propia triste voluntad, y es que ese “fraudulento pudor de las camisas” y ese “orgullo inconcebible” nos da cuenta del terrible lazo que establece la dictadura cívico-militar. Podemos entrever tanto a hombres resignados que renunciaron a lo que habían sido con tal de sobrevivir, como a delatores, quienes no sólo negaron, o renunciaron a, una forma del ser, sino que la traicionaron y/o persiguieron radicalmente. En este poema las elisiones son más evidentes que nunca, por ejemplo en versos como: “(...) la fecha atroz en que nacieron!”. Los rituales diarios se han vuelto desagradables, aun fingiéndolos: “cordialmente aborrezco / a los hombres de gafas, que saludan / suficientes, constreñidos, / con una mano blanda, lisa, como de nieve, / y se vuelven, y *mueren* / de cara ante el periódico”. Como indicábamos, con Anzieu, la disposición psicológica del hablante provoca que su vacío interior se intensifique, contradictoriamente, al recibir estímulos positivos, gratificantes, que no vayan acompañados de intercambios significantes, por esto aborrece “a todos los que pasan / las horas entre muslos y aguardientes / perpetuando la fiesta de este mundo.” La repulsión recae sobre la sexualidad, hemos insistido en ello, pero también en el alcohol (y su resaca) y la fiesta, demasiado propicia a generar intercambios excitantes, mas no-significantes, es decir, carentes de verdadera comunicación. Luego indica: “extraña la ciudad cuando parece / no haber nadie (...) / cuando una sombra inmensa, resollando / se descuelga de muros, y se manda cambiar, / de una vez por todas, hacia un patio sin hambre”. O patio sin voces, sin deseos; o cementerio: patio de los callados. Donde hay “algunos que se tienden en las calles / con un olor a muertos / y a padre avejentado por sus sueños”. Las isotopías van profundizándose y transformándose a la vez, cambiando de lugar, a veces, el orden de la muerte infiltrándose en el de la vida. Consecuentemente, las características de la catástrofe perviven y se intensifican: “ninguna novedad hoy en la tarde. / La ciudad y su curso inevitable. / Yo, bestia umbilical, pájaro enfermo, / he de seguir de noche / atado al parpadear de los semáforos, / a la misma ciudad donde parece / que ya no habita nadie”. La soledad del sujeto arrojado en esta ciudad que no garantiza su existencia va a culminar en la, a lo menos, aparente desaparición de los otros, quienes defendieran sus cigarros, sus “boca-nadas”, que

los esfumarían en su contradictorio intento de mantener su plenitud, tal como dijimos al leer el poema “Humo”.

El poema “Hábitos” es ejemplo del sueño fallido: “Esta vieja costumbre en consecuencia / de amanecer cansado cada día / con la cara de siempre, el mismo aspecto”, ejemplo también del estado límite, del vivir como si su vida no fuera suya: “la liturgia congénita de mirarme al espejo: / descubrirme in fraganti con peineta y dentífrico”. La heterotopía del espejo no llega a reconstituir al sujeto allí donde está, sino que, más bien, lo denuncia “in fraganti” como a un criminal, pues el acto de peinarse y lavarse los dientes no sólo han perdido sentido, sino que han pasado a ser marcas de pertenencia a un grupo que el hablante dice aborrecer. Además, es este el poema que el padre citó en la dedicatoria, y que aquí aparece modificado. Hace patente la acción del padre como corrector, Superyó que es capaz de interferir en las declaraciones del hablante. Así este sujeto siempre cansado, declara: “conciencia de estar vivo y respirando”. Aparte de que la respiración se percibe como una vivencia nociva, si seguimos la lectura que hicimos del poema “Fragmento de un diario”, la modificación y la elisión es evidente: lo que antes fueran dos versos, “milagro de estar vivo y respirando / una noche cualquiera de mil novecientos ochenta”, ahora pierden la localización temporal, y el milagro se torna “conciencia”. No es menor, la elisión de la fecha como autocensura, y el traspaso del “milagro”, como hecho inexplicable si no por acción de alguna divinidad, a “conciencia”, lo cual supone un proceso reflexivo que parte de la duda, del poner en duda la creencia de que se vive. ¿Se tiene, aquí, dicha certeza? Aún si se tuviera, no deja de ser un sin sentido, además, intolerable: “-con qué objeto, qué sabes-, y otras cosas / que, por último, ahora no tolero: / la plena autonomía de mis gestos / y la fidelidad de mis zapatos”. El funcionamiento independiente de los gestos es una forma de psicosis, sabemos, producto de una falla en el continente que une las sensaciones de distintas naturalezas. Los zapatos, además, continúan personificándose: donde no queda nadie, mejor alucinar esta fidelidad.

