



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSTGRADO

INTERTEXTUALIDAD, “LO DIVINO” Y EL CONTRATO ROTO: UN  
ACERCAMIENTO A LA POESÍA DE ARMANDO ROA VIAL DESDE  
LA (POST) MODERNIDAD.

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura

SARITA JORDÁN PALET

Profesor Guía:  
Leonel Delgado Aburto.

Santiago de Chile, año 2014

## RESUMEN

Esta tesis, "Intertextualidad, lo "divino" y el Contrato Roto: un acercamiento a la poesía de Armando Roa Vial desde la (post) modernidad", fue para optar al grado de Magíster en Literatura. Escrita por Sarita Jordán y guiada por Leonel Delgado, trata sobre la obra poética de dicho autor, nacido en Santiago (1966), escritor interdisciplinar y profundamente cosmopolita. El principal *corpus* empleado está contenido en *Ejercicios de filiación: Poesía 1998-2008*.

Mostramos que este autor intenta anularse como tal y que los textos parodiados por Roa Vial constituyen uno de los principales reguladores del significado textual, recurriendo a los autores que nos parecieron pertinentes según las coordenadas de su poesía: la intertextualidad, lo divino, la problematización del lenguaje y la máscara, aunque no abordamos ésta última debido a la extensión de la tesis.

Asimismo, comprobamos la hipótesis de que en su obra *El apocalipsis de las palabras & La dicha de enmudecer* se produce la paradoja de que, al intentar problematizar y mostrar la muerte del lenguaje gastado por la modernidad, a través de sus usos y en diálogo con el "segundo Wittgenstein", finalmente, lo que hace es dotarlo de significación.

Debido a la superposición de la postmodernidad sobre la modernidad en Chile en los '90, como plantearon Tironi et. al., abordamos ambos períodos para poder establecer la posición de Roa Vial según ambas periodizaciones.



CONCLUSIONES	121
GLOSARIO	125
BIBLIOGRAFÍA	127
ANEXOS	133
Anexo 1: Cuadro nº 2: <i>Los zapatos de labriego</i> , Van Gogh	133
Cuadro nº 3: <i>Los zapatos de polvo de diamante</i> , Warhol	133
Anexo 2: 2.1 De John Keats: “Cuando siento miedo de morir”	133
2.2 ‘ <i>When I have Fears that I may Cease to Be</i> ’,	
John Keats	134
Anexo 3: <i>De Arthur Rimbaud a Georges Izambard Charleville</i> ,	
[13] mayo 1871	134
Anexo 4: “Manifiesto Tal vez”, Vicente Huidobro	135
Anexo 5: “Maese old Bob Browning en meditación” (centón)	137
5.1 “Johannes Agrícola en meditación”, Browning	137
5.2 “Vida en un amor”, Browning	139
Anexo 6: <i>La metamorfosis</i> , Kafka (resumen)	139
Anexo 7: <i>Esperando a Godot</i> , Beckett (resumen)	145

## INTRODUCCIÓN

Nacido en Santiago en 1966, Armando Roa Vial es abogado y escritor. Su quehacer literario es diverso: antologador, traductor, ensayista, narrador y poeta. Fue ganador del Premio Nacional de la Crítica (2000), del Premio Anual de poesía Pablo Neruda (2002) y del Premio Nacional de Poesía de la Asociación de Críticos del Arte por *Zarabanda de la muerte oscura* (poesía).

Otros de sus títulos en poesía son *El Apocalipsis de las palabras & La dicha de enmudecer*, *Hotel Celine*, *Estancias en homenaje a Gregorio Samsa*, *Ejercicios de Filiación* (texto homónimo a su *Poesía: 1998-2008*) y *Fundación mítica del Reino de Chile*, textos que componen principalmente el *corpus* analizado en esta tesis.

Respecto de su obra como traductor, se destacan *Cántico de Sol*, *Antología y estudios acerca de la obra de Ezra Pound*, *Antología de Ezra Pound*, *Homenaje desde Chile* en coautoría con Armando Uribe, *This be the verse: 26 poetas de habla inglesa del siglo XX*, en coautoría con Diana Dunkelberger y Marcelo Rioseco, así como también la *Poesía escogida* de Robert Browning y la traducción del *Beowulf* principalmente desde el anglosajón. Maureen Lennon señala que “La crítica especializada ha calificado a Roa Vial como el más grande traductor chileno.” (“Rescatan texto clave para entender a J.R.R. Tolkien”).

Sus temáticas abordan la divinidad, la misma problematización del lenguaje, cuyo contrato con la referencialidad está roto, el silencio, la muerte, el suicidio, la fe, el amor, el tiempo, la enfermedad, entre otros.

Debido al carácter interdisciplinar su obra, nos parece pertinente hacer un acercamiento completamente didáctico respecto de lo filosófico, debido a que la misma obra de Roa Vial nos remite a ello y también a que se trata de una tesis literaria. Este acercamiento extremadamente lego nos permite abordar aspectos importantes relativos a su obra en lo que se refiere al contrato roto entre el lenguaje y su referencialidad.

Una de sus mejores obras, *El apocalipsis de las palabras & La dicha de enmudecer*, está dedicada exclusivamente a la problematización del lenguaje, empleando varias máscaras, tanto para el poemario en general (“El apocalipsis de las palabras a la manera de Maese old Bob Browning”) como para abordar el tema del silencio (*La dicha de enmudecer*). De esta manera, nuestra hipótesis es demostrar que esta problematización del significado del lenguaje, paradójicamente, le permite “fertilizarlo”, pero cuestionando su referencialidad, ya que éste se encuentra gastado por la modernidad y debido al escepticismo del poeta.

Además, a este poemario le intentamos aplicar los aspectos fundamentales tanto del “primer Wittgenstein” como del “segundo Wittgenstein”, en lo que se refiere al tratamiento y a la concepción del lenguaje, siéndonos de gran utilidad las distinciones de Saussure entre significado y significante. Es justamente en este ámbito donde compete hablar de la divinidad, de una palabra con cuya significación el autor mismo entra en conflicto y que, a la postre, devela una posición respecto de la divinidad o de lo “divino”. Este conflicto se entrevé o deduce confrontando los significados que tienen para Roa Vial las palabras con los primeros versículos del Evangelio de San Juan: “En el principio existía la Palabra y la Palabra estaba con Dios, y la Palabra era Dios. Ella estaba en el principio con Dios” (1. 1-2), con los cuales mantiene siempre una coquetería.

Para Roa Vial, “La poesía, ante todo, significa cultivo del espíritu, cultivo de lo mejor del hombre.” (Abasolo) y la creación literaria se debe al “asombro frente al misterio de las cosas y eso ya es una actitud reverente, una actitud religiosa, y es la verdad.” (Roa Vial, “Entrevista”, 8 de marzo, 2013, UDD).

En general, además de la anglofilia y la germanofilia, tanto en lo que se refiere a literatura como a otras disciplinas, debemos entender la poesía de Roa Vial como una poesía altamente conceptual y melopeya, “Del lat. *melopoeia*, y este de gr. *μελοποιία*” (RAE) que se define como “el arte de producir melodías” o como “la entonación rítmica con que puede recitarse algo en verso o en prosa”, según la RAE. En otras palabras, debemos entender su poesía como altamente

musical. Asimismo, su obra se caracteriza por el hecho de que trabaja a nivel exhaustivo la prosodia de sus versos, por poseer un alto grado de revisiones y porque ha sido reeditada con correcciones cada ciertos años y alcanza sus versiones definitivas en *Ejercicios de filiación*, con la salvedad de la obra que le da título a esta compilación. La sucesión de versiones sobre los mismos poemarios se debe a que Roa Vial concibe su obra como un “*work in progress*”.<sup>1</sup>

Su crisis como sujeto se debe a que ha perdido la confianza en la referencialidad del lenguaje y, asimismo, responde a la crisis de los metarrelatos, de los fundamentos y de las ideologías totalizantes, entre otros. Constatamos una actitud existencial de orfandad, es decir, una relación a nivel ontológico con la modernidad, pero también una relación estética con ella.

Pese a que en Roa Vial la influencia de la literatura chilena, inglesa y alemana, entre otros, es palmaria, la que más se destaca es la del estadounidense Ezra Pound. Un ejemplo del interés de Roa Vial en Pound es que ha publicado varias antologías que contienen sus traducciones sobre este autor, como las que hemos mencionado.

Sin embargo, la intertextualidad es la característica más importante de su obra, porque constituye su poética. De esta manera, Roa Vial nos presenta su poesía como un préstamo para recordar citas o alusiones ajenas con una insistencia en la bajeza humana. Así, procuraremos constatar que estamos ante un autor que se niega a sí mismo como tal—la muerte del autor de Barthes— y que se considera sólo como un mezclador de un conjunto de citas, es decir, de la intertextualidad o de la misma traducción que es para él un ejercicio de empatía que se propone anular el “exceso de autorreferencias”(Román). En otras palabras, la traducción es equivalente a la muerte del autor que se produce en su propia poesía. Y es que en realidad la idea de autor como la concebían los románticos,

---

<sup>1</sup> Según sus propias palabras, “Una obra que está abierta, que no está terminada, (...) son borradores de la edición definitiva. Al mismo tiempo, yo creo que la edición definitiva que uno va hacer va a ser cuando uno se muera, aunque ya siento que eso está cerrado. Pero el texto no sólo está abierto para quien lo escribe, sino para el que lo lea.” (Roa Vial, “Entrevista”, 8 de marzo, 2013, UDD).

como si recibiera la palabra como infusión divina, que le rendía culto a la originalidad, ha perdido crédito. Sólo quedan las “posiciones” de sujeto del autor, quien actúa como un mezclador de citas. Es por eso que otro de nuestros objetivos es mostrar y aplicar las diferentes categorías transtextuales o, más bien, intertextuales, según la clasificación de Genette.

Además, su creación paródica, pastiche o intertextual devela su propio artificio y permite el uso de máscaras. Es dentro de esas intertextualidades que encontramos referencias a textos literarios de autores que constan de universalidad durante el siglo XX, como, por ejemplo, Kafka, Pound, T.S. Eliot, Beckett, Celan, entre otros, así como también de autores anteriores, Shakespeare, Robert Browning, Alonso de Ercilla, Dostoievski, Cervantes, etc. Mostraremos cómo el texto parodiado se convierte en el principal regulador de la significación del texto y que la parodia se relaciona con textos previos y posteriores a él.

Debido a los numerosos autores parodiados, sólo abordaremos los más obvios o cruciales en lo que se refiere a la muerte del autor –una de las consecuencias de la escritura intertextual y de la escritura en general-, a la divinidad y al contrato roto entre el lenguaje y su referencialidad, según nuestro horizonte de lectura. Junto con la máscara, que no alcanzamos a abordar en esta tesis debido a su extensión, lo divino, la intertextualidad, y la problematización del lenguaje constituyen los ejes de su poesía.

De este modo, a través de las estrategias escriturales, Roa Vial nos da a conocer sus lecturas y filiaciones respecto de los autores parodiados. Lo cierto es que de este conjunto de obras reunidas bajo el título de *Ejercicios de filiación*, podríamos especular que se trata de una relación filial con su descendencia, pero nos enfrentamos a una filiación con otros autores, ya que tras la muerte de Dios “El Gran Huérfano, no es otro que Cristo” (Paz, *Los hijos del limo*, 56; c. 3) y el poeta se encuentra en una situación existencial de orfandad, por lo cual, en la postmodernidad, el presentismo histórico hace que se valore el pasado y hay un regreso al origen para establecer un *continuum*.

Debido a que se establece que en Chile durante los '90 la postmodernidad se superpuso a la modernidad, evolucionando según el modelo liberal estadounidense (Tironi et. al.67; c. 1), abordaremos ambos períodos para tener un acercamiento más amplio a su poesía.

De esta manera, en el Capítulo I se establece la relación que tiene la escritura de Roa Vial con la crisis de la modernidad, su sensación de orfandad respecto de la divinidad desde el punto de vista de Octavio Paz y su relación con la postmodernidad, empleando varios textos para poder acceder a la postura que el poeta tiene respecto de éste último fenómeno histórico, esfuerzo que se debe al carácter de su poesía, a que le da la espalda a la contingencia.

En el Capítulo II, vemos la evolución del concepto de “polifonía” hasta el de intertextualidad, empleando algunos textos que nos permiten identificar las características de ésta dentro de la obra de Roa Vial. Para ello, recurrimos a la teorización de Genette, principalmente, demostrando que Roa Vial aplica en su poesía todas las categorías “transtextuales” o “intertextuales” planteadas por dicho autor y que su poesía fluctúa entre el pastiche y la parodia, pero, al mismo tiempo, es un autor que se niega como tal, que permanece como un mero mezclador de un conjunto de citas. Asimismo, mostraremos su relación con la divinidad en la Coda de *Hotel Celine* y la relación de su concepción de las palabras en contraposición con el evangelio de San Juan.

Por último, en el Capítulo III, abordamos la crisis del lenguaje respecto de su referencialidad, partiendo por las implicancias de la creencia en dicho contrato. Utilizamos *Lenguaje y silencio* y el capítulo del “Contrato roto” contenido en *Presencias reales*, ambas obras de George Steiner, para pasar a ver las implicaciones y consecuencias de esta ruptura, tanto en las artes y en la teoría contemporánea como sus efectos en la poesía de Roa Vial, quien ha sido caracterizado como “escéptico”. Así, utilizaremos como *corpus* principal *El apocalipsis de las palabras & La dicha de enmudecer* de Roa Vial, intentando aplicar el pensamiento de Wittgenstein, para demostrar que, paradójicamente,

esta “ruptura” del contrato pasa a revitalizar el lenguaje y a dotarlo de significación, lo que constituye nuestra hipótesis.

## CAPÍTULO I: ARMANDO ROA VIAL Y LA (POST) MODERNIDAD

El objetivo de este capítulo es contextualizar a Roa Vial en la modernidad, principalmente, en relación a los rasgos de la crisis de la modernidad planteados por Octavio Paz (1914-1998) en *Los hijos del limo*, tanto en lo estético como en lo ontológico, así como también establecer su relación con la postmodernidad, utilizando como *corpus* teórico *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* de Jameson (1984 - ), *La sociedad del espectáculo* de Debord (1931-1994) y *Cultura y simulacro* de Baudrillard (1929- 2007), para enmarcar las críticas de Roa Vial en un contexto general.

### 1.1 ARMANDO ROA VIAL, UN HOMBRE DE SU TIEMPO

#### 1.1.1 Modernidad y Orfandad

La poética de Roa Vial lo sitúa en la (post) modernidad, como explicaremos luego, pero habría que preguntarse qué es lo moderno, qué es lo que antecede a la postmodernidad, debido a que en el censo 1992-2002 se establece que:

en la década de los 90 la sociedad chilena cerró un largo ciclo básico de modernización y, paralelamente a ello, inauguró un nuevo ciclo de cambio, en el cual están presentes muchas tendencias que la literatura<sup>2</sup> identifica con la llamada modernidad avanzada o “segunda modernización” (Tironi et. al.67; c.1).

Esta sentencia de superposición de ambos períodos es polémica y daría para una tesis entera. No obstante, Tironi et. al., asimismo, afirman que el país evolucionó “según el modelo liberal típico de los Estados Unidos.” (67; c. 1).

---

<sup>2</sup> El empleo que hacen Tironi et. al. del término “literatura” se refiere, más bien, a un conjunto de conocimientos.

Así, la postmodernidad se superpone a la modernidad en Chile en la década de los '90, lo que vendría a determinar la relación de Roa Vial con la (post) modernidad, pero empezaremos por establecer los nexos de Roa Vial con la modernidad.

Lo fundamental en Roa Vial de lo moderno se relaciona con la crisis de la modernidad, modernidad cuya imagen del tiempo era la del futuro como depositario del cambio. Su relación con este período se establece en el ámbito estético y ontológico, y en éste último, con la reacción al tema de la muerte de Dios, lo que le crea la sensación de estar arrojado en el mundo, una vivencia de orfandad, por lo cual es preciso que dediquemos un espacio a estas temáticas.

En *Los hijos del limo*, Octavio Paz ensaya sobre la relación entre la poesía y la modernidad desde el romanticismo hasta la vanguardia. Según este autor, “Analogía e ironía enfrentan al poeta con el racionalismo y el progresismo de la era moderna pero también, y con la misma violencia, lo oponen al cristianismo.” (*Los hijos del limo*, 6; “Prefacio”). En el caso de Roa Vial, la ironía y la oposición a la deidad se expresan, por ejemplo, en el siguiente fragmento del poema “De la palabra fe” de *El apocalipsis de las palabras*:

Has dejado de creer en ella  
y ahora se rinde, crucificada junto a ti.

Con sus franjas tenuemente labradas.  
Con sus arduas murmuraciones.

Madrúgala y sollózala, Señor.  
En el despeñadero de la cruz.

Espejéate en su sorda congoja.  
Sorda, muy sorda, Señor.  
(*Ejercicios de filiación*, 32).

La actitud desafiante del poema citado revela una pérdida o carencia de fe respecto de la divinidad, y el poeta responde a ello con ironía y desesperación. De hecho, la ironía “es la hija del tiempo lineal, sucesivo e irrepitible (...) pertenece

al tiempo histórico, es la consecuencia (y la conciencia) de la historia.” (Paz, *Los hijos de limo*, 81; c. 4).

Además,

La muerte de Dios abre las puertas de la contingencia y la sinrazón. La respuesta es doble: la ironía, el humor, la paradoja intelectual; también la angustia, la paradoja poética, la imagen. (...) La religiosidad romántica es irreligión: ironía; la irreligión romántica es religiosa: angustia (Paz, *Los hijos del limo*, 54; c. 3).

Ante esta muerte, “La contingencia universal se llama, en la esfera existencial, orfandad” (Paz, *Los hijos del limo*, 56; c. 3). Así, la obra de Jean-Paul Richter (1763-1825) se adelanta a este hecho con su libro *Sueño*: “Los niños muertos se acercan a Cristo y le preguntan: Jesús, ¿no tenemos padre? Y él responde: todos somos huérfanos.” (Paz, *Los hijos del limo*, 55; c. 3), siendo que “el primer huérfano, el Gran Huérfano, no es otro que Cristo.” (Paz, *Los hijos del limo*, 56; c. 3). Esta orfandad implica una experiencia de estar sin rumbo fijo, desamparados en un mundo hostil y Roa Vial afirma en “Detrás de la palabra hombre” de *Elapocalipsis de las palabras*:

¡Oh muerte en vida! Nadie nos salva de esta orfandad.  
Nacemos y sucumbimos. Apostamos y perdemos.  
Palabra somos y en palabra nos convertiremos.  
(*Ejercicios de filiación*, 38).

Además, “ante el tiempo futuro de la razón crítica y de la Revolución, la poesía afirma el tiempo sin fechas de la sensibilidad y la imaginación, el tiempo original” (Paz, *Los hijos del limo*, 58-59; c. 3); pero también “afirma la muerte de Dios, la caída en la contingencia y la pluralidad de dioses y mitos.” (Paz, *Los hijos del limo*, 59; c. 3) y Paz agrega:

Pero cada una de estas negaciones se vuelve contra sí misma: el tiempo sin fechas de la imaginación no es un tiempo revolucionario sino mítico; la muerte de Dios es un mito vacío. La poesía romántica

es revolucionaria no *con* sino *frente a* las revoluciones del siglo; y su religiosidad es una transgresión de las religiones (*Los hijos del limo*,59; c.3).

La tradición de lo moderno, que implica una sobrevaloración del futuro como eje de la tríada temporal, entraña la evaporación de la oposición de los otros dos elementos de la tríada, del pasado y del presente, y significa, en tanto tradición moderna, “una crítica al pasado, una crítica de la tradición” (Paz, *Los hijos del limo*,19; c. 1), una determinada relación con ésta, “no sólo la negación de la tradición sino también de la ruptura” (Paz, *Los hijos del limo*, 11; c. 1), de la tradición moderna que es la tradición de la ruptura. En efecto, Paz sostiene que “la condición dramática de nuestra civilización [es] que busca su fundamento, no en el pasado ni en ningún principio inmovible, sino que en el cambio.” (*Los hijos del limo*, 18; c. 1), mientras la crítica del tiempo reduce a éste a una ilusión (Paz, *Los hijos del limo*,23; c. 1)“y así no es sino otra manera, quizá la más radical, de oponerse a la historia” (Paz, *Los hijos del limo*,23; c. 1).