El poema “Delación” viene a agravar al sujeto que vive como observador de sí mismo. Resulta casi imperceptible que está hablando de su Yo si no se ha seguido atentamente la lectura del poemario: “un hombre de dudoso y triste aspecto / atraviesa los bares / con soledad naviera y de naufragio / irremediable, / hombre de *sin embargo*, de *pero* y con pañuelo, / ciudadano honorable y bien peinado, / pero triste, más triste que un domingo en una plaza, /

más triste que un cigarro y *sin embargo* / empecinado en su costumbre / de viajar por las orillas / más desiertas de la noche, / recogiendo rumores de siglos y semanas, / rumor de los oficios y las germinaciones, / mientras cae a su mesa un vino amigo / que se entrega alegre y dócil a sus venas / con toda la tristeza de un domingo.” Lamento reproducir el poema completo sin comentario hasta el final, pero es que las interrupciones serían a cada verso: ¡asombroso recuento de la obra que hemos leído! Casi no podríamos decir que sea un poema nuevo: y allí mismo, en la repetición, su ser magistral, su fuerza y terribilidad. ¡Delación!, no nos hemos detenido casi en ningún título, pero este no deja de inquietar: denuncia. Según la RAE: en derecho, “llamamiento a aceptar o repudiar una herencia o legado”. Enjuicia aquello en que lo han convertido, repudio ante lo heredado, coherente, como sabemos, con la impotencia sexual del sujeto, la incapacidad de reproducirse.

El poema titulado “La paciencia” es un auto-reproche de estar vivo, donde pasan los días y pasa nada, donde se hace inconcebible alimentarse de gestos y los desayunos sin besos, donde “reímos a la fuerza. // Ya se me está agotando la paciencia; / lo más grave: no sé qué haré sin ella”. Sin importar lo que se haya sido, porque algo se ha sido: “caballero, corredor y poeta: / nada vale la pena. / Así no se prospera. / La fiesta sigue igual”. ¡La fiesta! Vida triste de monotonía y vacío. Auto-reproche de vivir paciente donde “de muerte natural ya nadie muere. / La muerte no soporta diferencias. // Inconcebible: / la Tierra sigue dando vueltas, / el mundo se enamora y envejece; / inconcebible: / la Tierra sigue, sigue dando vueltas, / y yo ¡que no termine de perder la paciencia!”. Ante las muertes intencionadas, el sujeto se muestra incrédulo de que la Tierra siga su curso natural, se muestra incrédulo de él mismo con su paciencia, con su estar vivo.

El siguiente poema, “Biografía anónima”, es un poema que opera transformando lo que ya se ha leído. Determina hacia atrás, como dijimos también del poema “El mar”. Primero insistiendo en lo sabido: “soy un oscuro ciudadano / abandonado en medio de las calles (...) / sin otro oficio que vagar entre disfraces”. Hace, además, un recuento de los lugares por los que ha pasado: “enraizado a las tabernas (...) / Mi voz naufraga en los cristales de las tiendas (...) / pero tengo los pies bien puestos sobre la tierra / y una almohada que vuela por los hospitales / y por los dormitorios del oscuro hogar de nadie. / Tengo una celda amable en las comisarías, (...) con mi camisa blanca / y mi corbata deshojada”. Agrega adelante, “en los