En efecto, “La modernidad se inicia como un desprendimiento de la sociedad cristiana.” (Paz, *Los hijos del limo*,37; c. 2) que tenía como imagen del tiempo a la eternidad y es un perpetuo separarse de sí misma, un permanente ir “hacia allá” que es el progreso. Incluso, en la modernidad, el estanco de la sociedad genera una revolución.

Según Octavio Paz, “la idea de modernidad sólo podía nacer (...) como una crítica de la eternidad cristiana.” (*Los hijos del limo*, 33; c. 2). En efecto, “La doble herencia del monoteísmo judaico y de la filosofía pagana constituyen la dicotomía cristiana. La idea griega del ser (...) es irreductible a la idea judaica de un Dios único, personal y creador” (Paz, *Los hijos del limo*,34-35; c. 2). Esta contradicción fue fundamental en la filosofía cristiana, contradicción que la escolástica intentó disolver (Paz, *Los hijos del limo*,35; c. 2), pero cuya resolución fue “en sentido opuesto a la escolástica.” (Paz, *Los hijos del limo*,35; c. 2) y “La modernidad es la consecuencia de esa contradicción” (Paz, *Los hijos del limo*,35; c. 2). Así, cuando

la oposición entre razón y divinidad no tiene solución, se inicia la modernidad; y la primera crece a costas de la segunda.

Paz sostiene que: “No la fusión con Dios, sino con la historia: ése es el destino del hombre.” (*Los hijos del limo*, 39; c. 2), lo que se manifiesta en un poema de Roa Vial, “Perdurando en la palabra fin” de *El apocalipsis de las palabras*:

#### Variaciones a partir de Salvatore Quasimodo

Soy un hombre  
 indefenso. Lleno de añoranzas efímeras.  
 Mi voz se agrieta.  
 Desgarradura sobre desgarradura.  
 Y un silencio porfiado y mordaz  
 se amotina en mi carne  
 “cuando siento que los vivos  
 son más remotos que los muertos”.

Nada ya queda en pie: deponiendo toda huella  
 dejé que el invierno segara las hojas  
 de todos mis bosques.

Y ahora, sin nada por hacer,  
 después de forzar sin suerte el blindaje del dolor  
 en el áspero manto de ese amor desechado del amor,  
 apenas me sobrevivo a mí mismo  
 en el amanecer de un paisaje  
 despoblado  
 por la luz del día.

Soy un hombre  
 indefenso. Un amargo soliloquio  
 que en vano busca adelantar la palabra fin  
 para perdurar en ella  
 (*Ejercicios de filiación*, 29).

Por lo tanto, el fin del hombre estaría en perdurar en el tiempo, en el porvenir, pero no en acceder a la divinidad, de modo que este poema debiera interpretarse como una perduración de su nombre.

Y Paz agrega:

Poesía e historia, lenguaje y sociedad, la poesía como punto de intersección entre el poder divino y la libertad humana, el poeta como guardián de la palabra que nos preserva del caos original: todas estas oposiciones anticipan los temas centrales de la poesía moderna (*Los hijos del limo*, 48; c. 3).

Roa Vial rescata que: “Heidegger decía que los poetas son los que fundan lo verdadero.” (Abasolo). Para Roa Vial, la poesía es también “una herramienta imprescindible para combatir el tedio y el horror *vacui*.” (González Barnert), pero incluso cuando habla de su propia creación literaria va más allá: la atribuye al “asombro frente al misterio de las cosas y eso ya es una actitud reverente, una actitud religiosa, y ésta es la verdad.” (Roa Vial, “Entrevista”, 8 de marzo, 2013, UDD).

Si las vanguardias europeas y la del *modernism* angloamericano eran reaccionarias y anticapitalistas, era debido a su aversión por el mundo creado por los burgueses, según Paz. Roa Vial, por su parte, reaccionará al capitalismo avanzado característico de la postmodernidad, concordando, en algunos aspectos, con la oposición de las vanguardias al respecto.

Enrique Lafourcade retrata a Roa Vial, dejándonos ver su carácter moderno:

es un gran poeta que no anda en campeonatos ni en homenajes ni en desfiles ni en festivales ni se arrodilla ante presidentes, comisarios ni mujeres sabias que manejan la cultura en este país. Es un viajero inmóvil, que observa el paisaje, mezcla de amaneceres, cenizas, explosiones, reencantándolo.

En cuanto a las vanguardias, Bruno Cuneo estableció que “La influencia de Pound en la obra poética del propio Roa es decisiva en muchos aspectos” (“Ezra Pound: Nuevas versiones de un artesano extinto”). Este autor estadounidense empleó el simultaneísmo de Apollinaire, al igual que T.S. Eliot, en sentido opuesto al del escritor francés: “no a los temas más bien restringidos, personales y tradicionales de Apollinaire sino a la historia misma de Occidente.” (Paz, *Los hijos*

*del limo*, 135; c. 6). Si la vanguardia europea prosiguió con la tradición romántica de la ruptura, el *modernism* rompe con ella, es una vuelta a la tradición estética y religiosa de Europa (Paz, *Los hijos del limo*, 146; c. 6).

Según Paz, “La grandeza de Pound y, en menor grado la de Eliot (...) consiste en la tentativa por reconquistar la tradición de la *Divina Comedia*, es decir, la tradición central de Occidente.” (*Los hijos del limo*, 135; c. 6).

Pound era anticapitalista y fascista, cuya rebeldía respecto de la usura Roa Vial comparte en el siguiente fragmento del poema “Desde la habitación 27: EZRAGRAMAS”, en la sección “Variaciones e Intervalos III” de *Hotel Celine*:

el pulso de la voz, digo  
 ahora al dictado de la usura,  
 con su pantomima de vociferaciones desahuciadas,  
 con su prosodia moribunda que todo lo arruina  
 sin dejar nada en pie,  
 sufragio de naufragios,  
 usura, cortesía del moribundo  
 a las putas que infestan los lechos de Eleusis,  
 al amor transado y facturado  
 –todo amor tiene su precio–,  
 amor que se enloda en el lecho  
 CONTRA NATURAM.  
 (*Ejercicios de filiación*, 213).

Finalmente, Paz anuncia un cambio de época, “una crisis general de la modernidad.” (*Los hijos del limo*, 159; c. 6) que se manifiesta en “Los desfallecimientos de la tradición de la ruptura” (Paz, *Los hijos del limo*, 159; c. 6) al observar algunos fenómenos contingentes a la fecha de la publicación de *Los hijos del limo*, que data de 1974. Nombraremos sólo algunos de ellos.

Sostiene que “La negación ha dejado de ser creadora. No digo que vivimos el fin del arte: vivimos el fin de la *idea del arte moderno*.” (Paz, *Los hijos del limo*, 159; c. 6).

Si la imagen del tiempo moderno era la del futuro, ahora lo vemos con horror: “que el destino hiede” (Roa Vial, *Fundación mítica del Reino de Chile* en

*Ejercicios de filiación*, 160) o “tiene ‘*todo un abismo por delante*’ ” (Roa Vial, *Los hipocondríacos no se mueren de miedo en Ejercicios de filiación*, 264).

De este modo, Paz establece que se ha producido un cambio en la imagen del tiempo como otro rasgo de la crisis de la modernidad:

El presente se ha vuelto el valor central de la tríada temporal. La relación entre los tres tiempos ha cambiado, pero este cambio no implica la desaparición del pasado o la del futuro. Al contrario, cobran mayor realidad: ambos se vuelven dimensiones del presente, ambos son presencias y están *presentes* en el ahora. (*Los hijos del limo*, 166; c. 6)

Ahora estamos ante un retorno al origen y hay una sobrevaloración del presente -vivimos un presentismo histórico- que haría que pasado y futuro cobren más realidad. En efecto, “Vivir en el ahora es vivir cara a la muerte.” (Paz, *Los hijos del limo*, 167; c. 6). Nuestra muerte y vida son la misma realidad en el ahora (Paz, *Los hijos del limo*, 167; c. 6).

Por otro lado, María Ester Martínez, respecto de las traducciones de *Lecturas anglosajonas* de Roa Vial, afirma que “la traducción de culturas, está condicionada por necesidades históricas y necesidades de un presente que se proyecta hacia el pasado para poder tener sentido en el presente.”, es decir, implican un regreso al origen, que deja en evidencia el presentismo histórico en Roa Vial. Resitúan lo que está en la periferia “para constituirlo nuevamente en un marco de referencia que permita comprender nuestra propia naturaleza.” (María Ester Martínez).

Si bien en la modernidad se creía en el progreso indefinido, Paz nos previene, acotando que el vocablo “subdesarrollado” es un término burocrático, aún no precisado por la antropología ni la historia y que pertenece al lenguaje empleado por las Naciones Unidas. Es así como:

Al amparo de su ambigüedad [del término “subdesarrollado”] se deslizan dos pseudoideas, dos supersticiones igualmente nefastas: la primera es dar por sentado que existe sólo una civilización o que las distintas civilizaciones pueden reducirse a un modelo único, la

civilización occidental moderna; la otra es creer que los cambios de las sociedades y culturas son lineales, progresivos y que, en consecuencia, pueden medirse. Este segundo error es gravísimo (Paz, *Los hijos del limo*, 30; c. 2).

No obstante, Paz acota que el término “desarrollo” “sí se justifica cuando hablamos de la técnica y de sus consecuencias sociales.” (*Los hijos del limo*, 31; c. 2), pero ahora se duda del progreso, lo que lleva a Roa Vial a criticarlo en *Estancias en homenaje a Gregorio Samsa*:

Para quienes insistan en el mito del progreso, estas dos advertencias de René Char:

1.- “*La fauna cadavérica lo devora todo, incluso los pañales del recién nacido*”.

2.- “*Al morir hemos de devolver todo cuanto nos fue prestado*” (*Ejercicios de filiación*, 146).

En el fondo, Roa Vial apela al progreso en tanto ningún avance tecnológico podrá eludir la muerte, ya que a ella vamos solos, vivimos en un tiempo que maquilla esta condición propia del hombre: morir.

Incluso, otro de los síntomas del cambio es que:

La ausencia de las revoluciones proletarias en los países más avanzados industrialmente tanto como las revueltas en la periferia del Occidente, revelan que la ideología marxista no ha sido la levadura de la revolución proletaria mundial, sino la de la resurrección nacional de Rusia, China y otros países que llegaron tarde a la era industrial y tecnológica (Paz, *Los hijos del limo*, 161; c. 6).

Sus protagonistas no han sido los obreros, sino otros agentes sociales. En la crisis de la modernidad, no hay revoluciones, sino tan sólo rebeliones, ya que según Paz carecen de proyectos ideológicos para el futuro. Asimismo, para Paz, algo así es inconcebible en la modernidad: “La historia de la poesía moderna es la historia de las oscilaciones entre estos dos extremos: la tentación revolucionaria y la tentación religiosa.” (*Los hijos del limo*, 46; c. 2). Nada más lejano que la mirada

de Pazen “Los signos en rotación” de *El arco y la lira*: “La crítica del marxismo es indispensable, pero es inseparable de la del hombre moderno y debe ser hecha con las mismas ideas críticas del marxismo.” (258; “Epílogo”). Roa Vial, en *Estancias en homenaje a Gregorio Samsa*, critica a las ideologías cuando afirma que “Las utopías son los más execrables desaguaderos de las aspiraciones humanas.” (*Ejercicios de filiación*, 143).

La precariedad del hombre ante el cambio de la imagen del tiempo lleva a Roa Vial a afirmar en el “Post scriptum” de *El apocalipsis de las palabras & La dicha de enmudecer*.

Ignoramos el porqué de esta persistencia en las palabras. Si el horror o el escándalo ante la muerte, el sufrimiento y el vacío pueden ser definitivamente anestesiados. Aun así escribimos para sobrellevar nuestras erosiones. Cioran afirmaba que “*si las palabras se volatizasen, quedaríamos sumergidos en una angustia y un aislamiento intolerables*” (*Ejercicios de filiación*, 57).

O bien:

siento que en esos tópicos [la muerte, el *ubi sunt*, “la voracidad destructora del tiempo”] se juega el sentido de todo, que vivimos siempre en la cuerda floja, de cara al abismo, y que sin conciencia en la fragilidad de la vida no brindaríamos a los afectos el relieve y la urgencia que realmente se merecen (Pedro Pablo Guerrero).

Asimismo, Roa Vial critica el “humanitarismo moderno” que reemplaza el amor al prójimo por el de la humanidad, es decir, por el amor a una abstracción.

### 1.1.2 Roa Vial y una visión crítica de la postmodernidad

En *El posmodernismo o lógica cultural del capitalismo avanzado*, Jameson establece que la postmodernidad no impide la pluralidad y la diversidad de rasgos. La actitud postestructuralista, postestructuralismo que comparte un mismo contexto histórico y coincide en algunos postulados con la postmodernidad, va

“contra la posibilidad misma de emitir juicios de jerarquía y/o definición” (Rojo, 116; c. 8)<sup>3</sup> e imposibilita a los sujetos para establecer certezas, como se demuestra en el siguiente fragmento del poema “Pliegue sobre pliegue”, de *Estancias en Homenaje a Gregorio Samsa*:

Buscando una certeza  
 en la ausencia de toda certeza,  
 naufragabas mar adentro en una máscara  
 con tu espuma de ciego,  
 o agotabas un cauce de esos ríos  
 que nunca recalarían en la mar de tu morir  
 (Roa Vial, *Ejercicios de filiación*, 113).

Jameson señala como constitutivos del postmodernismo: “el fin de la ideología, del arte o de las clases sociales; la crisis del leninismo, la socialdemocracia o el Estado de Bienestar, etc.”(9; “Introducción”), cuya existencia se subordina a la hipótesis de un quiebre alrededor de los años '60.

Otros de sus rasgos constitutivos son: “una nueva superficialidad que se encuentra prolongada tanto en la ‘teoría’ contemporánea como en toda una nueva cultura de la imagen o el simulacro; el consiguiente debilitamiento de la historicidad” (Jameson, 21; “Introducción”), como sucede con el presentismo histórico.

Sin embargo, hay “grupos políticos interesados en intervenir activamente la historia” (Jameson,102; c.6), pero, según Baudrillard, todo poder se derrumba ante las masas (155; c.3), porque “decodifican los mensajes a su manera” (Baudrillard,148; c.3).

Siguiendo a Jameson, todo juicio moralizante o moral para abarcar lo postmoderno, si este es un fenómeno histórico, es un error de categorías.

Sin embargo, para Jameson

---

<sup>3</sup> La oración original es la siguiente: “Vemos así como la nada desdeñable capacidad de fuego de la teoría postestructuralista se endereza hoy no sólo contra los valores tal y como ellos existen o han existido históricamente, sino contra la posibilidad misma de emitir juicios de jerarquía y/ o definición.” (Rojo 116; c. 8)

las teorías de la postmodernidad (...) presentan un acusado parecido de familia con las más ambiciosas generalizaciones sociológicas que (...) anunciaron el advenimiento o la inauguración de un tipo de sociedad completamente nuevo y a menudo bautizado como “sociedad postindustrial” (...) “sociedad de consumo”, “sociedad de los *medias*”, (...) se trata, en todos los niveles de una fase de capitalismo *más pura* que cualquiera de los momentos precedentes (13-14; “Introducción”).

En efecto,

toda esta cultura posmoderna, que podríamos llamar estadounidense<sup>4</sup>, es la expresión interna y superestructural de toda una nueva ola de dominación militar y económica norteamericana de dimensiones mundiales: en este sentido, como en toda la historia de las clases sociales, el trasfondo de la cultura lo constituyen la sangre, la tortura, la muerte y el horror (Jameson, 18-19; “Introducción”).

Así, el “espacio postmoderno (o multinacional) no es meramente una ilusión o ideología cultural, sino que tiene una sólida realidad histórica (y socioeconómica) apoyada en esa tercera gran expansión planetaria del capitalismo” (Jameson, 109; c.6), lo que se aplica a lo que sucedió en Chile con el golpe militar y la dictadura del general Pinochet.

Respecto de la modalidad de la expansión del capitalismo, ante la violencia y la ruina, ante el golpe militar en Chile y la posterior dictadura, Roa Vial manifiesta su rebelión en su poema “Nota a N.N., patio 29. Tierra tardía: golpe de Estado” de *Ejercicios de filiación*:

Once sílabas sangrantes: septiembre  
el mes más cruel; endecasílabo  
bombardeado, sus anchas alamedas  
se desmadran, retórica asediante  
en disparos a granel: generales  
vendepatria, sedición de las vocales

---

<sup>4</sup> Podría denominarse “estadounidense”, debido a que es la nación que propagó por diversos países al capitalismo avanzado (regulado sólo por las decisiones de compra de millones de sujetos), promoviendo una economía multinacional.

capitalistas y reaccionarias,  
 ay, junta militar de consonantes  
 salidas del cuartel: cuántas palabras  
 detenidas y desaparecidas,  
 cloacas para las ene y ene,  
 la fértil república portaliana  
 apesta: nuevas letrinas verbales  
 son el relicario de viejos vicios:  
 golpes, delaciones, usurpaciones  
 al lenguaje: delgada es esta faja  
 en el verbo de Chile: violencia  
 que plagia a la violencia, copia infeliz  
 del amén: ah, país palimpséstico:  
 esa moneda del texto en llamas  
 pura cita es tu cielo azulado  
 (*Ejercicios de filiación*, 325).

Las palabras son los hombres detenidos y desaparecidos y hay un rechazo a la retórica como representativa de la violencia del golpe, al mismo tiempo que Roa Vial critica la contingencia política que le tocó vivir y se manifiesta como contrario al Estado Portaliano.

El país es un texto palimpséstico, es decir, bajo la concepción de Roa Vial, un lugar que ha sido desacralizado (“Los poetas ya bajaron del Olimpo. Ahora es el turno del poema” [en *Hotel Celine* de *Ejercicios de filiación*, 188], en el caso de Roa Vial, intertextual, pastiche o paródico), aunque también se podría argumentar que el golpe militar chileno escribió sobre la historia, por encima del país que existía antes y que los golpistas “vendepatria” vendían el país al capitalismo avanzado representado por Estados Unidos, crítica que obedece, asimismo, a un rechazo al hecho de que hubo una intervención norteamericana en este crucial hecho histórico para el país.

Asimismo, es un texto compuesto, principalmente, de endecasílabos, de once sílabas que equivalen al 11 de septiembre, que habla de la sublevación de las “letras” (“sedición de las vocales/ capitalistas y reaccionarias/ ay, junta militar de consonantes” [Roa Vial, *Ejercicios de filiación*, 325]) de la Junta militar para producir el golpe en La Moneda, un lugar que puede ser reescrito

permanentemente. Y Jameson agrega: “todo este nuevo espacio global, tan sumamente desmoralizador y deprimente, constituye precisamente el ‘momento de verdad’ del posmodernismo.” (108-109; c.6).

Respecto de *Fundación mítica del Reino de Chile* y de la postmodernidad en nuestro país, Roa Vial nos muestra, nuevamente, lo que Jameson llama un espacio deprimente y desmoralizador: “  
de esta infértil provincia/ donde naufraga la hospitalidad y la ilusión?” (*Ejercicios de filiación*, 168). Para Roa Vial, nuestro país se ha convertido en un nuevo Hades.

‘¿ Hay voces qu

Respecto de lo estético, Jameson sostiene “la tesis de que el nuevo espacio del posmodernismo ha abolido literalmente las distancias (incluida la ‘distancia crítica’).” (108; c.6).

En efecto, hay:

un aspecto fundamental de todos los posmodernismos enumerados anteriormente: a saber, el desvanecimiento en ellos de la antigua frontera (esencialmente modernista) entre la cultura de élite y la llamada cultura comercial o de masas, y la emergencia de obras de nuevo cuño, imbuidas de las formas, categorías y contenidos de esa “industria de la cultura” tan apasionadamente denunciada por todos los ideólogos de lo moderno (Jameson, 12-13; “Introducción”).

Lo que atrae a lo postmoderno es el paisaje feísta, degradado y *kitsch* de la paraliteratura, entre otros (Jameson13; “Introducción”). Esto se relaciona con la creencia de Eco que la paraliteratura vende efectos en vez de arte y con que “el Kitsch pone en evidencia las reacciones que la obra debe provocar, y elige como finalidad de la propia operación la preparación emotiva del fruidor.” (Solotorevsky,13; “Introducción”). Respecto de lo que serían la alta literatura y la paraliteratura según la distinción de Solotorevsky, ésta afirma:

nos basaremos primeramente en el esquema de las funciones de Jakobson. En un texto literario, la función dominante es por definición la función poética, que responde a la focalización orientada hacia el

mensaje en sí –hacia el texto- (...) [que] es un objeto en sí mismo. Postulamos que en la paraliteratura, en cambio, el predominio de la función poética ha sido reemplazado por el de la función conativa (12; “Introducción”).

El que Jakobson haya denominado así a la función de centrarse en el mensaje, se debe a “su idea de que la poesía es el ejemplo mayor de esta función.” (Waugh,196). Así, la paraliteratura reemplaza la función poética, centrada en el mensaje, por la conativa<sup>5</sup>, centrada en el destinatario “cuya eficacia requiere y suscita una intensificación de la función fática<sup>6</sup>” (Solotorevsky,12; “Introducción”). De hecho, “se trata pues, en este caso, de ejercer un efecto determinado en el lector” (Solotorevsky,12; “Introducción”).

De este modo, la literatura canónica da más información al lector, mientras que la paraliteratura le da el mínimo, “como un texto ‘excesivamente redundante”” (Solotorevsky, 13; “Introducción”).

Umberto Eco hace una distinción al respecto: los adherentes de la literatura masiva (o de la paraliteratura) son representados por los integrados, rostro emergente que se subyuga o incluso participa activamente de la cultura de masas. Como contrapunto, los apocalípticos conformarían una élite intelectual y crearían alta literatura, criticarían y cuestionarían el mundo de la cultura masiva. Todo esto nos permite concluir que la poesía es el género más reticente a la literatura masiva y Roa Vial, un apocalíptico.

En lo que se refiere a la poética de Roa Vial, según Hutcheon, “La parodia –a menudo llamada cita irónica, pastiche, apropiación, o simplemente intertextualidad- es considerada comúnmente un fenómeno que se halla en el centro del postmodernismo” (“La política de la parodia postmoderna”, 1), pero, asimismo, es en el siglo XX una de las mayores formas de producción textual (Hutcheon, *A Theory of Parody*,2; “Introducción”), lo que inserta a Roa Vial en la (post) modernidad a través de su poética.

---

<sup>5</sup> Esto equivale a decir que “la pretensión del mensaje es provocar una respuesta en el receptor.” (Linerós 2).

<sup>6</sup> “para interrumpir, prolongar o empezar la comunicación.”, por ejemplo (Jordán).

Pero, como hemos visto, Jameson ve a la postmodernidad como un período que tolera la pluralidad y la diversidad de rasgos. La sensibilidad postmoderna es distinta a la de victorianos y postvictorianos. En efecto, la actitud de estos últimos, su repudio al modernismo, se ha vuelto arcaica, ya que éste se institucionalizó y canonizó a fines de los '50.

De hecho, “la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías en general” (Jameson,17-18; “Introducción”). La premura económica por producir géneros aparentemente más novedosos le da mayor importancia a la experimentación e innovación estéticas. Los artistas reciben apoyo institucional y otras formas de mecenazgo.

Jameson sostiene, además, que “el único modo de abarcar y registrar la diferencia genuina del posmodernismo es mostrarlo a la luz del concepto de norma hegemónica o de la lógica cultural dominante.” (20; “Introducción”).

Respecto de la deconstrucción de la expresión, para diferenciar las épocas modernista y postmodernista, Jameson trabaja sobre dos imágenes: *Los zapatos de labriego* de Van Gogh y *Los zapatos de polvo de diamante*<sup>7</sup> de Warhol. Por un lado, si bien la obra de Van Gogh trabaja en torno a la miseria agrícola y a las faenas campesinas, o bien, remite a lo útil, el cuadro posee un gesto utópico; por otro lado, la obra de Warhol parece no hablar en absoluto (Jameson,27; c.1). No obstante, *Los zapatos de polvo de diamante* es un cuadro fetiche leído desde el pensamiento de Freud y de Marx y resalta “el fetichismo de la mercancía de la fase de transición al capitalismo avanzado, [pero las obras] *deberían* ser declaraciones políticas cruciales y críticas.” (Jameson,28; c.1). La diferencia fundamental entre ambos cuadros, y entre las épocas modernista y postmodernista, es que “la obra de Andy Warhol gira fundamentalmente en torno a la mercantilización” (Jameson28; c.1) y estamos ante una carencia de profundidad en la obra de Warhol (Jameson 29;c.1).

Según Jameson, nos debemos preguntar si la lógica del capitalismo avanzado ha destruido o no la “cuasi-autonomía” de la esfera cultural. Este autor

---

<sup>7</sup> Ver Anexo 1, p. 133.

afirma que “en nuestra vida social, ya todo (...) se ha convertido en cultura de un modo original y aún no teorizado.” (Jameson 107, c.6).

Como a cada época le correspondía una imagen del tiempo, Paz percibió que “El presente se ha vuelto el valor central de la tríada temporal.” (*Los hijos del limo*, 166; c.6). Así, la imagen del tiempo es distinta en la postmodernidad; se valora el presente, lo que afecta a la configuración del sujeto: “Cuando somos incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de la frase, también somos igualmente incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de nuestra propia experiencia biográfica de la vida psíquica.” (Jameson,64; c. 3). En efecto, “Al romperse la cadena de sentido el esquizofrénico queda reducido (...) a una serie de meros presentes carentes de toda relación en el tiempo.” (Jameson,64; c.3). Debord, a su vez, emplea el mismo cuadro clínico para establecer que: “La conciencia espectadora (...) sólo encuentra *interlocutores ficticios* que la alimentan unilateralmente con sus mercancías y la política de sus mercancías.”(174; c.9).

Debord establece que “La ideología materializada carece cuanto tal de nombre, así como de programa histórico formulable. Ello equivale a decir que la historia *de las ideologías* ha terminado.”(172; c.9), fin de las ideologías también señalado por Jameson. Asimismo, afirma que la ideología “como visión *totalitaria* se encuentra hoy realizada en el espectáculo”(Debord,172; c.9), que es la ideología por antonomasia, “la expresión de la separación y del alejamiento de los hombres entre sí.” (Debord,172, c.9).

Algunas de las críticas que Roa Vial hace a la postmodernidad corresponden a actitudes sociales o al mismo capitalismo avanzado. Roa Vial cree que “vivimos una época en que hay una mirada de sospecha hacia lo verdadero y hacia lo bello; en que el hombre ha renunciado un tanto a eso en pro de una existencia más materialista y consumista” (Abasolo).

Respecto de la mercancía y del consumo, éste es un deber de las masas, lo que se da cuando ella ocupa toda la vida social, cuando no hay más que relación con ella. La producción extiende su predominio.

Como la mercancía se ocupa de su ocio y humanidad, al obrero se lo trata como a una persona importante, siendo que se ha producido la proletarización del mundo.

La banalización ha invadido todos los espacios y “Lo que se representa como la vida real se revela simplemente como la vida más *realmente espectacular*.”(Debord,136; c.6).

Los medios masivos son la manifestación superficial más agobiante del espectáculo, cuya comunicación es unilateral. Y “El mundo a la vez presente y ausente que el espectáculo *hacevisible* es el mundo de la mercancía que domina toda la vivencia.” (Debord, 52; c.5). En efecto, Debord afirma:

Este incesante despliegue del poder económico bajo la forma de la mercancía, que ha transformado el trabajo humano en trabajo-mercancía, en *trabajo*-asalariado, conduce, por acumulación, a una abundancia en la cual la cuestión primordial de la supervivencia se encuentra obviamente resuelta, pero de tal manera que debe reproducirse constantemente(53; c.2).

En otros términos, el sistema debe seguir funcionando, creando “pseudonecesidades”. Además “La abundancia de mercancías, es decir, de relaciones mercantiles, no puede significar otra cosa que la *supervivencia ampliada*.” (Debord,54, c.2).

Lo que se consume son ilusiones bajo la forma de mercancía, ilusiones que tienen como manifestación general al espectáculo (Debord,58; c.2). En la sociedad espectacular, “la mercancía se contempla a sí misma en el mundo que ella ha creado.” (Debord,60; c.2).

Por su parte, Baudrillard sostiene que la mercancía “no es más que el soporte aparente de la operación del médium, cuya función es siempre inducir a las masas” (93; c.2). En *Estancias en homenaje a Gregorio Samsa*, Roa Vial sostiene respecto de la mercancía: “Horia dixit: *‘La miseria de vivir al amparo de objetos muertos, artificiosos, que nos esconden el sentido y el origen de las cosas, que sustituyen el riesgo por la comodidad.* (Ejercicios de filiación, 143). Por otro

lado, en esta misma obra afirma, respecto de la ciudad invadida por “Los supermercados los nuevos templos de consolación para las estocadas del abandono, el fastidio, la duda o el dolor.” (*Ejercicios de filiación*, 145).

Baudrillard argumenta que “Hoy en día hay que producir a los consumidores, hay que producir la demanda misma y esa producción es infinitamente más costosa que la de las mercancías” (133; c.3). Asimismo, sostiene que “Lo que se percibe en un hipermercado es la hiperrealidad de la mercancía y lo que se percibe en Beaubourg [un museo de París] es la hiperrealidad de la de la cultura.” (Baudrillard,95; c. 2).

En efecto, Debord establece que la imagen de la economía imperante es el espectáculo, en el que el desarrollo lo es todo y que no conduce, sino a sí mismo. Los bienes que la sociedad espectacular selecciona refuerzan el aislamiento de las masas, el espectáculo produce alienación social y es “el *capital* en un grado tal de acumulación que se ha convertido en imagen.” (Debord,50; c.1).

En la postmodernidad hay un “fetichismo de la mercancía” (Debord,70; c.3), la que “domina toda la vivencia.” (Debord,52; c.2) y “el mundo sensible es sustituido por una selección de imágenes” (Debord,52; c.2). Según Debord, con la Revolución Industrial, la mercancía comenzó a ocupar la vida social(54; c.2) y ahora “hace falta que la mercancía retorne fragmentariamente al individuo fragmentado, absolutamente separado de las fuerzas productivas que funcionan en su conjunto.” (Debord,55; c.2).

Pero Debord agrega: “Son las cosas las que imperan y son jóvenes, las que se desechan y se sustituyen entre ellas.”(66-67; c.3). Asimismo, “la satisfacción (en sí misma problemática) que se supone corresponde al *consumo de la totalidad* de las mercancías, queda inmediatamente falsificada, pues el consumidor real sólo puede acceder directamente a una sucesión de fragmentos de esa felicidad mercantil” (Debord68-69, c.3), siendo que cada una de las mercancías lucha por imponerse como única. Pero

El objeto que fue espectacularmente prestigioso se torna vulgar en cuanto entra en casa de un consumidor, porque en ese mismo



Respecto de la alienación, ésta es producida por el espectáculo, como hemos dicho, por una sociedad cuyas relaciones sociales se hallan mediatizadas por imágenes (Debord, 38; c.1). Pero Debord agrega que en una sociedad donde los demás no nos pueden reconocer, terminamos siendo incapaces de reconocer nuestra propia realidad(174; c. 9).

Un ejemplo de alienación se produce en el poema “El hombre de papel” de *Estancias en homenaje a Gregorio Samsa*:

Ya no crees en el reino de este mundo  
 hombre de papel (papel moneda, se entiende),  
 agobiado como estás  
     de amordazar tu corazón  
 por las mañanas (el corazón dicen, “*un despertador desechable*”)  
     de agolparte en el espejo  
 inventariando rostros ajenos,  
     de encerrarte en tu sombra  
 y “*lavar bien tu cadáver*”.

“*Anoche, mientras dormías,  
 soñaste un bufón a los pies de tu cama.  
 Te decía: Esta representación ha sido cancelada*”.

Y tú estabas contento, hombre de papel,  
 pensando que al fin te librarías del reino de este mundo  
 donde a fuerza de desdichas has logrado protagonizar  
 la fúnebre ceremonia de tu vida.

Pero ya ves que el sueño acabó,  
 que tus ilusiones ni siquiera alcanzaron la pubertad  
 y que la ruina te ha madrugado nuevamente,  
 aunque sólo sea para que desayunes de a poco,  
 penuria por penuria,  
 como todos los días.

(Cfr. Linh/ Bergman)

(Roa Vial, *Ejercicios de filiación*, 119).

Se trata de un hombre muerto en vida por el capitalismo avanzado, un hombre alienado en la sociedad postmoderna y que no reconoce su rostro en el espejo y es visto como intercambiable, como el dinero, en una cultura en la que

cuando la mercancía pierde su aura, es cambiada por otra y sueña con una “representación [que] ha sido cancelada” (*Estancias en homenaje a Gergorio Samsa en Ejercicios de filiación*, 119), es decir, se halla sumido en la sociedad espectacular.

Según Debord, el triunfo de la economía espectacular es la proletarización del mundo y aliena a los trabajadores, quienes “no viven en absoluto los acontecimientos.”(163; c.8).

La visión crítica de Roa Vial respecto de la postmodernidad se concentra en la presentación que hace de *Tridente* de Tomás Harris, donde establece las coordenadas de éste último, afirmando que:

- a) (...) el navegante que se esconde en Harris es un sobreviviente de la catástrofe de una época terminal, viciada por un nihilismo planetario (...).
- b) Este vertedero (...) es el de la expresión más dura del nihilismo: la de la muerte en vida (...) infierno contemporáneo de seres que nada sienten, confinados, diríamos, a una vida de pura superficie (...) [en] un universo delgado, despojado de cualquier dimensión profunda, sin nada para emprender.
- c) En este vertedero, hasta las relaciones personales dejan de ser un fin en sí mismas, para transformarse en un mero valor de cambio, similar al dinero (...).
- d) Parte de esta catástrofe es, también, el reemplazo de un mundo ontológico por un mundo tecnológico (...), difuminando, como ya lo afirmaba Lyotard, la dualidad sujeto-objeto, y haciendo perder el contacto tangible con las cosas. (...).
- e) (...)
- f) La catástrofe de un mundo virtual y no sustantivado, carente de hilos sólidos, donde todo se mercantiliza transformándose en simple valor de cambio, donde hablar de significaciones o referencialidades se transforma casi en un gesto forzado (...).

Lo cierto es que Paz, en “Los signos en rotación” de *El arco y la lira*, se anticipa: “El saber antiguo tenía por fin último la contemplación de la realidad, fuese presencia sensible o forma ideal; el saber de la técnica aspira a substituir la realidad real por un universo de mecanismos.” (262; “Epílogo”).

Esta cita nos evoca tanto al simulacro como las relaciones en la sociedad espectacular. En efecto, en *Cultura y simulacro* Baudrillard afirma que: “La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal.” (9; c.1).

En efecto,

la era de la simulación se abre, pues, con la liquidación de todos los referentes [por lo que Roa Vial sostiene que hablar de referencialidades se convierte en un gesto forzado] (...) No se trata ya de imitación o reiteración (...) sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real (Baudrillard,11; c.1)

y es producto de los medios que transforman lo real en hiperreal. Cuestiona “la diferencia de lo ‘verdadero’ y de lo ‘falso’, de lo ‘real’ y lo ‘imaginario’.” (Baudrillard,12, c.1). El problema que suscita el simulacro es que “la verdad, la referencia, la causa objetiva han dejado de existir” (Baudrillard,13-14; c.1). Además, “La simulación se caracteriza por la precesión del modelo, de todos los modelos, sobre el más mínimo de los hechos” (Baudrillard,40; c.1) y corresponde a la cuarta fase de la imagen, que pasó desde reflejar una realidad profunda (sacramento), a enmascarar y desnaturalizar la realidad profunda (mala apariencia), a enmascarar una ausencia de dicha realidad (jugar a una apariencia y ser un sortilegio) y a carecer de relación con la apariencia, a no tener relación con la realidad (ser un simulacro) (Baudrillard 18; c.1).

Además, “La vida entera de las sociedades en las que imperan las condiciones de producción modernas se anuncia como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación.” (Debord,37; c.1). El espectáculo “Es una visión de mundo objetivada.” (Debord,38; c.1), así como también el modelo de vida prevaleciente, proyecto y resultado del modo de producción (Debord,39; c.1).

En efecto, “El espectáculo somete a los seres humanos” (Debord,42; c.1) y en él imperan las imágenes que motivan un comportamiento hipnótico. En esta

sociedad, “El espectáculo moderno (...) expresa todo lo que la sociedad *puedehacer*, pero en tal expresión lo *permitido* es absolutamente contrario a lo posible.”(Debord,46; c.1).

Y es que en efecto, desde la postmodernidad, Baudrillard sostiene que en el sistema del simulacro, “Lo real no tendrá nunca más ocasión de producirse –tal es la función vital del modelo en un sistema de muerte o, mejor, de resurrección anticipada que no concede posibilidad alguna ni al fenómeno mismo de la muerte.” (11-12; c.1), lo que se relaciona con Debord, quien afirma que “Esta ausencia social de la muerte es idéntica a la ausencia social de la vida.”(139; c.6). De hecho, Roa Vial aprovecha de denunciar el culto postmoderno por embellecer a la muerte en el “Post Scriptum” de *Zarabanda de la muerte oscura*:

El hombre contemporáneo, nos han enseñado, es un encubridor de la muerte. Su obsesión por retocarla o embellecerla artificialmente, cuando no por asfixiarla o derogarla, se ha transformado en casi un sello. En esta Zarabanda, concebida como una danza de la muerte, la apuesta es la contraria: sacar a la muerte de su encierro, sacudirla de asepsias e higienes (*Ejercicios de filiación*, 94).

Asimismo, la figura del misántropo que aparece en *Estancias en homenaje a Gregorio Samsa*, actuaría como rectificadora:

La misantropía, al dictado del desasosiego, es insolente: no se somete a los ardides de un sistema que dispensa al individuo de asumir el peso de su orfandad, un sistema que juega al encubrimiento distractor, a la simulación de sentidos allí donde no hay ninguno, a la apología de la evasión en nombre de un credo, una fe o una deidad. No comparte feligresías; su ética es el escepticismo; su estética, la provocación (Roa Vial, *Ejercicios de filiación*, 140).

De esta manera, Roa Vial se rebela ante la “sociedad del espectáculo”, ante los artificios y simulacros que distraen al hombre de su orfandad “en nombre de un credo, una fe o una deidad.” (*Estancias en homenaje a Gregorio Samsa en Ejercicios de filiación*, 140).

Según Debord, la sociedad postmoderna “no domina las regiones subdesarrolladas solamente gracias a su hegemonía económica: las domina *como sociedad del espectáculo*.”(63; c.3). Además, “Con el desarrollo del capitalismo, el tiempo irreversible se ha *unificado mundialmente*. (...) El tiempo irreversible unificado es el del *mercado mundial* y, consecuentemente, el del espectáculo mundial.” (Debord,132; c.5).

Pero Roa Vial establece otra crítica en *Estancias en homenaje a Gregorio Samsa*:

Frente a un mundo reducido a valor de uso, cuando lo sagrado se vuelve inventariable y lo creador estadístico, cuando el lenguaje es sólo un gesto vacío, sin devoción por nada, y cuando lo puramente desechable, apremiándose en un “*agónico presente sin presencia*”, reivindica fueros sobre el curso de los acontecimientos, bajo el hilo conductor de nuevas teologías y escolásticas, el misántropo, ajeno a la pirotecnia de la cultura oficial, exhibe el pasaporte de su rebelión. Desdeña “*un mundo sin dignidad ni tragedia*”, confabulario de simulacros destinados a amortiguar todo signo de ruptura o erosión. (*Ejercicios de filiación*, 140).

La crítica apuntaría al capitalismo que ha invadido todos los espacios, a un mundo en que se desacraliza lo sagrado y lo creador, un mundo en el que el lenguaje carece de referentes y de devoción, en que las mercancías (lo puramente desechable) tienen privilegios sobre los acontecimientos. El misántropo se rebela ante la cultura oficial, desdeñando un mundo apático en que se apela al simulacro para amortiguar la ruptura o la erosión.

Debido al carácter apocalíptico de Roa Vial, tampoco nos extraña que critique a las masas en *Estancias en homenaje a Gregorio Samsa*:

Hizo suya la profecía de Berhard (la traduce Miguel Saenz) para evitar todo asomo de sospecha: “*Llegarán a muy viejos, me dijo una vez, esa gente llegará a muy vieja, su estupidez los protege como una coraza contra el paso de los años, no mueren de pronto como nosotros. (...) Sus intereses no los consumen, sus pasiones no los enloquecen, porque no las tienen. Su calma y, en definitiva, su indiferencia, regulan a diario su digestión, de forma que pueden contar con llegar a la ancianidad. En el fondo no hay nada en el*

*mundo que los atraiga ni nada que los repela. No llevan nada tan lejos como para que puedan debilitarlos en lo más mínimo.” (Ejercicios de filiación, 143-144).*

De esta prosa poética se desprende que las masas carecen de pasión, estarían en un absurdo movimiento. Su tontería los protege del paso de los años y carecen de intereses y pasiones; son indiferentes y no llevan nada lejos como para debilitarlos. El engaño de estas gentes consiste en “no jugar el juego”, en su apatía y en que están ajenas a las utopías, a la historia y a la revolución. En otras palabras, las masas postmodernas declaran el fin de las ideologías, en tanto no defienden ideales ni se apasionan por sus deseos.