baños públicos y en los circos de mi barrio”. Y llega a decirnos algo que nos sorprende: “extraviado por el mundo: / voy cogiendo colillas de cigarros”. Dichas colillas pasan a ser, entre escombros, restos y huellas de cuerpos desaparecidos, siempre que dialoguemos con el poema “Humo”, en donde dijimos, además, que la cualidad de fumador empedernido sería un intento vano de identificación con el padre, al cual nunca logró asesinarse, con tal de configurar realmente un Yo. Así, el recoger colillas de cigarro pasa a ser también una actitud obsesiva respecto de la identificación denegada. Complejizándose aún más, el padre-ausente, inmortal en la configuración del Superyó, fue asimilado, en tanto autoridad absoluta, con el mismo organismo que, en términos históricos, provocaría la desaparición de los cuerpos, posterior a las torturas. Las colillas recogidas cargan, entonces, una polisemia: entre la identificación y el intento de reinscribir la historia que los cuerpos excluidos ya no pueden contar. La cercanía con lo Real amenaza con el total desmoronamiento de la palabra. El intento de hacer aparecer las historias forcluidas, radicalmente borradas, expulsadas, cercenadas, se lleva a cabo a costa de su propia individualidad: “soy un oscuro habitante; no soy nadie; en nada me distingo de algún otro ciudadano; tengo abuelas y parientes que se han ido”. Ha perdido su percepción de sí como ser único; no es más un Yo en total propiedad. “Soy una ola entre todas las olas, / una ola que se levanta / a las seis de la mañana / porque ya no puede / oler el polvo de su casa”. Ola que retorna a lo primigenio: “hacia las playas / para un retorno interminable al centro de las cosas / donde las olas todas / se empujan mutuamente / estériles y solas”. Estériles, pues el centro de las cosas, ya está expresado en el poema “Distancia”, no será más que vacío. Volver al vacío. Intento vano. “Porque yo no soy digno de mi semen, / Señor, yo no soy nadie”, señor con mayúscula: Dios-Padre. El sujeto nunca fue capaz de gozar de la plusvalía del asesinato del Padre, gozar de su poder y autoridad. Nunca fue capaz de constituir un Yo. No sólo el trauma sexual, sino la agencia del Padre llevan al sujeto a la impotencia y la infertilidad.

Así, los poemas “Gozo”, “Retorno” y “El ídolo” pasan a tener, podemos al fin decirlo, un sentido masturbatorio en el gesto de las manos: existe el dicho popular ‘elevar volantín’ para referirse a la masturbación, por el movimiento realizado, el cuál no será muy distinto del que se hace con las gomas de borrar: “ahora comprendo el gesto vago y minucioso” decía en el segundo poema, pero recién ahora lo comprendemos nosotros. “El ídolo”, es más claro: el temblor de los pechos pasa a ser temblor de manos púberes, como dijimos, que además