Respecto de la apatía de las masas, Baudrillard sostiene que “Todo el montón confuso de lo social gira en torno a (...) las masas (...) que absorben toda la electricidad de lo social y lo político y la neutralizan sin retorno.” (109; c.3) y que son “inaccesible[s] a los esquemas de liberación, revolución y de historicidad” (Baudrillard,130; c.3). Es por eso que Roa Vial dice que “*Sus intereses nos los consumen, sus pasiones no los enloquecen porque no las tienen.*” (en *Estancias en homenaje a Gregorio Samsa de Ejercicios de filiación*, 144). El verdadero problema actual es su silencio, por lo que hay que hacerlas hablar, pero la información crea más masa inerte. Para Baudrillard, “las masas **no son** lo social, son la reversión de todo lo que es social” (156; c.3), “la sombra proyectada por el poder” (Baudrillard,155, c.3). El poder vive suponiendo que las masas pueden ser penetradas por el discurso y por la acción, que tienen opinión, pero éstas nunca se comprometen conscientemente con la política o la historia. Personifican al extremo la no participación, actual desastre del poder y de la revolución, porque por definición la masa no explotará y todo discurso revolucionario implotará en ella.

Asimismo, la masa participa del entierro de la cultura, y ella misma “**pone fin a la cultura de masas.**” (Baudrillard,92; c.2) y en ella “**implosiona todo lo social y es devorado en un proceso de simulación ininterrumpido.**”(Baudrillard,95; c.2).

Para Debord, las masas son reforzadas en su aislamiento por los bienes seleccionados por la sociedad espectacular, como ya hemos dicho; ellas son las que deben consumir de manera alienada.

Sin embargo, Baudrillard plantea que “especificar el término de masa es justamente un contrasentido- es endosarle un sentido que no tiene.” (112; c.3), ya que la masa no tiene, sino existencia estadística (Baudrillard,127; c. 3). De hecho, “La masa es un ser sin atributo, sin predicado, sin cualidad, sin referencia. Ésa es su definición” (Baudrillard,112; c.3) y carece de realidad sociológica. Como ya no son sujeto, “ya no pueden ser habladas, articuladas, representadas (...) no siendo ya sujeto, **ya no pueden estar alienadas** –ni en su propio lenguaje (no tienen), ni en ningún otro que pretendiese hablar por ellas.” (Baudrillard, 129, c.3). Asimismo, como no son en el orden de la representación, tampoco pueden ser un referente (Baudrillard,128; c.3). Y los “sondeos, tests (...) Ya no apuntan a un referente, sino a un modelo.”(Baudrillard,128; c.3).

### 1.1.3 Resumen

En resumen, la obra de Roa Vial tiene, a nuestro juicio, cuatro ejes: la máscara, la intertextualidad, la problematización del lenguaje, que se traslada a la divinidad por los primeros versículos del Evangelio de San Juan, lo que permite extrapolar una posición respecto de ella, y lo divino mismo. Sus temáticas son diversas y su obra está concebida como “*work in progress*”.

En los '90 en Chile, se producirían el fin de la modernidad y el inicio de la posmodernidad, aunque Jameson sitúa este comienzo en “una nueva ola de dominación militar y económica norteamericana de dimensiones mundiales” (19; “Introducción”), que se expresa en la influencia norteamericana en Chile en el golpe militar.

En la modernidad se produjo la muerte de Dios, la que en Roa Vial se manifiesta como una situación existencial de orfandad, lo que lo lleva a sentirse

arrojado a la existencia. Sin embargo, está en contra de los artificios que distraen al hombre de su orfandad. Roa Vial en “De la palabra fe”, ante la falta de ella, se dirige a la deidad con ironía y desesperación. Asimismo, en “Detrás de la palabra hombre” vemos que se siente como huérfano respecto de la divinidad, orfandad de la que nadie lo puede salvar. Asimismo, en “Perdurando en la palabra fin” vimos que Roa Vial aspira a perdurar en la historia, pero no a acceder a la divinidad.

Roa Vial concuerda con Heidegger en que los poetas fundan lo verdadero y en que debemos darle la cara a la muerte. La influencia de Ezra Pound, representante del *modernism* angloamericano, es decisiva en su poética, cuyo anticapitalismo se traslada a la obra de Roa Vial en forma de críticas dirigidas especialmente a la usura, como ya hemos visto.

En su obra encontramos casi todos los síntomas que Octavio Paz detecta como relativos a la crisis de la modernidad. La imagen del tiempo de la modernidad, que es la del futuro, que sobrevalora el cambio y el progreso, es cambiada por la del presente, que implica que el pasado y el futuro cobren más realidad, lo que se manifiesta en Roa Vial en tanto afirma “que el destino hiede” (*Fundación mítica del Reino de Chile en Ejercicios de filiación*, 160) o “tiene *‘todo un abismo por delante’*” (*Los hipocondríacos no se mueren de miedo en Ejercicios de filiación*, 264).

Así, debido esta nueva imagen del tiempo, no nos sorprende que Roa Vial acuda a figuras de autoridad como una forma de volver al origen y constituir un *continuum* como sucede con su escritura y sus traducciones, regreso que deja en evidencia al presentismo histórico postmoderno que implica vivir cara a la muerte y Roa Vial se resiste a anestesiarla en contra de lo que ocurre en la postmodernidad. Como sostiene Baudrillard, “Precisamos un pasado visible, un *continuum* visible, un mito visible de los orígenes que nos tranquilice acerca de nuestros fines, pues en el fondo nunca hemos creído en ellos.” (25; c.1).

Además, Roa Vial critica tanto a las ideologías como al progreso.

Así, en lo referente a la postmodernidad en Chile, ésta se instala a través de una ola de dominación militar y económica mundial de Estados Unidos, en plena

Guerra Fría, interviniendo en el golpe militar del 11 de septiembre de 1973. Ante este hecho, Roa Vial se manifiesta en contra de los golpistas “vendepatria” y del Estado Portaliano, así como también de la violencia del día del golpe, el 11 de septiembre de 1973.

Se ha abolido la distancia crítica en el arte, y Jameson arguye que el momento de verdad del posmodernismo es un espacio deprimente y desmoralizador, sustentado en una realidad histórica de expansión del capitalismo avanzado, lo que se manifiesta, por ejemplo, en *Fundación mítica del Reino de Chile*, donde Roa Vial nos muestra cómo sucumben que la hospitalidad y la ilusión.

El postestructuralismo implica que no se pueden establecer juicios de jerarquía y/o definición (Rojo, 116; 8) ni establecer certezas, lo que se manifiesta en su obra.

Además, Roa Vial deja evidencia del presentismo histórico, de las consecuencias de esta cultura en la que imperan el simulacro y la mercancía, simulacro que rechaza, porque amortigua la existencia. Asimismo, cree que actualmente sospechamos de lo verdadero (como consecuencia de la cultura del simulacro postmoderno) y de lo bello, y que hemos renunciado a ello a favor del consumismo y del materialismo.

Así, en lo que concierne al capitalismo multinacional actual, critica las relaciones sociales establecidas como si se tratara de un valor de cambio, el fetichismo de la mercancía, en tanto pasan a constituirse como una consolación, y la alienación de los sujetos vistos como intercambiables, entre otros. Roa Vial también es crítico ante la especulación financiera y ante un régimen de mercado que impera en la cultura. Cree que las mercancías nos dan seguridad y que consumimos para atacar el fastidio, la duda o el dolor.

Como apocalíptico, le critica a las masas su estupidez, su apatía, su indiferencia, su falta de pasión y compromiso, que amortigüen su existencia para no asumir el peso de su propia orfandad y que no se comprometan con ideales.

Asimismo, sostiene que vivimos una época terminal, viciada por el nihilismo, en la que hablar de significaciones se convierte en un gesto forzado, en que lo sagrado se vuelve intercambiable y lo creador, estadístico. Critica a un mundo en el que se ha reemplazado lo ontológico por lo tecnológico, un mundo virtual, entre otras cosas.

Además, según Hutcheon, la parodia (o intertextualidad) “se halla en el centro del postmodernismo” (“La política de la parodia postmoderna”, 1), pero, asimismo “la parodia es en este siglo [XX] uno de los mayores modos de construcción formal y temática de textos.” (Hutcheon, *A Theory of Parody*, 2; “Introducción”) lo que sitúa a Roa Vial en la (post) modernidad a través de su poética, como veremos en el siguiente capítulo.

## CAPÍTULO II: INTERTEXTUALIDAD Y MUERTE DEL AUTOR

*Parody is indeed in the  
eye of the beholder.*

LINDA HUTCHEON

Citar es resucitar, promesa  
de vida más allá de la vida.

ARMANDO ROA VIAL

El objetivo de este capítulo es mostrar la muerte del autor y sus implicancias tanto en lo teórico como en la misma poesía de Roa Vial, ya que la intertextualidad constituye su poética. Asimismo, pretendemos contemplar los efectos de dicha muerte en el lector y la actual posición de la autoría e importancia de la originalidad al tiempo que aplicaremos los tipos de intertextos planteados por Genette.

Cuando Bajtín (1895-1975) abordó la obra de Dostoievski en *Problemas de la poética de Dostoievski* (1936) determinó que: “los planos discursivos de los personajes y del autor pueden entrecruzarse, es decir, entre ellos pueden darse relaciones dialógicas” (Bajtín, 12; “Algunas palabras sobre la vida y obra de Bajtín”), agregando que “*La novela polifónica es enteramente dialógica.*” (65; c. 1). Más tarde, Kristeva (1941 - ) dirá que esta relación de dialogismo es “intertextual” (1969).

Definiremos y aplicaremos los tipos de intertextualidad planteados por Genette (1930 -) en *Palimpsestes: literature in the second degree*<sup>8</sup>(1982) a la obra de Roa Vial, evidenciando que lo que él llama “transtextualidad” es entendido como intertextualidad. Asimismo, utilizaremos parte de *A Theory of Parody*<sup>9</sup> (1985) y el artículo “La parodia postmoderna” (1993), ambos textos de Linda Hutcheon (1947- ).

---

<sup>8</sup> Las citas de esta obra han sido traducidas por la autora de esta tesis.

<sup>9</sup> Las citas de esta obra han sido traducidas por la autora de esta tesis.

Nos detendremos en el estudio de la intertextualidad de Roa Vial sobre *La metamorfosis* de Kafka, cuyo personaje principal constituye el eje rector de *Estancias en homenaje a Gregorio Samsa*, a la vez que analizaremos la intertextualidad de los personajes principales de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett en la coda de *Hotel Celine*, por lo cual abordaremos aspectos filosóficos o teológicos que aparecen en la obra de Roa Vial.

Así, intentaremos mostrar que los intertextos constituyen el principal regulador de la significación del texto paródico o intertextual, pero, a un tiempo, daremos constancia de las limitaciones de nuestro estudio y los efectos de los intertextos en las relaciones textuales según el pensamiento de Grínor Rojo, fundamentalmente.

## 2.1 LA MUERTE DEL AUTOR

Antes de teorizar acerca de la intertextualidad, nos parece necesario abordar primera y, principalmente, “La muerte del autor” de Barthes para poder contextualizar la relevancia que se le da al lector. Con la muerte del autor, éste se convierte en un mero mezclador de un conjunto de citas, a quien sólo le queda la capacidad de “inscribir” y no de “expresar” (Barthes, “La muerte del autor”, 69; c. 2). Asimismo, abordaremos otro de sus artículos, “De la obra al texto” y mostraremos cómo Roa Vial poetiza respecto de las implicancias de dicha muerte.

Excederemos a los intertextos (una categoría cuyo enfoque es usualmente estructural) para abarcar los componentes imprescindibles para el análisis intertextual: el autor, el texto y el lector. Lo cierto es que la primacía del lector en el contexto, en este caso, de la intertextualidad, implica la muerte del autor, como la conceptualizó Barthes.

En “La muerte del autor”, Barthes establece que:

El *autor* es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida que ésta (...) descubre el prestigio (...) de la “persona humana”. Es lógico, por lo tanto, que en materia de literatura, sea el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, el que haya concedido la máxima importancia a la “persona” del autor (66; c. 2),

en quien siempre se buscó la explicación de la obra. Se ha perdido esta concepción del autor, quien, ahora, al sentarse a escribir, muere como tal. Esa muerte es mostrada por Roa Vial en uno de sus poemas, “De la cita VIII” de *Ejercicios de filiación*:

Ese Apocalipsis  
de las palabras  
-tanto labio depuesto en boca del silencio-  
celebrando  
la pubertad de la muerte  
-muerte en celo,  
expresión tomada al pie de una frase  
que no puede sostenerse a solas:  
soy el que soy porque nadie soy  
(*Ejercicios de filiación*, 304).

Bajo esta concepción de la muerte del autor como genio productor de obras originales, lo que “habla” ahora es el lenguaje; en palabras de Barthes,

escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad –que no se debería confundir en ningún momento con la objetividad castradora del novelista realista- ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, “performa”, y no “yo” (“La muerte del autor”, 66-67; c. 2).

El texto es ahora esa metáfora de un “conjunto de citas” y el autor sólo las mezcla. Precisamente, en el poema citado, el autor se anula como tal.

Respecto de la cita como “tomar prestado”, Roa Vial escribe en un fragmento “De la cita II” en *Ejercicios de Filiación*:

I

Soy tan mía  
 como esos precursores  
 anónimos  
 que siempre están por llegar a mí.  
 A mí, que voy saltando  
 de boca en boca  
 entre páginas desmemoriadas  
 de autor y origen  
 (*Ejercicios de filiación*, 299).

La cita se define como perteneciente a una comunidad de “autores” y a un “origen” que se ha extraviado. Bajo esta concepción, la cita es connatural a toda la historia de la literatura, e implica, según Barthes, que el autor sólo actúa inscribiendo, no expresando (“La muerte del autor”, 69; c. 2) y “traza un campo sin origen” (Barthes, “La muerte del autor”, 69; c. 2). El extravío del origen se ejemplificaría en la muerte del autor, ya que Barthes sostiene en “De la obra al texto” que “las citas que conforman un texto son anónimas, ilocalizables, y no obstante, *ya leídas antes*: son citas sin entrecorillado.” (78; c. 2). Desde esta perspectiva, ¿cómo podemos pensar en la originalidad?

En concordancia con el hecho de que las citas carecen de autor y origen, en “La muerte del autor”, para el autor moderno:

por el contrario, la mano, alejada de toda voz, arrastrada por un mero gesto de inscripción (y no de expresión), traza un campo sin origen, o que, al menos, no tiene más origen que el mismo lenguaje, es decir, exactamente eso que no cesa de poner en cuestión todos los orígenes (Barthes, 69; c. 2).

Asimismo, Barthes sostiene en este artículo que:

un texto (...) está constituido (...) por un espacio de múltiples dimensiones en el que concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura (“La muerte del autor”, 69; c. 2),

por lo cual se eclipsan el concepto de autoría y la *auctoritas*, al igual que en las traducciones.

Si la noción de autor que ha muerto era consecuencia del positivismo que le daba importancia a la “persona” del autor, ahora lo importante es la preponderancia del lector.

El ejercicio intertextual en Roa Vial siempre buscará mezclar citas y disminuir la preponderancia de su figura en relación a su obra; como dijimos, el autor es sólo un mezclador, lo que se ejemplifica en su manera de relacionarse con el lenguaje de otros autores, como, por ejemplo, en el poema “De la palabra ajena” de *El apocalipsis de las palabras*:

“Destino aislado/ esperanza desconocida”

René Char

Citas, alusiones,  
reelaboraciones,  
nada nuevo para esa voz  
recauchada de voces ajenas,  
hábilens ensamblajes  
de un corazón revenido  
por tanto balbuceo verbal  
y que termina en lo de siempre:  
bajándole el telón a las palabras  
para que sea el silencio, al fin,  
el que apague la luz de mi nombre  
(Roa Vial, *Ejercicios de filiación*, 41).

En otras palabras, el autor pone a las palabras a “representar” y a hacer una *performance*, pretendiendo anularse tras bambalinas luego de emplear, en ese caso, a la intertextualidad como modalidad de escritura. El hablante necesita de ese anonimato para dejar que la obra hable por sí misma al lector.

Asimismo, el poeta reacciona respecto de la originalidad y del genio romántico o del Autor cuando escribe el siguiente fragmento del poema “De la palabra original” en *El apocalipsis de las palabras*:

Nada de versos frescos  
apareándose

en busca de autor.  
 En esta escritura  
 no hay tierra nativa  
 ni flora o fauna originarias;  
 (Roa Vial, *Ejercicios de filiación*, 44).

Es decir, en términos teóricos, Roa Vial establece que los versos no deben buscar su procedencia en ese “campo sin origen” (Barthes, “La muerte del autor”, 69; c. 2), la originalidad no existe, ya que “el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior” (Barthes, “La muerte del autor”, 69; c. 2). Asimismo, respecto de la intertextualidad, en “De la obra al texto”, Barthes sentencia:

La intertextualidad en la que está inserto todo texto (...), no debe confundirse con ningún origen del texto: buscar las “fuentes”, las “influencias” de una obra es satisfacer el mito de filiación; las citas que forman un texto son anónimas, ilocalizables y, no obstante, ya *leídas antes*: son citas sin entrecomillado (78; c. 2).

Así, como hemos visto en estos poemas de Roa Vial, en *Ejercicios de filiación*, la cita salta “de boca en boca/ entre páginas desmemoriadas/ de autor y origen.” (*Ejercicios de filiación*, 299) y él, como autor, intenta anularse como tal. Según Barthes,

El alejamiento del Autor (...) transforma de cabo a rabo el texto moderno (o –lo que viene a ser lo mismo- el texto, a partir de entonces, se produce y se lee de tal manera que el autor se ausenta de él a todos los niveles.) (“La muerte del autor”, 68; c. 2).

La condición básica de la poética de Roa Vial y de sus traducciones consiste en disminuir su relevancia; y en la primera, en mezclar citas provenientes de textos ya escritos. Nos deja entrever su oficio, pero, al mismo tiempo, nos muestra que deja de ser un receptáculo de la “verdad” última de los textos que mezcla, verdad última que residía en el autor, según la concepción moderna.

La traducción, que Roa Vial considera como una labor gemela en relación a la escritura, se relaciona con la muerte del autor de la siguiente manera en el siguiente fragmento del poema “VIII” de *Fundación mítica del Reino de Chile*:

Y recuerden: no hay verdadera palabra  
sin un poco de vuelo o velocidad;  
la musculatura del lenguaje  
debe estar en óptimas condiciones físicas.  
La elegancia y la elocuencia  
exigen ponerla en forma:  
acondicionar adjetivos y pronombres,  
engrasar al verbo, sacarle trote al sustantivo,  
dejar que el yo pierda unos cuantos kilos  
de babas y plumas,  
imitando con o sin pudor a los maestros,  
aunque sin dejarse seducir por los falsarios  
que medran los trigales y sembradíos de este, el país de los  
[poetas,  
(Roa Vial, *Ejercicios de filiación*, 167).

Es decir, en este fragmento de *Fundación mítica del Reino de Chile*, el autor plantea que debe bajarle el perfil a su actuación, imitar un gesto anterior, en este caso a los maestros, y centrarse en el mensaje, en la función poética del texto.

La traducción se convierte así en una operación análoga a la creación intertextual, ya que escribe polifónicamente con esas citas que saltan “de boca en boca/ entre páginas desmemoriadas/ de autor y origen.” (Roa Vial, *Ejercicios de filiación*, 299). Es por eso que incluye las traducciones dentro de libros que contienen sus propios poemas intertextuales. La traducción es otra manera de “resucitar”, como sucede con el siguiente poema, “De John Keats: Cuando siento miedo de morir”<sup>10</sup> de *Estancias en homenaje a Gregorio Samsa*, del cual citamos sólo un fragmento:

*y cuando siento, delicada criatura de un instante  
que nunca más volveré a contemplar tu rostro,  
que jamás volveré a deleitarme con el brío*

<sup>10</sup> Véase íntegramente tanto la traducción como el original en el Anexo 2, p. 133.