sostienen una granada; aquí retorna todo lo dicho: símbolo paradójico por ser fertilidad y bomba, destrucción y catástrofe. La masturbación es la impotencia de la fertilidad, es la incapacidad de reproducción. Es un viejo mundo, que por viejo queda atrás, frente a uno nuevo que no es tolerable, continúa la “Biografía anónima”: “girando como organillero / con mi camisa gastada, inamovible, / mirándome la punta del zapato / por si alguien quiere darme / una moneda que no quiero”. ¡Cómo ha caído el sujeto!; “aunque nadie me ha visto pasar / esta tarde ni nunca, / porque nunca soy alguien, / ni siquiera un oscuro ciudadano / resucitado por el hambre”. Imposible no conmoverse con esta desaparición total. El cruce del umbral hacia la muerte, y la vuelta, “resucitado por el hambre”, no supone para el sujeto un conocimiento nuevo capaz de hacer frente al desmoronamiento de las certezas, al contrario, el conocimiento de lo Real aparece como la marca sobre la frente de Caín, expulsando al sujeto, quien en medio de la catástrofe no ha sido asesinado. No en carne, al menos. Sigue siendo nadie, con su imposibilidad de hablar en un mundo en donde nadie está dispuesto a escucharle. Caída total de los símbolos de antaño: “mi voz ha muerto en los cristales de las tiendas, / y tengo una espuma de mar aquí en la boca, ebrio”. El capitalismo, las vitrinas del mercado, han arruinado la palabra del sujeto. La buena vestimenta que le diera alguna identidad en nada lo ayuda, la función social del Yo-piel está destruida: “porque soy una ola entre todas las olas, / que viene a morir en esta arena de miseria / decentemente con su traje de franela / y su ciega corbata / como buen hombre que era”. Maravilloso uso de la repetición obsesiva, desde la rima hasta los versos, los tópicos y la retórica: bien está dicho que la rima y la métrica alcanzan a decir lo que no las palabras. Como aquí podemos escuchar lo que las palabras no dicen del cuerpo, que el cuerpo está gritando. Última estrofa: “Fui un oscuro ciudadano, / Señor, no lo divulgues, / cesante, ¡sí! / Hasta aquí llegó la vida, / pero recuerda al fin: / yo nunca pedí nada / porque tuve camisa blanca.” Ha muerto cuántas veces ya y no deja de morir, sin pedir nada. La cesantía lo expulsa de la historia que el oficialismo de la dictadura busca promover: una historia triunfalista y exitista, en donde el buen empresario será el protagonista. Finalmente, esa “camisa blanca”, como doble de la piel, es correlato de la palidez-simulacro hipertélico de la muerte. Es exposición de un cuerpo sin inscripciones ni marcas de ningún tipo, expulsado de todos los vínculos sociales.

Coherente con esto, el poema “Hasta cuándo...” entra en diálogo directo con “La paciencia”, en tanto representan reproches de estar vivo: “¿con qué faz iba yo a almorzar hoy día? / El

mismo sol, su risa, / los pájaros sonoros sin remedio”³⁴. El uso de la ambigüedad siempre perfecto: los pájaros sin remedio, son pájaros que no pueden dejar de cantar, siempre la misma cantinela, pero también, de hecho, pájaros sin salud, pájaros enfermos sin remedio alguno. Canto que es indescifrable, como expresó en “Fragmento de un diario”. Pájaros que son él mismo, si recordamos que se autodenominó, en “Confesiones”, como “pájaro enfermo”. Continúa el poema y dice: “hasta cuándo / los zapatos / tan amigos”. La alucinación psicótica no es siempre autodestructiva, hay momentos de soledad en que puede ayudar a sobrevivir. De esto precisamente se queja el hablante, la autonomía de los zapatos como desmantelamiento del cuerpo que, al no destruirse en su integridad orgánica, sino que, más bien, fragmentariamente, le permiten al sujeto continuar viviendo insoportablemente. “[H]asta cuándo / nos vamos a lavar / los mismos dientes; / ¿para quién?”. Nos devuelve al sentimiento criminal que vimos en el poema “Habitos”, pero ahora la pregunta es una queja ante la soledad. “El mismo sol, los pájaros sonoros, / el no querer ser nada uno -¡hombre!-, / sólo el viento -¡qué falta de ambiciones!-; / y esto de arremangarse la camisa / junto al vaso de vino, / almorzador puntual de alguna pena”. Pulsión que no es pulsión, continente que no contiene: querer ser nada, falta de ambiciones, y aún la camisa, aún el vino, aún la pena. Puntuales insistencias del trauma y la expulsión de todo lazo social.