*auroral de tu amor; entonces me quedo a solas,  
sobre la costa del mundo, barruntando  
hasta que el amor y la fama se hundan en la nada.  
(Roa Vial, Ejercicios de filiación, 138).*

El fragmento correspondiente a esta traducción es el siguiente, del poema “*When I have Fears that I may Cease to Be*” de Keats:

*And when I feel, fair creature of an hour,  
That I shall never look upon thee more,  
Never have relish in the faery power  
Of unreflecting love—then on the shore  
Of the wide world I stand alone, and think  
Till love and fame to nothingness do sink.  
(Keats221).*

En lo que se refiere a estas estrofas, notamos a simple vista que el orden de las palabras de algunos versos ha sido alterado, que la traducción actúa como un ejercicio de muerte del autor en el que el traductor debe darse la tarea de escoger, por ejemplo, entre la primacía métrica o la fidelidad a un concepto, de modo que sólo mantiene su posición “inscribiendo” y no “expresando” (Barthes, “La muerte del autor”, 69; 2). La función, originalidad y genialidad son características que también son reemplazadas, como establece Barthes en “La muerte del autor”:

el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras, de manera que nunca se pueda uno apoyar en ellas; aunque quiera *expresarse*, al menos debería saber que la “cosa” interior que tiene la intención de “traducir” no es en sí misma más que un diccionario ya compuesto, en el que las palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras, y así indefinidamente (69; 2).

Por otro lado, en este mismo artículo, Barthes sostiene que darle al texto un autor actúa de algún modo como clausura, siendo que lector de carece de tope imaginativo para detonar los intertextos. Además,

[la *escritura*] (...) al rehusar la asignación del texto (...), [de] un sentido último, se entrega a una actividad que se podría llamar contrateológica, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido, es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia y la ley (Barthes, “La muerte del autor”, 70; 2).

Y bien, si la unidad del texto no está en su origen (el autor que es un mero mezclador de un conjunto de citas que sólo puede “inscribir” y no “expresar”[Barthes, “La muerte del autor”, 69; 2]), se devela el sentido de la escritura del siguiente modo:

un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura (Barthes, “La muerte del autor”, 71; c. 2).

En otras palabras, con la muerte del autor, nace el lector.

## 2.2 INTERTEXTUALIDAD O “TRANSTEXTUALIDAD”, GENETTE

### 2.2.1 Transtextualidad o tipos de Intertextos, Genette

En la introducción de *Palimpsestes, literature in second degree*, Gerald Prince establece que “Cualquier texto es un hipertexto, injertándose en sí mismo un hipotexto, un texto anterior al que imita o transforma. Cualquier escritura es re-escritura, y la literatura siempre está en segundo grado.” (Genette ix; “Prefacio”).

Además, sostiene que:

Si él [Genette] emplea un criterio estructural (relacional) para caracterizar diferentes tipos de la hipertextualidad, no ignora los funcionales: la parodia, el travesti y la trasposición todos resultan de la transformación textual; mientras el pastiche, la caricatura y la falsificación, de la imitación (Genetteix; “Prefacio”).

Debido a la conceptualización de Michael Riffaterre sobre intertextualidad, Genette reconoce que la intertextualidad “pareciera extenderse a todo lo que yo llamo transtextualidad.” (2; c. 1).

Genette afirma: “Estoy inclinado a reconocer cinco tipos de relaciones transtextuales.” (1; c. 1) La primera de ellas es la “intertextualidad”, “una copresencia dos textos o entre varios textos (...) como la presencia de un texto dentro de otro.” (Genette, 1-2, c. 1), como la cita, el plagio y la alusión, cuyos respectivos grados de explicitud disminuyen sucesivamente.

Un ejemplo de intertextualidad se da en el fragmento de la siguiente estrofa del poema “VII” *Fundación mítica del Reino de Chile*:

Nada de Circes ni Odiseas  
para estas tierras.  
Sólo una raza de quijotes y araucanas,  
que ya es hora de que nuestra gesta  
se deje de borradores previos  
y salga al campo de batalla,  
imagen por imagen,  
con los de Chile derribando los molinos de viento  
en un lugar de cuyo nombre  
nadie ha de acordarse,  
la épica de los vencidos  
governándose y gobernándonos  
en esta delgada ínsula  
después del Apocalipsis de todas las palabras,  
con cada una de estas voces pastoreando  
en versículos ajenos, bajo el tibio sol del Eclesiastés  
nada nuevo nada nuevo nada nuevo nada nuevo,  
sólo el santo y seña de costumbre,  
algo así como “yo soy otro”  
o “abril es el mes más cruel”  
o “depón tu vanidad, depónla”  
(Roa Vial, *Ejercicios de filiación*, 164).

Roa Vial nos lleva a recordar otros textos y aprovecha de hacer una alusión cuando se refiere al “Apocalipsis de todas las palabras”, clara referencia a su propio poemario *Elapocalipsis de las palabras*. Asimismo, nos hace evocar a *Don Quijote* cuando dice: “con los de Chile derribando los molinos de viento / en un lugar de cuyo nombre /nadie ha de acordarse” (*Fundación mítica del Reino de Chile en Ejercicios de filiación*, 164), aludiendo la aventura de Don Quijote con los molinos de viento y parafraseando el inicio de *Don Quijote*: “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme” (Cervantes 27; c. 8). Además, alude de manera evidente a *La Araucanay* a *La Odisea*, pero en los últimos tres versos cita a Rimbaud en una de sus *Cartas del Vidente* a Georges Izambard, Charleville, [13] mayo 1871: “YO es otro. Tanto peor para la madera que se descubre violín, ¡y mofa contra los inconscientes, que pontifican sobre lo que ignoran por completo!”<sup>11</sup>. Asimismo, incluye una cita proveniente de *The Waste Land* (*La tierra baldía*) de T.S. Eliot que comienza con la primera parte titulada “*I. The burial of the dead*”, de la que reproduciremos sólo un fragmento:

*April is the cruelest month, breeding  
Lilacs out of the dead land, mixing  
Memory and desire, stirring  
Dull roots with spring rain  
(194).*<sup>12</sup>

Y, por último, cita el conocido Canto LXXXI de Pound, una de cuyas estrofas dice:

*The ant's a centaur in his dragon world.  
Pull down thy vanity, it is not man  
Made courage, or made order, or made grace,  
Pull down thy vanity, I say pull down  
(194).*<sup>13</sup>

<sup>11</sup>Véase la carta íntegra en Anexo 3, p. 134.

<sup>12</sup>“I. El entierro de los muertos. /Abril es el mes más cruel, criando/ lilas de la tierra muerta, mezclando/ memoria y deseo, avivando,/ raíces sombrías con lluvias de primavera.” (Eliot 195).

<sup>13</sup> Cantar LXXXI. “(...) La hormiga es un centauro en su mundo de dragón./ Depón tu vanidad, no es el hombre/ quien hizo el coraje, el orden o la gracia./ Depón tu vanidad, te digo que la depongas.” (Pound 195).

En estos casos, los textos que Roa Vial evoca constituyen un *ethos* reverencial, entendiendo por *ethos* “una reinante respuesta intencional alcanzada por un texto.” (Hutcheon, *A Theory of Parody*, 55; c. 3), intentando una filiación de autores destacados como reacción al presentismo histórico que nos lleva a valorar el origen, por lo cual recurre a figuras de autoridad. En otras palabras, la necesidad de filiación obedece al regreso al origen para establecer un *continuum*, ya que el origen cobra más relevancia junto con el futuro, debido al presentismo histórico postmoderno, como establecimos en el capítulo anterior. Actualmente, la forma más común de intertextualidad es la de Roa Vial, la que coincide con que “Hoy el texto parodiado frecuentemente no está para nada bajo ataque. Es frecuentemente respetado y usado como modelo.” (Hutcheon, *A Theory of Parody*, 103; c. 6). Sin embargo, cabe destacar que esta misma autora afirma: “La contextualización irónica es lo que distingue a la parodia del pastiche o imitación.” (Hutcheon, *A Theory of Parody*, 12; “Introducción”).

Las citas funcionan en el sentido de que nos remiten a las obras de las que han sido extraídas, en estos casos, debido a su gran popularidad; nos evocan intertextos, que, según Hutcheon “no sería necesariamente lo mismo que el texto parodiado; es el *corpus* de textos que el lector puede conectar legítimamente con el que tiene ante sus ojos, es decir, los textos que se vienen a la mente por lo que está leyendo.” (*A Theory of Parody*, 87; c. 5). Así, estas tres últimas citas serían ejemplos de “intertextualidad”, según la clasificación de Genette, al igual que las alusiones.

Este fragmento podría interpretarse como que en estas tierras no habría cabida, sino sólo para quijotes y araucanas, siendo éste el poema épico fundacional de la nación en Chile. Propone ir a luchar, derribar los molinos de viento de *Don Quijote* en un lugar olvidado: nuestro país. Se trata de la épica de los vencidos después del apocalipsis de todas las palabras. Habría un cuidado especial por las voces que pastorean versículos ajenos; nada nuevo; sólo lo de costumbre, con los vencidos “governándose y governándonos.” (Roa Vial en *Fundación mítica del Reino de Chile de Ejercicios de filiación*, 164).

Pero en propiedad la intertextualidad, *lato sensu*, constituye la poética de Roa Vial, de manera que prácticamente toda su obra puede considerarse en términos intertextuales, lo que aparece en su “Arte Poética” en *El apocalipsis de las palabras*:

Y se suman retazos de voces ajenas  
que rasguñan el paisaje de un hombre  
arraigado en la falta de arraigo:  
caligrafía desordenada de un corazón en préstamo  
que insiste en sus propios desperdicios.  
(*Ejercicios de filiación*, 42).

El “paratexto” sería un segundo tipo de transtextualidad, el que “es generalmente menos explícito y posee una relación más distante que une al texto, propiamente hablando, tomado dentro de la totalidad de la obra literaria” (Genette, 3; c. 1), como, por ejemplo, epígrafes, subtítulos, prefacios, títulos, intertítulos, notas finales, postfacios, entre otros (Genette 3; c. 1). Asimismo, “el ‘pre-texto’ de varios borradores, esbozos y proyectos de una obra también pueden funcionar como paratextos.” (Genette 3; c. 1). Por ejemplo, en *Hotel Celine* Roa Vial compone un prefacio en tres partes, que comienza así: “Curiosa historia la de este libro: muchos de sus textos han circulado en diversas revistas extranjeras desde hace casi dos años, y ahora, por fin, se reúnen en un sólo volumen.” (*Ejercicios de filiación*, 187). Asimismo, debido a que su obra está concebida como un “*work in progress*”, contamos con versiones anteriores contenidas en los libros precedentes, otro tipo de paratexto, que nos ha sido útil para abordar otros aspectos de la obra de Roa Vial como, por ejemplo, “Detrás de la palabra hombre” de *El apocalipsis de las palabras*, que cuenta con cuatro versiones publicadas, siendo las la segunda y la última las siguientes:

¡Oh muerte en vida! Nadie nos salva de esta orfandad.  
Vamos y venimos. Subimos y caemos.  
Palabra somos y en palabra nos convertiremos  
(*El apocalipsis de las palabras*, 28).

¡Oh muerte en vida! Nadie nos salva de esta orfandad.  
 Nacemos y sucumbimos. Apostamos y perdemos.  
 Palabra somos y en palabra nos convertiremos.  
 (*Ejercicios de filiación*, 38).

De la métrica de los versos se extrapola de lo siguiente<sup>14</sup>:

- Primer verso:

¡Oh/ muer/te en/ vi/da!/ Na/die/ nos/ sal/va/ de es/ta/ or/fan/dad:

pentadecasílabo (15 sílabas), con una pausa interna.

- Segundo verso (las dos versiones):

I versión:

Va/mos/ y/ ve/ni/mos. /Su/bi/mos/ y/ ca/e/ mos.

tredecasílabo (13 sílabas), 6 y 7 sílabas con dos hemistiquios (separadas por el punto que hace una cesura).

II Versión:

Na/ce/mos/ y/ su/cum/bi/mos./ A/pos/ta/mos/ y/ per/de/mos.

hexadecasílabo (16 sílabas) con dos hemistiquios (separados por el punto que hace una cesura).

- Tercer verso:

Pa/la/bra/ so/mos/ y en/ pa/la/bra/ nos/ con/ver/ti/re/mos.:

pentadecasílabo (15 sílabas).

Las dos versiones son tercetos, es decir, poemas compuestos por tres versos, en este caso, versos libres, ya que “tienen su razón de ser en otros procedimientos (repeticiones de fonemas, conceptos, palabras o estructuras sintácticas, principalmente).” (González Serna, 4).

---

<sup>14</sup> La terminología empleada en esta sección proviene del texto “Herramientas literarias: Métrica y retórica. Los géneros literarios” de José María González-Serna.

Estamos hablando de una estrofa imparisílaba, porque posee versos de distinta medida. El primer verso es pentadecasílabo y el último, también, ya que están conformados por quince sílabas. Lo que cambia es la métrica del verso del medio, que pasa de ser un tredecasílabo (compuesto por trece sílabas) a ser un hexadecasílabo (compuesto por dieciséis sílabas). Además, en el primer verso hay una exclamación retórica.

Estas dos versiones, siendo que existen cuatro, constituyen un buen ejemplo de “*work in progress*”, así como también evidencian el alto grado de revisiones y el lenguaje que se repliega sobre sí mismo en la obra de Roa Vial.

Otro tipo –que corresponde al quinto y aparece en el texto aquí, de manera intencional<sup>15</sup>–, es la “architextualidad”, que:

es el más abstracto e implícito de todos (...) Implica una relación que es completamente silenciosa, articulada a lo sumo por una mención paratextual, que puede ser titular (...) o más frecuentemente subtítular. (...), pero que permanece en cualquier caso sencillamente como una naturaleza taxonómica. (...) En todos los casos, sin embargo, el texto mismo no supone que debiera saber y consecuentemente no declarar su cualidad genérica (Genette 4; c. 1).

Un ejemplo de architextualidad es el subtítulo de *Ejercicios de Filiación: “Poesía 1998-2008”*. Este subtítulo nos esclarece el género literario empleado por su autor.

Un cuarto tipo sería la “hipertextualidad” que se define como “cualquier relación que une un texto B (al que llamaré *hipertexto*) con un texto anterior A (al que desde luego llamaré *hipotexto*) sobre el cual se trabaja de una forma que no es la del comentario” (Genette 5; c. 1). Genette pone el siguiente ejemplo: “donde un metatexto (por ejemplo, una página dada de la *Poética* de Aristóteles) ‘habla’ sobre un segundo texto (*Edipo rey*)” (Genette 5; c. 1). Asimismo:

---

<sup>15</sup> Hemos omitido intencionalmente el metatexto para lograr una mayor claridad expositiva, como se verá más adelante.

También puede haber otro tipo tal como un texto B sin hablar en absoluto sobre el texto A, pero siendo incapaz de existir como tal sin el A, desde el cual se origina mediante un proceso que, provisionalmente, llamaré *transformación*, y que consecuentemente evoca más o menos perceptiblemente sin necesariamente hablar de él o sin citarlo. *La Eneida* y *Ulises* son sin duda (...) dos hipertextos (entre otros) de un mismo hipotexto: *La Odisea*, obviamente (Genette 5; c. 1).

Un ejemplo de esto es el poema “Arte poética” de Vicente Huidobro, que dice así:

Que el verso sea como una llave  
Que abra mil puertas.  
Una hoja cae; algo pasa volando;  
Cuanto miren los ojos creado sea,  
Y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;  
El adjetivo, cuando no da vida, mata.

Estamos en el ciclo de los nervios.  
El músculo cuelga,  
Como recuerdo en los museos;  
Mas no por eso tenemos menos fuerza:  
El vigor verdadero reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa, ¡Oh Poetas!  
Hacedla florecer en el poema;

Sólo para nosotros  
Viven todas las cosas bajo el sol

El Poeta es un pequeño Dios  
(17).

Este poema fue publicado en *El espejo de agua* de 1916. Hay una relación evidentemente paródica entre este poema y el “Manifiesto” (1963) de Parra:

Señoras y señores  
Ésta es nuestra última palabra

-Nuestra primera y última palabra-:  
Los poetas bajaron del Olimpo.

Para nuestros mayores  
La poesía fue un objeto de lujo  
Pero para nosotros  
Es un artículo de primera necesidad:  
No podemos vivir sin poesía.

A diferencia de nuestros mayores  
-Y esto lo digo con todo respeto-  
Nosotros sostenemos  
Que el poeta no es un alquimista  
El poeta es un hombre como todos  
Un albañil que construye su muro:  
Un constructor de puertas y ventanas.

Nosotros conversamos  
En el lenguaje de todos los días  
No creemos en signos cabalísticos.

Además una cosa:  
El poeta está ahí  
Para que el árbol no crezca torcido.

Este es nuestro mensaje.  
Nosotros denunciaremos al poeta demiurgo  
Al poeta Barata  
Al poeta Ratón de Biblioteca.  
Todos estos señores  
-Y esto lo digo con mucho respeto-  
Deben ser procesados y juzgados  
Por construir castillos en el aire  
Por malgastar el espacio y el tiempo  
Redactando sonetos a la luna  
Por agrupar palabras al azar  
A la última moda de París.  
Para nosotros no:  
El pensamiento no nace en la boca  
Nace en el corazón del corazón.

(...)

Este es nuestro mensaje  
Los resplandores de la poesía

Deben llegar a todos por igual  
La poesía alcanza para todos.

(...)

Los poetas bajaron del Olimpo  
(141-146).

En este extenso poema de Parra notamos una clara parodia respecto del “Arte poética” de Huidobro, donde éste sostiene que el poeta es un pequeño Dios. Parra baja al poeta del Olimpo y pretende desacralizar la poesía como objeto de lujo, proponiendo un lenguaje coloquial, velar “Para que el árbol no crezca torcido” (Parra 143), es decir, le da a la poesía una función política rectificadora, que sea de la realidad y no de ratones de biblioteca. Es una poesía que se dirige a todas las esferas sociales, ya que sostiene que “Los resplandores de la poesía/ Deben llegar a todos por igual/ La poesía alcanza para todos.” (Parra146). Critica a Huidobro cada vez que sentencia “Los poetas bajaron del Olimpo”, asimismo, cuando habla de que “El pensamiento no nace en la boca/ Nace en el corazón del corazón” (Parra144), ya que Huidobro establece que “Y si el mejor poema puede hacerse en la garganta, es porque la garganta es el justo medio entre el corazón y el cerebro.”<sup>16</sup>.

Es así como, ya desacralizado el autor, Roa Vial propone desacralizar también al texto, porque lo concibe como un mosaico de citas, como una creación intertextual, debido a que cree que la desacralización de Parra no fue tan radical: “Los poetas ya bajaron del Olimpo. Ahora es el turno del poema. Quienes deambulan por Hotel Celine sostienen que la palabra ha usurpado impunemente fueros y cetros.” (en *Hotel Celine de Ejercicios de filiación*, 188). Según el planteamiento de Genette, este comentario de Roa Vial vendría a ser un “metatexto” de la parodia de Parra en su “Manifiesto” (1963), metatextualidad que corresponde al tercer tipo de transtextualidad:

---

<sup>16</sup> Para leer el texto completo, véase Anexo 4, p. 135.

[Es la] relación más frecuentemente rotulada como “comentario”. Unifica un texto dado con otro, del cual habla sin necesariamente citarlo (sin convocarlo), de hecho algunas veces sin siquiera nombrarlo (...) Esta es la relación *crítica* por excelencia (Genette 4).

De esta manera, el comentario de Roa Vial pasa a ser un metatexto del hipotexto del “Manifiesto” (1963) de Parra, del mismo modo que el “Manifiesto” de Parra y el metatexto de Roa Vial son hipertextos del “Arte poética” de Huidobro, así como también el poema “De la palabra cerradura”, poema contenido en *El apocalipsis de las palabras*:

Ruinoso mayordomo,  
 el silencio,  
 en la casa deshabitada  
 de tu voz  
 tras la puerta enmohecida  
 de tus labios,  
 sacudiendo palabras, palabras, palabras:  
 un manojo de llaves  
 para una cerradura de nadie  
 (Roa Vial, *Ejercicios de filiación*, 40).

Que la llave en el poema de Huidobro abra mil puertas constituye una metáfora de la polivalencia del lenguaje. El texto de Roa Vial es lo suficientemente explícito para hacernos establecer esta relación entre el hipotexto y el hipertexto. El silencio o mayordomo sacude palabras como un manojo para una cerradura de nadie, es decir, el lenguaje no conduce a nadie, no comunica, carece de significado y de destinatario, mientras Huidobro cree en la polivalencia del lenguaje y en la creación de otros mundos. En Roa Vial la cerradura es la de una casa deshabitada, es decir, él mismo está deshabitado, debido a lo cual estos balbuceos no conducen sino a un “no-lugar”. En otras palabras, el mismo hablante es un “no-lugar”.