Por último, finalmente “Ciudadano”: “no sé de donde viene mi costumbre / de agravarme a las siete de la tarde.” ¡Nosotros ya sabemos!, esas siete de la tarde eran el mundo y los deseos de infancia, iluminados por pedales de bicicleta que ahora son nada y son menos. Pero intenta responderse, tanteando en su falta: “quizá sólo por ser un transeúnte” –transeúnte solo- “sin bigote o pañuelo, sin zapato ni amante.” ¡Sin zapato ni amante!, se ha acabado la fidelidad de los zapatos, expuestos en un mismo nivel con la amante, imposible por esa sexualidad traumática en la que tanto insistimos. La única amante estuvo en la infancia, en la muerte, en el poema “Mi hora”. Continúa la siguiente cuarteta: “no sé para qué vivo y por qué muero”. Ya habíamos dicho que el no saber sería una marca constitutiva de este sujeto que, habiendo cruzado y vuelto por el umbral de la muerte, hubo perdido su ser y la posibilidad de que alguien estuviera dispuesto a escucharlo. “Si ha tiempo me dijeron las gitanas / que tendré

³⁴ Vallejo, como el padre, no dejan de infiltrarse en la poesía de Rubio. Recordemos los hermosos versos del poema XXVIII de *Trilce*: “Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir / de tales platos distantes esas cosas, / cuando habrás quebrado el propio hogar, / cuando no asoma ni madre a los labios. / Cómo iba yo a almorzar nonada”.

vida cara con un final de perros: / o sea que no pienso morir como Dios manda”. Se aferra a esta última opción, habiendo rechazado el nuevo mundo propuesto, la ley de dios y la dictadura, la individualidad y el capitalismo. Vuelve sobre sus oficios y sus deseos como última despedida que nadie escuchará: “Conozco bien las piedras de andar, la vista gacha; / recojo los cigarros que pueblan las cunetas / agradeciendo todo en mis andanzas / de oscuros pies de barro y de madera”. Frente a la muerte, puede ahora agradecer lo que entregan sus andanzas. La psicosis, eso sí, no ha desaparecido, si ya está desprendido de sus zapatos, no lo está de su dificultad para reconocer lo animado de lo inanimado, lo natural en sí mismo lo vive como artificial, lo vivo como mecánico (quizá predispuesto por los artificios presentes en el poema “Isadora”), con lo que los propios pies aparecen como figuras “de barro y madera”. En un sentido contrapuesto, barro y madera pudieran tener valor germinal en esta muerte como resistencia, continuando el oxímoron vida-muerte de las granadas del poemario. Insistir sobre la recolección de cigarros sería un abuso, pero no se olvide la compleja polisemia que expusimos en el análisis de “Biografía anónima”. Última, triste, enunciación de sus deseos truncos: “si yo fuera un cantor como soñaba, / me iría por el mundo cantando mis desdichas / para vivir del canto mío y que me escucharan / los que sueñan con una risa limpia”. Insisto: los que sueñan con una risa limpia. Todo el poemario fueron sueños truncos, sueños fallidos, sueños sin descanso y de angustia. Todas las risas al borde de la tragedia y de la catástrofe. Sólo aquí aparece una pulcritud que fue imposible encontrar en la vida, en este último deseo fallido. Continúa: “pero no tengo voz, ni pañuelo, ni amante; / no sé por qué me vuelvo amigo de los perros / cuando soy un transeúnte de la tarde / sin saber por qué vivo y por qué muero”, –como olvidado de la muerte vaticinada y asumida-. Desaparición total del hombre, desaparición, como dijimos al comienzo, del ser y de una forma del ser-en-el-mundo. Terror: sin causa aparente.

CONCLUSIÓN

Con esto, queda claro que *Ciudadano* presenta la imposición de un mundo nuevo que, posteriormente a haber sido aplicada la violencia sobre los cuerpos, deja al sujeto entre vitrinas y artificios del capitalismo, entre la indiferencia, el individualismo “social”. Con esto, el hablante, quien no puede descifrar los nuevos códigos, a la vez que han desaparecido los que hasta entonces existían, sólo puede verse caer y caer en el abismo hasta la disolución, la desaparición total. La catástrofe absorbe cada palabra, cruzada, además, por la propia infancia traumática: la acción del padre, la acción de la madre. Ambos imposibilitando la configuración del Yo. Individualidad débil que terminará de desmoronarse entre el derrumbamiento global: toda la cadena significativa hasta entonces conocida, todo en lo que se hubo creído se ha esfumado. Fragilidad de la palabra cuando ha cambiado el registro de lo Simbólico, cuando no hay quién pueda ni quiera escuchar.

Vimos que esta obra no sólo muestra la configuración de un sujeto entre dos mundos, el primero imposibilitado por una fuerza externa, y el segundo imposible para quien no puede insertarse en las nuevas formas de lazo social, con lo que aprender a vivir en este mundo significó, efectivamente, aprender a morir en él. Sino que también pudimos descubrir que detrás de las palabras, los juegos y una aparente claridad del significante, se esconde un cuerpo que está gritando entre un espacio social en una situación extrema. *Ciudadano* configura una “prueba de estar vivo”. Un cuerpo en crisis en medio de la crisis: un narcisismo que no se pudo configurar; un masoquismo que permite reconocer la propia vida; un estado límite que amenaza con el vacío; sueños que no reparan a un cuerpo que recibe daño no sólo sobre su propio ser, sino que se (en)carga del daño en el cuerpo del Otro, recogiendo sus ruinas.

Con esto dicho, fue crucial revisar la dedicatoria del padre, Alberto Rubio, para levantar la sospecha respecto a *Ciudadano*, desde allí entendimos que la autocensura sería una estrategia de escritura respecto a la cual debimos estar atentos. Luego, fue fundamental analizar el poema “Sur”, que breve y, en apariencia, sencillo, determinó la obra de principio a fin, pues la percepción violenta del temblor y las palabras del padre, asimiladas en una huella mnémica, hicieron que la danza y, en un sentido amplio, la sexualidad, se vivieran de manera traumática, siempre relacionadas con la muerte. Para entender el trauma sexual fue de mayor relevancia,

no sólo el poema “Visitas”, y la sobrecarga erótica, sino la función de la madre en la sucesión de poemas “Mi hora”, “Recordatorio” y “Confesiones”, en donde no sólo se actualiza el trauma, sino que se elabora la psicopatología masoquista, la madre provoca una dependencia hacia ella que el sujeto sufre, a la vez que genera una compulsión de repetición, una atracción hacia la madre. El poema “Humo” fue determinante, a su vez, en tres aspectos: 1) en relación a las marcas que el masoquista deja, pedazos de su cuerpo desgarrados; 2) la no-identificación con el padre, en la medida de que no se asesina. Antes bien, la integración de éste como algo malo interiorizado, la plenipotencia del Superyó por sobre el Yo; y 3) las colillas de cigarro que insistentemente el sujeto recogerá en los poemas del último capítulo, como restos que se recolectan obsesivamente con tal de identificarse con el padre, intento vano; y como ruinas, huellas de sujetos desaparecidos, que el hablante cargará como portador de la historia de esos otros que no pueden hablar. Vimos, además, en los poemas “Gozo”, “Retorno”, “El Idolo” y “Biografía anónima”, la imposición del padre-Superyó, desencadenando una impotencia sexual, que se manifiesta en diversos gestos masturbatorios. Cabe mencionar la disposición psicótica del sujeto, que lo lleva a no distinguir bien lo vivo de lo mecánico, lo natural de lo artificial, lo animado de lo inanimado, estableciendo, principalmente, una relación de amistad y fidelidad con sus zapatos, como vimos, por ejemplo, en el poema “Hasta cuándo...”. Zapatos, por lo demás, que funcionan como metonimia del andar incansablemente en la ciudad barroca, puro movimiento que no garantiza al hombre.