Según Rojo, “*además de relacionarse con el nuestro, con el que a nosotros nos preocupa prioritariamente, los discursos ‘exteriores’ a aquél al que nos estamos refiriendo son con él, que él es con ellos, que ellos son (también) parte de*

*su texto.*" (85; c. 6), como hemos procurado establecer con estos versos y textos en prosa.

De esta manera, si tomamos los textos en orden cronológico, el "Arte poética" de Huidobro (1916) es un hipotexto para Parra en su "Manifiesto" (1963) y éste constituye, a su vez, un hipertexto que pasaría a ser otro hipotexto para Roa Vial, o, más bien, ambos textos serían hipotextos para Roa Vial. Es por eso que ahora Roa Vial propone bajar al "poema" del Olimpo.

Otra perspectiva sería la de interpretar el texto de Roa Vial a partir del siguiente apartado, para hacer, por ahora, un último abordaje:

El lenguaje es, pues, según la teoría de Benveniste, la heideggeriana "casa del ser", una casa endeble y fugaz, como vemos, pero que no importa cuánto lo sea, de todos modos constituye el espacio de nuestra anagnórisis. Es en el lenguaje donde los seres humanos llegamos a ser quienes somos, es ahí donde el "yo" se estructura como signo y es ahí donde nosotros nos estructuramos como personas (Rojo,65; c.4).

Así, el manojito de llaves que conduce a una cerradura de nadie (a la casa deshabitada de Roa Vial), tampoco conduce a la "casa del ser" donde nos reconocemos a nosotros mismos, siendo que es en el lenguaje donde llegamos a ser como somos, a estructuramos como sujetos.

Es así que, por lo tanto, un hipotexto se relaciona con un hipertexto y éste (o dos o más) pasa(n) a ser un hipotexto de otro texto, lo que implica que el sistema debe ajustarse permanentemente. Es por eso que Rojo advierte que "*Los discursos que habitan un texto se relacionan hacia adentro, entre ellos, y hacia afuera, con otros discursos.*" (43; c. 3). Lo cierto, afirma Rojo, citando a T.S. Eliot en "*Tradition and individual talent*", es que:

El orden existente está completo antes de que llegue la obra nueva; para que el orden siga existiendo después de la superposición de la novedad, el *todo* existente debe, aunque sea levemente, alterarse; de esta manera las relaciones, las proporciones y los valores de cada

obra de arte con respecto al todo se reajustan; y en esto consiste la conformidad entre lo viejo y lo nuevo (89; c. 6).

Además, en nuestro estudio también se subentiende que dentro de un mismo texto pueden coexistir discursos no necesariamente pacíficos, sino antagónicos entre sí.

Un hipertexto de “De la palabra cerradura” sería otro texto del mismo Roa Vial en su obra *Estancias en homenaje a Gregorio Samsa*: “5.1.5 Desde la escuálida cerradura de la palabra adiós Gregorio Samsa retira la llave. Alguien empuña su nombre por última vez.”(*Ejercicios de filiación*, 127).

En esta cita la relación con la poesía como instancia que abre mil puertas en Huidobro es mucho más notoria. Retirar la llave de la cerradura se convierte en la despedida de Samsa al último que pronunciará su nombre. Esta reflexión desestabiliza la concepción del lenguaje de Huidobro, así como también la configuración del sujeto. En ese sentido, el remedo cambia el sentido del poema al que se refiere, le otorga una nueva significación: ya no “abre mil puertas” sino que constituye una despedida, lo que lo hace no “polivalente”, como sugiere Huidobro.

Según Grínor Rojo,

si lo que pretendemos es tomarnos en serio la afirmación de que el lector “cuenta” para los efectos del esclarecimiento semiótico, entonces no nos interesan, no nos pueden interesar, sólo los contextos que son anteriores al texto. Nos interesarán también los posteriores (87; c. 6).

Es por eso que hemos hecho este recorrido desde Huidobro hasta Roa Vial. Por otro lado, podemos notar que los hipotextos y los hipertextos se relacionan entre sí de manera diversa.

Nos es fácil establecer la relación entre el “Arte poética” de Huidobro y los poemas y textos de Roa Vial, ya que ese es el poema más conocido del poeta creacionista, sino uno de los más conocidos de este poeta chileno junto con *Altazor* (1931). Lo mismo que sucede con el “Manifiesto” de Parra (1963), que

vendría a ser otro hipertexto de Huidobro, y otro hipotexto para Roa Vial en “De la palabra cerradura”, estableciendo una relación de contrariedad con Huidobro, así como el fragmento de *Estancias en homenaje a Gregorio Samsa* es de coexistencia pacífica.

De hecho, Rojo sostiene que la detección de la intertextualidad debe darse ante una actitud completamente receptiva por parte del lector, “disponiéndose de esta manera el intérprete para recibir e incorporar en el ámbito de su interpretación todas aquellas ‘citas’ que obran en su conocimiento (...) y que ese individuo siente que agregan profundidad a su cometido.” (90; c. 6). Desde el otro lado de la mirilla, el mismo Rojo evidencia

*también la imposibilidad de hacernos cargo de todos los discursos que rodean a ése sobre el que habremos situado el foco de nuestro análisis, el problema, el verdadero problema, consistirá en decidir cuál o cuáles de entre ellos es el/son los más relevante/s para nuestro trámite crítico y cómo, de qué manera y en qué niveles de funcionamiento discursivo, nosotros vamos a procesar tal relevancia (90; c. 6).*

En nuestro caso, creemos que los intertextos más importantes constituyen los ejes de las obras de Roa Vial, como, por ejemplo, Gregorio Samsa en *Estancias en homenaje a Gregorio Samsa*, personaje de *La metamorfosis* de Kafka, aunque también podemos calificar como relevantes a aquellos que nos sirven para abordar las coordenadas de su poesía como la “Coda: Vladimir y Estragón desencuentran a Godot en Hotel Celine”, personajes principales de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett. Estas obras de Roa Vial serían otros ejemplos de hipertextualidad.

Genette sugiere algunas precauciones... “En primer lugar, uno no debe ver los cinco tipos de transtextualidad como categorías separadas y absolutas sin contacto recíproco o superposición.” (7; c. 2). Es así como el comentario de Roa Vial de bajar al poema del Olimpo podría ser un hipertexto. Asimismo, Genette describe “la hipertextualidad como una categoría de textos” (8; c. 2), pero

Si uno ve la transtextualidad en general no como una clasificación de textos (...), sino como un aspecto de la textualidad, y sin duda *a fortiori* [con mayor razón] de la literaturidad (...), entonces uno debiera considerar también sus diversos componentes (intertextualidad, paratextualidad, etc.) no como categorías de textos sino como aspectos de la textualidad (Genette 8; c. 2).

A Genette le parece que la hipertextualidad “Es obviamente en cierto punto un rasgo universal es un rasgo de la literaturidad; no hay obra literaria que no evoque (...) otro trabajo literario y en ese sentido toda obra es hipertextual” (9; c. 2). La hipertextualidad tiene géneros oficiales “como la parodia, el travesti y el pastiche.” (Genette 9; c. 2).

La definición de parodia de Hutcheon, que se ajusta, en su opinión, a las necesidades del siglo XX, posee diversas características. Algunas de ellas son las siguientes:

- Es una transgresión autorizada, por lo que posee fuerzas conservadoras y revolucionarias, las que constituyen su ambivalencia.
- Está doblemente codificada.
- El parodista debe compartir códigos con el receptor para que la parodia pueda ser detectada e interpretada.
- Una buena parodia requiere tanto un grado de sofisticación como de provincianismo para ser detectada e interpretada por el receptor.
- “La parodia moderna (...) requeriría añadir una dimensión irónica y crítica de distanciamiento para ser un reflejo exacto del arte actual.” (*A Theory of Parody*, 10; “Introducción”).
- “es, bajo otra formulación, repetición con distancia crítica, que marca más la diferencia que la similitud.” (*A Theory of Parody*, 6; “Introducción”).
- “La parodia, por consiguiente, es una forma de imitación, pero de una imitación caracterizada por la inversión irónica no siempre a expensas del texto parodiado.” (*A Theory of Parody*, 6; “Introducción”).

- Es una “trans-contextualización e inversión irónica.” (*A Theory of Parody*, 32; c. 2).
- “A diferencia de la imitación, de la cita e incluso de la alusión, la parodia requiere esa distancia irónica.” (*A Theory of Parody*, 34; c. 2).

Un fragmento de la obra de Roa Vial que ejemplifica la parodia como trans-contextualización irónica es el poema “III” de *Fundación mítica del Reino de Chile*:

*“Chile infértil provincia desolada  
de la región antártica roñosa,  
de remotas naciones humillada  
por abyecta, pusilánime y roñosa”.*  
(*Ejercicios de filiación*, 160).

Es una parodia minimalista del texto de Ercilla:

Chile, fértil provincia y señalada  
en la región antártica famosa  
de remotas naciones respetada,  
por fuerte, principal y poderosa;  
(Ercilla 18).

De hecho, esta es “La forma más rigurosa de parodia o *minimal parody* [parodia minimalista que] consiste entonces en tomar un texto literario familiar literalmente y darle nuevo significado, mientras se juega, si es posible y necesario, con las palabras.” (Genette 16; c. 5).

Bajo este respecto, esta parodia minimalista es efectiva en tanto escoge un poema que contiene, a nuestro parecer, un referente suficientemente reconocido para que podemos leer el intertexto que la parodia nos evoca en el acto de lectura. Como señala Hutcheon en su artículo de “La política de la parodia postmoderna”, “la parodia señala cómo las representaciones presentes vienen de representaciones pasadas y qué consecuencias ideológicas se derivan tanto de la continuidad como de la diferencia.” (1).

Del mismo modo, en este caso, hay distancia crítica colmada de ironía y ésta es un modo de juzgar, por lo que estamos ante una crítica al poema fundacional de nuestro país y ante una crítica a la realidad chilena actual.

En efecto, esta parodia minimalista implica una intención política que consiste en dismantlar la visión idealizada de los conquistadores, quienes dedicaban y enviaban textos al rey para enterarlo del proceso de conquista. Esta visión, que funda la nación en Chile, es completamente subvertida a nivel excepcional por el reemplazo de las palabras necesarias según la métrica, lo que constituye un ejemplo del vuelco al texto y hacia su prosodia.

Otro ejemplo de parodia en la obra de Roa Vial es el centón, “cuyo arte consiste en componer una obra hecha enteramente de líneas tomadas de Homero, Virgilio o de algún otro poeta famoso.” (Genette 13; c. 5), como por ejemplo el siguiente poema de Roa Vial, “Maese old Bob Browning en meditación” de *El apocalipsis de las palabras*:

### *Centón*<sup>17</sup>

Desterrado  
 tan hondo entre polvo de tinieblas,  
 áridas noches  
 en la linde de las noches,  
 yo, old Bob Browning,  
 con el temple firme a pesar de las vicisitudes,  
 mientras agonizo en esta cámara mortuoria  
 pudriéndome a pedazos,  
 lejos de la insidia de los hombres,  
 voy dejando que extraños pensamientos  
 susurren en mi oído,  
 pensamientos acerca de la vida  
 como una noche que colma un largo sueño.  
 ¡Ay, mis hermanos!  
 ¿Será que vivo aún sin que nadie pueda remediar  
 los designios de la fortuna?  
 Afanosas máscaras han desalojado mi rostro:  
 Gandolfo, Sordello, Paracelso

---

<sup>17</sup>Para leer los poemas de donde provienen los intertextos detectados por la autora de esta tesis, véase Anexo 5, p. 137.

o Juan el Agrícola.  
 Ahora descansan junto a mí  
 por los siglos de los siglos,  
 en este nicho de basalto  
 que cobija mi carroña.  
 ¿Mi carroña? ¿Serán de ella todos mis ayeres?  
 Pues la muerte, lejos de cerrar mis ojos,  
 a duras penas me ha clavado a la Eternidad  
 simulándose indulgente y cautelosa.  
 El Agrícola lo dijo:  
 “pensamiento y obra de Dios  
 se reúnen para henchir su dolor por mí,  
 que fui creado porque ese dolor necesitaba  
 de algo irreversible, comprometido solamente  
 en contenerlo.”  
 ¿Los designios de Dios?  
 Fue Él quien postró mi alma  
 en este insaciable rueda de la muerte,  
 donde he buscado una y otra vez perseverar en mi fin.  
 Ignorante de mí:  
 la muerte es también perpetuarse en una vida  
 que no nos deja morir gozosamente.  
 ¡Gozosamente, mis hermanos!  
 Y si ahora me dejo amortajar  
 por estas monótonas palabras,  
 ¡tanto mejor! Aun cuando sólo sea para trazar  
 con ellas los ademanes de una máscara  
 en la que torpemente intento esconderme.  
 ¡Una astuta maquinación, habría dicho Fra Pandolfo!  
 ¡Cuando amores e ilusiones se marchitan en el suelo!  
 (*Ejercicios de filiación*, 23-24).

De esta manera, podemos observar cómo se descontextualizan los poemas empleados en el centón, y el arte implicado en hacer de las citas un todo coherente que aparezca como un texto nuevo y original, pese a que está compuesto por un conjunto de ellas.

Sin embargo, el género empleado por Roa Vial en su obra no se limita a la parodia, sino que también abarca al pastiche, que es una forma de imitación, mientras que la parodia es una forma de transformación, lo que constituye la

característica más importante para diferenciarlas, según nuestro punto de vista. En efecto, Genette establece:

Propongo, por consiguiente, (re) bautizar como *parodia* la distorsión de un género por medio de una mínima transformación del texto, y al pastiche satírico (como cualquier otro pastiche) mediante la imitación de un estilo.(...) El pastiche, lisa y llanamente, se referirá a la imitación del estilo sin intentos satíricos (25; c. 7).

Tabla nº 1: Función: Parodias Satíricas/ No satírico

<i>function</i>	satirical "parodies"			non-satirical
<i>genres</i>	PARODY PROPER	TRAVESTY	SATIRICAL PASTICHE	PASTICHE

Fuente: Genette 24, c. 6.

En esta tabla podemos observar que la verdadera parodia es satírica o, como diría Hutcheon, una "trans-contextualización irónica". Al mismo tiempo, nos deja entrever que el pastiche no es satírico, sino que es más neutral: "desde que la *parodia* inevitablemente connota sátira e ironía y el *pastiche*, en contraste, aparece como un término más neutral y técnico." (Genette, 24; c. 6).

Tabla nº 2: Distribución funcional actual

<i>current (functional) distribution</i>				
<i>function</i>	satirical ("parody")			
<i>genres</i>	PARODY	TRAVESTY	CARICATURE	PASTICHE
<i>relation</i>	<i>transformation</i>		<i>imitation</i>	
<i>structural distribution</i>				

Fuente: Genette 26; c. 7.

De esta tabla se puede extrapolar que la parodia emerge de la transformación y que el pastiche, de la imitación, como ya sostuvimos.

Tabla nº 3: Humor y relación

<i>mood</i> \ <i>relation</i>	playful	satirical	serious
transformation	PARODY ( <i>Chapelain décoiffé</i> )	TRAVESTY ( <i>Virgile travesti</i> )	TRANSPOSITION ( <i>Doctor Faustus</i> )
imitation	PASTICHE ( <i>L' Affaire Lemoine</i> )	CARICATURE ( <i>Á la manière de...</i> )	FORGERY ( <i>Posthomerica</i> )

Fuente: Genette 28; c. 7.

A partir de esta tabla, podemos sostener que tanto el pastiche como la parodia son lúdicos. Sin embargo, Genette reconoce la existencia de la parodia seria, al igual que Hutcheon cuando habla de “su gama de *ethos* pragmático va desde el desdeñoso ridículo hasta el homenaje respetuoso.” (*A Theory of Parody*, 37; c. 2) o cuando afirma: “Hoy el texto parodiado con frecuencia no está para nada bajo ataque. Es frecuentemente respetado y usado como modelo.” (*A Theory of Parody*, 103; c. 6).

Así, algún ejemplo evidente de parodia seria sería “Maese Old Bob Browning en meditación”, el centón ya citado. Un ejemplo de parodia en propiedad según el planteamiento de Hutcheon, sería la citada parodia minimalista de Ercilla. Además, las traducciones podrían ser ejemplos de pastiches, pero habría que detenerse en cada una de ellas para ver si corresponden a una imitación. En otras palabras, Roa Vial hace uso tanto del pastiche como de la parodia, pero encontramos en su obra escasos poemas que se atienen a las características que le da Hutcheon a la parodia contemporánea. En efecto, en el último cuadro, aparece la caricatura como imitación satírica “A la manera de”, pero en Roa Vial, más precisamente en *La dicha de enmudecer*, el “A la manera de” no es satírico, sino que más neutral e imita el estilo de los autores aludidos. Incluso, *El apocalipsis de las palabras* es un poemario completo “A la manera de” y percibimos ironía en el poema “De la palabra Dios” cuando afirma “y así la ordeñaron”:

de cuatro letras dispersas  
 hicieron cuatro soplos exhaustos.  
 “nada más orar”, decían.  
 no a Dios, a la palabra Dios.  
 y así la ordeñaron.  
 a ella, que buscaba desalojarse a solas,  
 clausurada por el silencio,  
 con su corazón mordido por la sombra,  
 con su cadáver preparando el hedor.  
 (Roa Vial, *Ejercicios de filiación*, 25).

También hay ironía en “De la palabra fe”, una ironía dirigida a la divinidad. Además: “La trans-contextualización irónica es lo que distingue a la parodia del pastiche y de la imitación.” (Hutcheon, *A Theory of Parody*, 12; “Introducción”). Es decir, estamos ante una escritura en la que se suele imitar el estilo de otros autores, imitaciones que no poseen en general un carácter irónico y son ejemplos de pastiches. Por ejemplo, en “A la manera de Olga Orozco” de *La dicha de enmudecer* Roa Vial escribe:

*“Bestia acorralada debajo de la piel;  
 la mordedura de los años”  
 Orozco*

La palabra ojo baja el párpado;  
 lengua a tientas:  
 el silencio, como el amor,  
 también es ciego.  
 En los estrechos arrabales de mi corazón  
 soy yo, apagándome.  
 (*Ejercicios de filiación*, 55)

Este poema no tiene nada de satírico. Por eso creemos que es preferible referirnos a su obra simplemente como intertextual y no intentar encasillarla en un género oficial de la intertextualidad, ya que emplea los géneros indistintamente, aunque la parodia *strictu sensu* como la concibe Hutcheon, es casi nula en su obra. Estaríamos hablando entonces de la parodia seria o de pastiche, según el

caso. Sin embargo, debido a esta dualidad genérica, nos parece más pertinente dejar de lado estas clasificaciones, ya que habría que detenerse en cada poema para poder establecer el predominio de uno u otro género, pero como la parodia “*is indeed in the eye of the beholder*” (Hutcheon, *A Theory of Parody*, xvi; “Una nueva introducción, una antigua preocupación”) y la detección intertextual depende del horizonte del lector, dicha tarea sería imposible.

Dejando de lado la distinción entre parodia y pastiche, otra forma de intertextualidad consiste en “añadir o borrar lo necesario para el diseño propuesto, pero uno debe preservar cuantas más palabras sean necesarias para evocar la obra original de la que las palabras han sido prestadas.” (Genette 16; c. 5). Esto se ejemplifica en la estrofa de Roa Vial en el libro de *Fundación mítica del Reino de Chile* cuando cita a Rimbaud, Eliot y Pound sólo con tres frases, como ya hemos expuesto.

Por último, para darle el espacio correspondiente a la parodia de Roa Vial sobre el personaje principal de *La metamorfosis*<sup>18</sup> de Kafka, hemos decidido dedicarnos a esta obra con mayor profundidad, obra que entra en la categoría de “intertexto”, debido a la alusión del título, y, en algunos casos, de un metatexto, pero, por sobre todo, es un hipertexto según la clasificación de Genette. Del mismo modo, es una intertextualidad (*lato sensu*) que rige todo el *corpus* del texto.

Gregorio Samsa sufre una metamorfosis, convirtiéndose en insecto, como consecuencia de la vida de viajante de comercio que llevaba, una vida de relaciones humanas inestables y poco duraderas que, por ejemplo, le impiden conocer lo que es el amor. De hecho, “se transforma en un escarabajo (...) porque su vida ya prefiguraba esta degradación de su humanidad.” (Cervera 1).

Pero los motivos de la metamorfosis se pueden interpretar de otras maneras como, por ejemplo, porque es un ser alienado “[que] ha perdido su condición humana en un mundo deshumanizado y mercantilizado; se siente extraño e incomprendido en un medio hostil e incomprensible.” (Cervera 1) Esto lo concientiza sobre su soledad.

---

<sup>18</sup> Ver resumen Anexo 6, p. 140.

También se la puede entender “como consecuencia de la degradación de una sociedad mercantilista<sup>19</sup> que sólo valora lo útil y rechaza lo inútil o lo que no es bastante eficiente.” (Cervera 2). Es por eso que el encargado llega tan pronto a su casa cuando él se ha retrasado para ir al trabajo el día de su metamorfosis.

Como obviamente en ese estado no puede trabajar, su familia, a la que él ayudaba con su sueldo para pagar una deuda contraída por sus padres, empieza a trabajar y, en vez de ser generosa con Gregor como él lo había sido con ella, lo aísla cada vez más. Primero, confinado en su habitación, luego, pasando ésta a ser un vertedero, cuando se esconde bajo una sábana para no ser visto o cuando quieren sacarle los muebles.

En un mundo esquivo, simboliza la condición oprimida, mínima del humano alienado, asqueado de sí mismo, en las instituciones burguesas, y en la modernidad.

Sin embargo, no es propiamente animal, porque nunca pierde su capacidad de razonar. Siempre está pensando en el bienestar de su familia, en no molestarlos, en hacerles más fácil sobrellevar la situación, pero la hermana, que se encargaba de lo referente a él, y a quien Gregorio quería mucho, lo va descuidando y piensa que si realmente fuera su hermano, ya se habría ido.

Otra interpretación de la causa de la metamorfosis es que se trata de “la ejemplificación de la insignificancia humana.” (Cervera 1) Todo hombre es “un ser solitario, indefenso y minúsculo que está a merced de los poderosos.” (Cervera 1).

Creemos que otra interpretación de las más acertadas es la que afirma que con la metamorfosis:

Gregor toma conciencia de su alienación como miembro de la sociedad y la familia: aquélla le utiliza, ésta le ignora y no valora sus esfuerzos (...) Una vez aceptada la transformación, Gregor llega a cerciorarse del olvido casi completo de su anterior vida como persona (Cervera 2).

---

<sup>19</sup> Entiéndase en adelante por “mercantilista”: “Espíritu mercantil aplicado a cosas que no deben ser objeto de comercio.” (RAE).

En otras palabras, Gregorio Samsa es víctima de un sistema burocrático y mercantilista en el que sólo se valora lo útil, en que su profesión lo alienaba cada vez más, lo que lo hace estar cansado de trabajar para un jefe que no lo trata ni con dignidad ni consideración. De esta manera, se podría interpretar que la metamorfosis “como un acto de rebelión o desplante a la empresa y al sistema mercantil en general.” (Cervera 1) o al sistema burocrático.

Así, respecto de *Estancias en homenaje a Gregorio Samsa*, Roa Vial hace un préstamo transgenérico, un texto hipertextual de la *Metamorfosis* de Kafka y Bruno Cuneo sostiene que en esta obra: “[se incluyen] poemas, contrapuntos, imitaciones y aforismos y cuyo eje central son las metamorfosis metafóricas del célebre protagonista kafkiano”. (“La poesía de Armando Roa: Lúcida desesperación”), refiriéndose al personaje principal de *La Metamorfosis*, Gregor o Gregorio Samsa según la traducción.

Así, en un fragmento de “De Attila József: replegado en un recodo de la nada”, de *Estancias en homenaje a Gregorio Samsa*, asistimos a una de las metamorfosis metafóricas del personaje kafkiano, que constituye también una imitación de dicho personaje de *La metamorfosis*:

*El pasado se abisma  
como una piedra en el espacio;  
el tiempo se empoza con tristeza y deja de salir a flote,  
mudo. Una hoja  
cuelga de mi pelo, brillando-  
Mi bigote se inclina como una oruga  
sobre mi boca entumecida;  
duele el corazón; las palabras hielan.  
Nadie hay afuera que pueda escucharme.  
(Roa Vial, *Ejercicios de filiación*, 133)*

De esta manera, Roa Vial patentiza la precariedad del hombre en tanto está imposibilitado para comunicarse con los demás. Se trata de un pasado que se hunde en un abismo. El lenguaje lo helaría y está acongojado, como cuando Gregorio se avergüenza por el tema del dinero en su familia cuando ya no puede

seguir trabajando como viajante de comercio por su metamorfosis. No tiene a nadie que lo escuche, porque Gregorio no tiene la capacidad del lenguaje.

En un fragmento de “Rito de metamorfosis” de *Estancias en homenaje a Gregorio Samsa*, cuyo eje es el protagonista de *La metamorfosis* Roa Vial escribe:

Gregorio Samsa  
se despide. Lo suyo es la ceremonia del adiós,  
la ciudadanía en el país de los moribundos,  
allí donde nada remansa,  
allí donde el pensamiento se acalla vencido,  
allí donde el hombre  
sólo es un “testigo por el que nadie testimonia”  
(*Ejercicios de filiación*, 100).

Que la ceremonia del adiós sea la de Gregorio Samsa, puede interpretarse como una rebelión que implica la metamorfosis al sistema establecido, mercantil y burocrático del que formaba parte, ya que vivía donde los “moribundos”, donde los hombres están alienados, en medio del caos, y su pensamiento se acalla vencido, por el pitido de insecto que profiere. Nadie da cuenta de lo que él vive o ve.

Asimismo, en esta obra, *Estancias en homenaje a Gregorio Samsa*, hay un vasto apartado de aforismos, “Del cuaderno de Gregorio Samsa. Apuntes para un expediente del misántropo”, donde nos encontramos, por ejemplo, con: “Palabras, palabras, palabras: un préstamo de la realidad –un pie forzado dirían algunos- para amortiguar la indigencia abrumadora de lo humano.” (Roa Vial, *Ejercicios de filiación*, 141). Es decir, Gregorio Samsa perdería la capacidad de apaciguar el dolor a través del lenguaje, pese a que sigue razonando y su calidad de insecto lo llevaría a vivir aquella indigencia de lo que le va quedando de humano. O “El silencio permite medir la estatura de nuestra precariedad.” (Roa Vial, *Ejercicios de filiación*, 142). Es decir, en este caso, de la precariedad en tanto un ser alienado en un mundo esquivo, de condición oprimida, asqueado de sí mismo en las instituciones burguesas, burocráticas y en la modernidad, como ya afirmamos.

Otro fragmento del “Rito de metamorfosis” en *Estancias en homenaje a Gregorio Samsa* de Roa Vial es el siguiente:

La majestad de lo ínfimo  
 le ceñía su corona: caligrafía de polvo y orines  
 para hacinamiento de aquella alimaña  
 que persistía en su monólogo dramático  
 ante un mundo menguado y esquivo,  
 ahora que despertaba al horror,  
 cuando las pantomimas de la muerte ya lo trabajaban  
 sin miedo ni pudor,  
 excavando cada sílaba de ese cuerpo  
 tras un primer salivazo de oscuridad.  
 La historia es conocida:  
 Gregorio Samsa se desteje de la cicatriz  
 aguardando nuevas heridas:  
 esa vida remendada,  
 con su hojarasca de horrores y caídas,  
 empezaba a sobrepasarlo:  
 él, con el aliento moribundo de su voz,  
 cuando ya la oscuridad lo muerde por entero,  
 se rinde a porfiar lo único que le va quedando:  
 el escalofrío asustadizo del insecto.  
 (*Ejercicios de filiación*, 97).

De este fragmento se puede interpretar que lo ínfimo tiene majestad y poder, que la muerte se ciñe a lo ínfimo y que el humano convertido en insecto se rinde ante aquél o ante lo insignificante.

Debido al conocimiento demostrado en traducciones de Roa Vial de poetas ingleses del siglo XX, podría hacerse un paralelismo, casi una parodia de Gregorio Samsa con ayuda de este fragmento del poema de “De Louis Mac Neice: “Plegaria antes de nacer” contenido en *Estancias en homenaje a Gregorio Samsa*:

*Todavía no he nacido; ensáyame  
 en los ademanes y roles que he de interpretar  
 cuando los viejos me sermoneen y los burócratas me castiguen,  
 cuando las altas montañas me repudien, cuando los amantes se  
 [rían de mí,  
 cuando las blancas olas me desfonden en la locura y en el*

*[desierto me hunda*

*en la ruina, cuando el mendigo deseche mi limosna*  
*y mis hijos me denigren.*

*Todavía no he nacido, ven y escúchame.*  
*No dejes que el hombre, sea una bestia o un dios,*  
*se acerque a mí.*

*Todavía no he nacido; ay, entrégame*  
*coraje contra quienes buscan malograr mi humanidad*  
*y hacer de mí un maldito títere o el simple resorte*  
*de una máquina, un objeto con un rostro, sí, pero sólo un objeto,*  
*y contra quienes pretendan disipar mi integridad e*  
*inflarme como a un cardo aquí y allá y vaciarme*  
*como agua en las manos.*

*No los dejes que me conviertan en piedra ni los dejes que me*  
*[derramen.*

*Si no lo logras, mátame.*  
*(Ejercicios de filiación, 131-132)*

En esta plegaria, el hablante pide que le enseñen cómo enfrentar la humillación de los burócratas, los sermones de los viejos, cuando las montañas (símbolo de la trascendencia [Chavalier y Gheerbrant722]) lo repudien, cuando se rían de él, cuando se hunda en la ruina... Lo que quiere es que el hombre no se acerque a él. Quiere coraje contra quienes lo usen para alienarlo o cosificarlo y contra quienes atenten contra su integridad. Pide que no lo conviertan en piedra ni que lo derramen. Si no lo logra, pide que lo maten.

De la misma manera, Roa Vial, como hemos dicho, trabaja los personajes de la obra *Esperando a Godot* (1953) de Samuel Beckett. Si bien la intertextualidad de Roa Vial respecto de Kafka es transgénica (una novela corta), que toma prestado al personaje principal para escribir un poemario, en el caso de Beckett se trata de otro préstamo transgénico, pero proveniente del género teatral. Se trata de un hipertexto según la clasificación de Genette. Nuevamente trabaja personajes ajenos, eso es lo que nos evoca este intertexto.

De este modo, Roa Vial nos hace evocar a los personajes principales de *Esperando a Godot*<sup>20</sup>, Vladimir y Estragón, de Samuel Beckett. Estos personajes corresponden a esta famosa obra teatral, una obra que se sitúa dentro de la categoría del absurdo luego de las dos guerras mundiales, tras las cuales sucumbió la fe en el progreso después de la muerte de Dios.

Godot sería la divinidad según las interpretaciones más extendidas, siendo que la voz "Godot" estaría compuesta por los términos ' God ' , es decir, Dios, y ' ot ' .

Respecto de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, hay que comprender que hay varios símbolos que nos remiten a la divinidad, por ejemplo, el árbol en el camino en el campo, cuyo símbolo está muy vinculado "al culto de los dioses y diosas." (Chavalier y Gheerbrant 121); el hecho de que Godot sea un pastor y el mismo nombre de Godot.

De esta manera, Roa Vial se ciñe a los dos personajes principales de la obra de Beckett, Vladimir y Estragón, personajes que podríamos deducir poseen una pobreza metafísica, ya que experimentan el caos y lo único que tienen claro es que esperan a Godot, a quien le han hecho una súplica. El problema es que nunca sabemos si llegó finalmente o no, pero nos da la sensación de que la espera no termina.

Incluso, Vladimir demuestra tener un amplio manejo de la Biblia; es más intelectual que Estragón, quien es más mundano y olvidadizo. El segundo día, como no saben si Godot llegará o no, deciden esperar la respuesta de Godot y, de lo contrario, se suicidarán.

Después de hablar con Pozzo y de que Lucky bailara y pensara en compensación de lo buenos que habían sido Vladimir y Estragón con ellos después de haberlos interrumpido el primer día, éste sentencia: "No ocurre nada, nada viene, nada se va. Es terrible." (Beckett,66; a. 1). Otra sentencia que podríamos calificar de existencialista es la siguiente: "Siempre encontramos

---

<sup>20</sup> Véase el resumen de la obra en el Anexo 7, p. 145.

alguna cosa que nos produce la sensación de existir, ¿no es cierto, Didi [apodo de Vladimir]?” (Beckett,111; a. 2)- pregunta Estragón.

Así, estos amigos de hace años matan el tiempo teniendo conversaciones absurdas, entrecortadas, llenas de silencios, interrumpidas por Pozzo y su maletero Lucky. En esos momentos, se les pasa más rápido el tiempo. Se trata de dos días seguidos en los que son interrumpidos por estas personas y los dos días aparece un muchacho afirmando que Godot no vendrá hoy, pero sí, mañana.

Los dos actos terminan de la misma manera y son repetitivos. Vladimir y Estragón dicen irse y se quedan. Esto también corresponde al simbolismo del árbol, en tanto representa “la vida en perpetua evolución (...) el carácter cíclico de la evolución cósmica; muerte y regeneración; los árboles de hoja caduca sobre todo evocan un ciclo” (Chavalier y Gheerbrant118), como sucede el primer día, que está sin hojas.

De esta manera, Roa Vial se ciñe a los dos personajes principales de la obra de Beckett e inserta un texto al final de *Hotel Celine*, respetando el género teatral, aunque empleando el verso, que se titula “Coda: Vladimir y Estragón desencuentran a Godot en Hotel Celine”:

<p>Estragón: Con el proverbial desparpajo de un victimario ante su víctima -recuérdese que la monarquía del universo es un engranaje estruendoso y voraz- afirmé que el hombre era una enfermedad imaginaria de Dios, -una de las tantas hipocondrías del creador- y que la célibe perfección atribuida por los escolásticos era falaz: (subrayemos la desdicha y el error); que a lo sumo el buen Dios es sólo una almohada en la boca del verbo para asfixia de todo pensamiento</p>	<p><i>(Sobre la hoja de papel el texto se desordena sin tiento ni medida.)</i></p> <p><i>(El verso se empieza a averiar)</i></p>
--	--

-“ese pájaro de poco vuelo”-.  
 Ya vendrá, Vladimir,  
 ya vendrá.  
 A pesar de las palabras,  
 esas putas que todo lo pervierten.

Vladimir: ¿Y quiso la retórica divina      *(las citas van y vienen,*  
 que esta odiosa pesadilla      *escarbando, advirtiendo)*  
 despertara antes de tiempo?  
 En el principio, muy en el principio,  
 era el verbo padeciendo de afasia.  
 Y todo para que la oscuridad fuera más completa.

Estragón: ¡Palabras! ¡Palabras! Por un resto de silencio.

Vladimir: Por un resto de silencio  
 que las palabras sean menos ceremoniosas.  
 ¡Ah, ese Dios!  
 “Y el verbo se hizo carne”.

Estragón: Se hizo carne y deslució.

Vladimir: Y ahora se vuelve hipocondríaco, según dices.

*(Se rompe la sintaxis; los  
 vocablos se anegan por el  
 ruido y la furia.)*

Estragón: Se hizo carne y habitó entre nosotros.

Vladimir: Nos ordeña, Estragón.

Estragón: Y habitó entre nosotros.

*(Otro plano; la palabra  
 clama a la muerte  
 de la boca)*

Vladimir: Perro que ladra perro que no muerde.

Él dice:

“Yo soy el monasterio”

Y entonces replicamos:

“Y nosotros tus profanadores”

Estragón: Sagrados profanadores, si incluimos a Godot.

Vladimir: Godot.

Estragón: Godot. Por un resto de silencio.

Vladimir: Sí, por un resto de silencio.

Estragón: Por un resto de silencio suplicará al universo entero.

Para que la palabra deje de intimidarlo.

Vladimir: Y para que Dios salga de vacaciones.

Estragón: Porque desea descansar del hombre,

la más imaginaria de las enfermedades verbales de

[Dios.

Vladimir: Y en el principio, muy en el principio.

Estragón: Siempre hay una salida.

Vladimir: Bajarle el telón.

Estragón: Pero Dios no se deja sobornar.

Por más que le endosen salvaciones y teodiceas.

Suya fue la farsa,

la escenografía insidiosa de unas cuantas palabras.

Vladimir: Palabras, palabras, palabras... "Y el verbo se hizo carne y habitó entre nosotros".

Estragón: La usura de las palabras...

Vladimir: Derrumbándonos hace años...

Estragón: Y ahora arrastramos con el fardo de ser los

[embusteros.

Vladimir: Embusteros de poca monta...

Estragón: La lengua ha sido siempre una falsificadora.

Vladimir: Y el verbo...

Estragón: Nada nuevo bajo el sol.

Vladimir: Y el verbo nos poda.

Estragón: Y el verbo nos diseca.

Vladimir: Y el verbo vanidad de vanidades.

Estragón: Y el verbo suicida nuestras almas.

Vladimir: E infesta y apesta.

Estragón: Ah, la dicha de enmudecer

(*Ejercicios de filiación*, 244-246).

De esta manera, vemos que Roa Vial hace conversar a estos amigos acerca de la divinidad. Han tenido un encuentro decepcionante con Godot, lo que implica que el poeta escribe la continuación de la obra, evocando su caos, una obra en la que impera la confusión, el tedio, lo cíclico, la pobreza metafísica.

Cuando los personajes se refieren al verbo, evocan al Evangelio de San Juan que tiene dos traducciones y una de ellas es "En un principio era el Verbo, y frente a Dios era el Verbo, y el Verbo era Dios: Él estaba frente a Dios al principio. Por Él se hizo todo y nada llegó a ser sin Él." (1. 1-3). La otra traducción se refiere al Verbo como "Palabra". Hay una evidente irreverencia en tanto el "Verbo" es empleado con minúscula, como si se tratara de otra de las palabras gastadas por la modernidad, aunque podría deberse a que la divinidad no existe.

Estragón trata al hombre como una hipocondría divina y sentencia que hay que subrayar la desdicha y el error, lo falaz de la escolástica y Roa Vial nos demuestra la desconfianza hacia ésta en su obra. Vladimir vuelve a manifestar su esperanza en que Godot ya vendrá.

Cuando Vladimir le recuerda a Estragón que ha dicho que Dios se hizo hipocondríaco, se rompe la sintaxis, lo que implica la desconfianza en la referencialidad del lenguaje, tan propia del siglo XX, una clara referencia a la caída de los fundamentos, a la fase del a-Logos, siendo el *Logos* otra manera de referirse a la divinidad.

Ambos personajes de Beckett serían los sagrados profanadores de la divinidad junto con Godot. Creen que el “verbo” divino –aparece así en el poema, con minúscula- intimida al universo. Vladimir cree que la salida es que Godot no actúe en la vida humana, que las palabras nos derrumban, que falsifican, mientras Estragón cree que esta es una farsa. Esto se condice con la idea del contrato roto entre el lenguaje y su referencialidad y con la visión de la divinidad de Roa Vial, en tanto él sostiene “No creo en Dios, pero lo echo mucho de menos.” (Roa Vial, “Entrevista”, 8 de marzo, 2013, UDD).

Concluyen que el “verbo” infesta y apesta, por lo cual recurren al silencio, a la dicha de enmudecer que, paradójicamente, se presenta ante lo inefable, generalmente ante el contacto con lo divino. En pocas palabras, el encuentro decepcionante con Godot implica no reconocer en él una respuesta metafísica a la pobreza de los personajes. Por eso el empleo del “verbo” es con minúscula: no reconocen en él a la divinidad.

Si Dios es el Verbo o la Palabra según el evangelio de San Juan, Estragón sostiene que las palabras son “esas putas que todo lo pervierten” (*Hotel Celine en Ejercicios de filiación*, 244), lo que implica una gran irreverencia o que el Salvador no tiene cabida, debido a que Vladimir dice que se ha vuelto afásico, que era en el principio y deslució, siendo que en un principio estaba la palabra o frase, como sostiene Steiner (*Presencias reales*, 105; c. 2): “En un principio ya existía la Palabra; y aquél que es la palabra estaba con Dios y era Dios.” (San Juan 1. 1).

Otra concepción del lenguaje se evidencia en la versión de la misma Coda en *Hotel Celine* de la versión del 2003, donde afirma:

Aunque el verbo todo lo diluya  
 en su cinematógrafo  
 de barrio pobre  
 donde los espectadores siempre se masturban  
 con las mismas palabras,  
 esas hembras que todo lo estropean.  
 (Roa Vial, *Hotel Celine*, 79).