Por último, decir que el psicoanálisis nos sirvió, no tanto para hacer una lectura psicologicista, antes bien, nos permitió escuchar las palabras de un cuerpo silenciado, leer en su complejidad la obra, en donde el sujeto padece diferentes vías del trauma: sobre su propio cuerpo, instalándose en la represión; sobre el cuerpo social, instalándose como cercenamiento. La supresión, no a nivel de inconsciente, como los dos anteriores, sino en el preconscious, permitiendo espacios a las palabras en que lo imposible de simbolizar, lo Real, se hiciera gravemente cercano. Sin embargo, el intento por anudar las instancias de lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico, con tal de reconstituir el lazo social; el intento por asir el trauma, dominarlo con tal de olvidar, son ambos infructuosos. Al ciudadano que ha perdido su ser, su mundo, su ser-en-el-mundo, sólo le queda la muerte como última resistencia.

BIBLIOGRAFÍA

Material histórico-teórico

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

Anzieu, Didier. *El yo-piel*. Traducción de Sofía Vidarrazaga Zimmermann. 5ª ed, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

Brito, Eugenia. *Campos minados. Literatura Post-Golpe en Chile*. 2ª ed., Santiago: Cuarto Propio, 1994.

Davoine, Françoise y Gaudillere, Jean-Max. *Historia y Trauma: la locura de las guerras*. Buenos Aires: FCE, 2011.

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

Khun, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas*. Fondo Cultura Económica, 1993. Pp. 51-127.

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

-----, *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI Editores, 2000.

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

Pérez Soto, Carlos. *Sobre un concepto histórico de Ciencia. De la epistemología actual a la Dialéctica*. Lom ediciones, 2008. Pp. 129-246.

Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: FCE, 1987.

Torres, Antonia. *Las trampas de la nación*. Frankfurt: Peter Lang Academic Research, 2013.

Del autor

Rubio, Armando. *Ciudadano. Edición con notas preliminares de Alberto Rubio*. Santiago, Ediciones Minga, 1983. Disponible en:

<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/mc0031035.pdf>

-----, *Poesía completa*. Editorial UV de la Universidad de Valparaíso, 2015.

-----, *Ciudadano*. Tajarar Editores, 2009.

-----, *Los cuadernos de armando. Prosa y poesía de Armando Rubio*. Camino del Ciego Ediciones, 2013.

Textos referenciados

Darío, Rubén. “Miss Isadora Duncan”. Disponible para descarga en:

<http://170.210.60.20/uploads/r/null/0/3/3/0339504893f757aee25419c08d1c631d9394ad50d0a487f3a10e80a5301839a3/313.JPG>

Martínez Bonati, Félix. “La unidad del Quijote” en: *El quijote y la poética de la novela*. Editorial Universitaria. Disponible en:

<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0049998.pdf>

Freud, Sigmund. “Moisés y la religión monoteísta” en: *Obras completas*. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry. 9ª reimpresión de la 2ª ed., Buenos Aires: Amorrortu Editores, tomo XXIII, 2000, pp. 46-7

-----, “Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos (1925)” en: *Obras completas*. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry. 9ª reimpresión de la 2ª ed., Buenos Aires: Amorrortu Editores, tomo XIX, 2000, pp. 267-276.

Richars, Nelly. “Tormentos y Obscenidades” en *Residuos y Metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001.

Vallejo, César. “Los funerales de Isadora Duncan”. Disponible en <https://cangrejonegro.wordpress.com/2017/03/16/limenenses-72-lima-gris/>
------. *Obra poética completa*. Edición, prólogo y cronología de Enrique Ballon Aguirre. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 2015.

Has sido demasiado hijo de tu padre
demasiado nieto de tu abuelo
de tu padre ¡el muerto!
Y cada quien a su nombre conveniente
sea de Armando, Alberto, sea Vallejo
Siglo de Oro sobre tu nombre huero
Siembra y cosecha pobre de hambre
cuando te falta nombre tras tu apellido Negro
y a cada quién su nombre es hambre
y cada hambre ¡el mundo entero!
Con tu palabra, tu palabra
hijo heredero
heredo