Asimismo, su relación con la divinidad se ejemplifica en la aplicación de estas concepciones de las palabras a su poema “Un crucifijo” de *Hotel Celine*:

P  
 A  
 P A L A B R A S  
 A  
 B  
 R  
 A  
 S

(*Ejercicios de filiación*, 220).

¿Qué nos quiere decir Roa Vial con este objeto de *Hotel Celine*? Si pensamos en que afirmó que “No creo en Dios, pero lo echo mucho de menos.” (Roa Vial, Armando. “Entrevista”, 8 de marzo, 2013, UDD), que concibe la creación como un asombro que le genera reverencia, una actitud religiosa... ¿Nos estará diciendo que no hay nada detrás del lenguaje? Pero Roa Vial es escéptico, siendo que “Con escepticismo filosófico se refiere a los que dudan que las palabras puedan expresar las cosas del mundo o las vivencias humanas” (Skarica, “Re: Tesis: CORREO DEFINITIVO”), por consiguiente, ¿qué habría detrás del lenguaje? ¿qué, detrás de la divinidad? ¿Será acaso un mero grafo arbitrario cuya

ausencia de referencialidad hace al signo funcional? Un mero resuello, un grafo arbitrario, un *flatus vocis*, aspectos que abordaremos en el siguiente capítulo.

### 2.3 CONCLUSIONES

En conclusión, en lo que se refiere a “La muerte del autor”, Roa Vial nos la muestra en su propia poesía, aplicándola o teorizando sobre ella. Debido a que ahora el autor sólo puede “inscribir” y no “expresar” (Barthes, “La muerte del autor”, 69; c. 2) y debido a que actúa como mero mezclador de un conjunto de citas, le parece que la traducción es una operación gemela a la creación intertextual, por lo cual incluye sus propias traducciones en su obra como si fueran poemas ideados por él.

El concepto de “intertextualidad” proviene de la apreciación de Bajtín sobre la poética de Dostoievski, al sostener que “*La novela polifónica es enteramente dialógica.*” (65; c. 1) y que “los planos discursivos de los personajes y del autor pueden entrecruzarse, es decir, entre ellos pueden darse relaciones dialógicas” (Bajtín, 12; “Algunas palabras sobre la vida y obra de Bajtín”). El dialogismo se acuñó como intertextualidad por Kristeva (1969), quien “notó que habían tres elementos involucrados además del texto en consideración: el autor, el lector y otros textos exteriores.” (Hutcheon, *A Theory of Parody*, 87; c. 5). Posteriormente, Genette escribió *Palimpsestes: literature in second degree* (1982) y luego Hutcheon teorizó sobre la parodia en *A Theory of Parody* (1985) y en “La política de la parodia postmoderna” (1993). Ahora estos términos –intertextualidad y parodia- suelen emplearse indistintamente.

La escritura intertextual de Roa Vial obedece a estas conceptualizaciones, teoriza sobre ellas y las aplica, imitando más al arte que a la vida, replegándose sobre el lenguaje, como una forma de lidiar con el pasado, una modalidad postmoderna para lidiar con el origen, y por eso el carácter “filial”, en tanto “La parodia es, por consiguiente, tanto un acto de supresión como el de una inscripción de continuidad en la historia histórico-literaria” (Hutcheon, *A Theory of*

*Parody*, 35; c. 2), de modo que, en general, da la espalda a la contingencia. Asimismo, de los diversos de tipos de intertextualidad según la teoría de Genette (estructural) encontramos ejemplos de todos ellos en la obra de Roa Vial.

Respecto de la divinidad, en resumen, nos encontramos ante una actitud peculiar o, más bien, propia de Roa Vial y ante una de orfandad respecto de ella, una divinidad que es lenguaje, “Palabra” o “Verbo” según sus las traducciones bíblicas. Por un lado, Roa Vial poetiza sobre estos conceptos, pero con minúscula, sostiene que somos palabras y nos convertiremos en ellas, eludiendo el dogma de resurrección planteada por el cristianismo. Por otro lado, en el centón “Maese old Bob Browning en meditación”, el acceso a la divinidad es engorroso. En la “Coda: Vladimir y Estragón...”, Roa Vial poetiza que el hombre es una hipocondría divina, que la perfección que le atribuían los escolásticos era falaz y que la divinidad asfixia el pensamiento, entre otros. Las palabras son “esas putas que todo lo pervierten” (Roa Vial, en *Hotel Celine de Ejercicios de filiación*, 244). Aquí, Dios no puede hablar, es afásico. Al encarnarse, deslució y Estragón, Vladimir y Godot se declaran como profanadores de su monasterio, junto con Godot, quien debería haber sido sagrado. Hay una perplejidad que podría evocar a una multiplicidad de dioses, pero hay que quitarle lo ceremonioso al lenguaje; Dios, “Palabra” o “Verbo” es una farsa, una usura del lenguaje que falsifica e infesta el alma humana, después de lo cual vendría la dicha de enmudecer. Es ante la decepción del encuentro con Godot que el empleo del “Verbo” es con minúscula; no habría divinidad.

No obstante, al contrastar sólo el significado de las palabras en Roa Vial (y no del Verbo) con el evangelio de San Juan, nos percatamos de que estamos trabajando sobre un autor escéptico que no cree en la divinidad. Es decir, es un autor difícil de conceptualizar en términos religiosos, porque no cree en la institución eclesiástica, como sostuvo en la entrevista del 8 de marzo del 2013 en la UDD, al mismo tiempo que afirma su actitud reverente ante el misterio de las cosas, por lo cual la escritura pasa a constituirse como un acto de religiosidad. Sin embargo, de la confrontación concluimos, especialmente del poema “Un crucifijo”,

que la divinidad sería un mero resuello, un grafo arbitrario, un *flatus vocis*, aspectos que abordaremos en el siguiente capítulo. Sin embargo, cuando sostuvo que echa de menos a la divinidad, aunque no cree en ella, se revela que siempre la tiene en consideración, que no le es para nada indiferente.

No obstante, nos percatamos que la intertextualidad en Roa Vial es un pastiche o parodia seria, por lo cual el uso de la ironía es escaso en su obra, aunque él argumenta que el humor está en las “citas falsas”, en una burla hacia el academicismo, en hacer pasar poemas propios como ajenos y a la inversa, como sostuvo en la última entrevista, en marzo del 2013. Por desgracia, no contamos con suficiente bagaje cultural para detectarlas, las hemos neutralizado, pero hay que dejar constancia de que están y existen, por la posibilidad de la existencia de otro estudio más acabado sobre su obra.

### CAPÍTULO III: EL CONTRATO ROTO

Uno también poetiza o hace poesía o escribe o hace literatura, porque siente asombro, asombro frente al misterio de las cosas y eso ya es una actitud reverente, una actitud religiosa, y es la verdad.

ARMANDO ROA VIAL

En este capítulo abordaremos la ruptura del contrato entre el lenguaje y su referencialidad y, asimismo, el tema del silencio, ocupando como *corpus* poético a *El apocalipsis de las palabras & La dicha de enmudecer* de Armando Roa Vial. Veremos que en esta ruptura del contrato están implicadas varias corrientes filosóficas, pero se manifiesta por primera vez, en el campo de la literatura, en la obra de Mallarmé (1842-1898) y en la de Rimbaud (1854-1891), cuando éste sostiene “Yo es otro” en las *Cartas del Vidente* que ya hemos citado.<sup>21</sup>

En lo que concierne a la teorización, emplearemos el capítulo del “Contrato roto” de *Presencias reales* de manera lo más silvestre y utilitaria posible para los fines de esta tesis, así como también fragmentos de *Lenguaje y silencio*, ambos textos de George Steiner (1929 - ).

De esta manera, los objetivos de este capítulo son exponer los argumentos de George Steiner para contrastarlos con la poética de Roa Vial, así como también reflexionar acerca de algunas derivaciones de la teorización sobre el lenguaje, especialmente de Wittgenstein y demostrar la tesis de que se produce la paradoja de que, al intentar llevar al lenguaje a la muerte en términos de significación, problematizándolo en *El apocalipsis de las palabras*, Roa Vial, finalmente, lo que hace es revitalizarlo.

---

<sup>21</sup> De ser necesario, véase Anexo 3, p. 134.

### 3.1 EL LENGUAJE, LA TEORÍA Y LO ESTÉTICO

En primer lugar, en lo que se refiere al “Contrato Roto”, Steiner establece que el único instrumento o capacidad performativa humana ilimitada es la del lenguaje, que “ningún imperativo gramatical profundo (...) abroga la anárquica ubicuidad del discurso posible (...) Como tampoco lo hace la (...) dificultad mecánica de la generación de una ‘frase interminable’.” (*Presencias reales*, 67; c. 2). Por esto sostiene que cuando Wittgenstein afirma en el *Tractatus* “los límites del lenguaje son los límites de nuestro (s) mundo (s), utiliza ‘límites’ tautológicamente.” (Steiner, *Presencias reales*, 68; c. 2).

La perfecta unicidad, la carencia de fisuras entre forma y contenido, es fundamental en la poesía seria que, autónoma, es sólo una ley para sí misma (Steiner, *Presencias reales*, 68; c. 2). Es la libertad en los códigos semánticos, siendo el principal el del lenguaje, “lo que subyace a todo tipo de escepticismo filosófico y a toda crítica epistemológica de la inocencia de las relaciones entre la palabras y mundo.” (Steiner, *Presencias reales*; 69; c. 2). En palabras de Skarica, “Con escepticismo filosófico se refiere a los que dudan que las palabras puedan expresar las cosas del mundo o las vivencias humanas y con crítica epistemológica, a los que critican que las palabras puedan significar las cosas simples de la vida y de la realidad.” (“Re: Tesis: CORREO DEFINITIVO”). Lo evidente es que el lenguaje puede comunicar cualquier cosa.

Hablar es (re) inventar al ser y al mundo y lo expresado posee una dinámica de ficción y es poseído por ella (Steiner, *Presencias reales*, 70; c. 2), es “ficción verdadera”, “ficción” que nos remite al “hacer”. Así, “esta capacidad para decirlo y no decirlo todo, (...) hace hombre al hombre.” (Steiner, *Presencias reales*, 70; c. 2). Nuestras vidas dependen de la capacidad que tenemos de confiar en el lenguaje.

Lo ilimitado del discurso tiene un lado negativo: “implica la lógica de la nulidad y del nihilismo.” (Steiner, *Presencias reales*, 71; c. 2). De hecho, “En la medida que son lenguaje (...) “todas las ‘pruebas’ de la existencia o inexistencia de

Dios están abiertas a la negación.” (Steiner, *Presencias reales*, 71; c. 2), ya que el postulado de Su no-ser es tan legítimo como el dogma de Su presencia (Steiner, *Presencias reales*, 72; c. 2). Esta misma anarquía afecta a las palabras, “en cuyo interior nos comportamos, y hacemos realidad” (Steiner, *Presencias reales*, 72; c. 2).

En las palabras también hay materia y antimateria, por lo que son también instrumento del éxtasis, de la revelación y de la comunicación (Steiner, *Presencias reales*, 73; c. 2). Sin embargo, “cualquier consideración seria sobre este genio libertino del lenguaje (...) conducirá a la indagación hacia una valoración, positiva o negativa, de lo teológico.” (Steiner, *Presencias reales*, 73; c. 2). En efecto, “tanto el acto de interpretación como el de valoración (la hermenéutica y la crítica) están inextricablemente enlazados en la cuestión metafísica y teológica o antiteológica del decir ilimitado.” (Steiner, *Presencias reales*, 74; c. 2).

Podemos escribir o decir cualquier cosa respecto de otra elaboración, acto semántico o significación expresiva, debido a la libertad inherente a los medios semánticos (Steiner, *Presencias reales*, 74; c. 2). Nada nos impide declarar lo irreparable y lo falso, así como tampoco, algo sobre la enunciación de una proposición estética.

En lo estético, la sustancia ontológicamente discursiva y lingüística de los juicios de valor y de las interpretaciones (Steiner, *Presencias reales*, 83; c. 2) impide la aplicación de la verificación y refutación a la manera de la ciencia, porque en propiedad el habla carece de restricciones y las proposiciones estéticas o poéticas son irrefutables. La aplicación de la teoría y lo teórico, a la manera de la ciencia, del modelo positivista, a la valoración e interpretación artísticas, es un error de categorías.

Respecto de la “teoría hermenéutica” y de las “teorías de la crítica”, generalmente son:

selecciones y descripciones preferenciales o polémicas de un *corpus* de textos o de arte. (...) A menudo, una glosa “teorizante” sobre la literatura o las artes es un argumento sobre la moralidad y sobre la

puesta en acto de la moralidad en el terreno de la conducta política (Steiner, *Presencias reales*, 95- 96; c. 2).

Pero:

Mucho más estimulantes para la objeción antiteórica son las bastante recientes reivindicaciones planteadas por la semiótica en relación con la estética como un todo y por la lingüística en relación con la textualidad de toda literatura. (...) estas reivindicaciones están basadas en la interpretación (...) del lenguaje como un juego de diferencias formales, regido por reglas y sujeto a un considerable grado de investigación formal y estadística (Steiner, *Presencias reales*, 96; c. 2).

Dichas reivindicaciones se basan en el pensamiento del “segundo Wittgenstein”, “que sostiene que hay diferentes usos del lenguaje sujetos a diferentes reglas en contextos diferentes [sic].” (Skarica, “Re: ¡Ah!”).

Los enfoques aplicados a la textualidad fracasan al intentar formalizar el significado, por lo que ninguna de estas propuestas es convincente.

En cuanto a la literatura,

podría ser definida como la *maximalización de la inconmensurabilidad semántica en relación con los medios formales de expresión*. Aquí, un objeto (...) exige y produce una respuesta infinita. Cada unidad formal del poema (...) que lo une a otros poemas (...) está cargada con un potencial semántico de inagotabilidad e innovación (Steiner, *Presencias reales*, 99; c. 2).

En efecto,

La diversidad de posibles significados (...) es el producto exponencial de todos los mundos de sentido posibles (...) en la interacción de dos libertades: la del texto, en movimiento en el tiempo y la del receptor. (...) No hay ciencia del sentido ni teoría del de significado y el efecto (Steiner, *Presencias reales*, 99; c. 2).

Siempre hay un “exceso” de significado, “exceso” más evidente en lo poético. Pese a todo, la lingüística contribuye a la comprensión de la literatura y, aunque ningún lector puede conocer con tanta profundidad el lenguaje, “estos medios de

penetración son- siempre han sido- un complemento vital de la filología. (...) Dentro de lo filológico, un modo de percepción que deseo definir como esencial, está asegurado el papel del instrumento lingüístico.” (Steiner, *Presencias reales*, 100; c. 2).

Sin embargo, haciendo una crítica al “primer Wittgenstein” y al positivismo lógico, “que consideraban que el único lenguaje válido era el de las ciencias positivas.” (Skarica, “Re: ¡Ah!”), Steiner establece que:

Lo fundamental es la incapacidad de una visión y una autonomía “científicas” del lenguaje de hablarnos convincentemente de los orígenes del habla humana (...) lo fundamental es la necesaria insistencia de la visión científica en que dichas cuestiones son o bien ociosas, o bien insolubles (...) Esta incapacidad y esta insistencia indican que la noción de lenguaje, en tanto juego puramente interrelacional de diferencias, y la noción de vida del hombre en el habla, en tanto que uno de los diversos juegos del lenguaje sin imperativos de referencia (salvo lo pragmático), son en todo punto inadecuadas (*Presencias reales*, 100-101; c. 2).

Según Skarica,

Se está criticando la visión que tiene el positivismo lógico del lenguaje, porque la visión positivista considera que el lenguaje científico es el modelo ideal del lenguaje y por eso resulta sin sentido preguntarse por los orígenes del lenguaje humano y otras cosas importantes. El lenguaje humano no se originó para hablar científicamente (“Re: Tesis: CORREO DEFINITIVO”).

Así, Steiner nos habla de la autonomía del lenguaje científico, del positivismo lógico. Y es que “el habla humana, en su origen, no se usó para la ciencia. Los primeros que hablaron no fueron científicos (...) Los niños no hablan científicamente.” (Skarica, “Reunión”, 31 de octubre, 2013, casa particular).

Respecto del positivismo lógico,

Para empezar, el positivismo es una manera de pensar. Defiende la manera de pensar de los científicos. Según el positivismo, sólo las ciencias pueden decir algo con sentido y en forma coherente. El

positivismo lógico fue defendido por un grupo de pensadores que formaron un grupo que fue bautizado como el Círculo de Viena, con sede en Austria. Según ellos, el lenguaje científico debe atenerse a las reglas de la lógica, en especial de la lógica matemática (Skarica, “Re: Tesis”).

Lo que lo distingue de otros positivimos es “la persecución sistemática del problema de la significación por medio de un análisis lógico del lenguaje” (Ferrater 3: 2855). También puede definirse como “una manera de pensar que ha seguido la manera de pensar de las ciencias, pero prestando atención especial a la lógica.” (Skarica, “Re: Tesis”).

Por otro lado, las “teorías de la hermenéutica” y de la “intertextualidad”, no son inútiles. La “intertextualidad” es un término de la jerga actual que se refiere al evidente hecho de que “en la literatura occidental, los escritos más serios se incorporan, citan, niegan o remiten a escritos previos” (Steiner, *Presencias reales*, 101; c. 2), lo que hemos visto pasa a constituir la poética de Roa Vial. En efecto, “las mayores respuestas interpretativas y críticas (...) colaboran con el texto primario” (Steiner, *Presencias reales*, 101; c. 2).

Bajo la concepción de Steiner, pueden ser estimulantes e ingeniosas las especulaciones gramatológicas y hermenéuticas actuales (Steiner, *Presencias reales*, 101; c. 2), estimulantes como lo han sido la nueva semiótica y la deconstrucción. Asimismo, él establece que, en tanto no reivindiquen la teoría y lo teórico, los “metatextos” valorativos y explicativos son necesarios, operando dentro de su naturaleza (subjética, secundaria e intuitiva) (Steiner, *Presencias reales*, 101-102; c. 2).

En efecto, “No es, sin embargo, bajo la forma de ‘teorías del significado’ o ‘teorías las del juicio’ como debemos pensar lo más sugerente del discurso hermenéutico-crítico” (Steiner, *Presencias reales*, 102; c. 2), según la propia posición de Steiner. También podemos concebir mitologías o mitos, como fábulas de comprensión, como técnicas explicativas, que no son “teóricas”.

### 3.2 EL CONTRATO Y SU RUPTURA

Lo cierto es que actualmente estamos inmersos en un proceso metamorfósico y transformativo que comenzó abruptamente en el transcurso de la década de 1870 en Europa occidental y Rusia (Steiner, *Presencias reales*, 104; c. 2). Incluso, hasta hace muy poco, “las artes no verbales de Occidente han hecho uso (...) de un programa gramatical en esencia y lógico en presentación.” (Steiner, *Presencias reales*, 104; c. 2). Nuestras civilizaciones han sido las de la palabra; nuestra historia, la del discurso.

En Occidente, “la conceptualización de Dios fue, al principio y durante su historia en desarrollo, la de un acto del habla, la de un absoluto gramatical, manifiesto en tautologías de la autodefinition de Dios. Sólo la muerte está fuera del discurso” (Steiner, *Presencias reales*, 104- 105; c. 2). En cualquier otro ámbito, “la fenomenología del decir ha sido (...) la de la indispensable relación con la presencia y la otredad del ser y del mundo.” (Steiner, *Presencias reales*, 105; c. 2). Es decir, “El hablar o el decir está relacionado con la presencia de otros seres humanos y del mundo que nos rodea. Hablamos con otros y hablamos de las cosas y de la realidad.” (Skarica, “Re: Tesis: CORREO DEFINITIVO”). El alcance metafórico y el concepto del *Logos* en múltiples ámbitos han sido representativos de su carácter indispensable.

El *Logos* puede entenderse de diversas maneras. De hecho, “Es un término común en la filosofía y teología ancestral. Expresa la idea de una razón inmanente<sup>22</sup> en el mundo” (*Enciclopedia Britannica* 14: 334b). Se le ha comprendido como “un decir (y especialmente un ‘decir inteligible’ y ‘razonado’) [como] (...) el principio inteligible del decir, la ‘razón’ en cuanto ‘razón universal’, que es al mismo tiempo la ‘ley’ de todas las cosas.” (Ferrater 3: 2203). En el Cuarto Evangelio, el *Logos* o *Verbum* no es sino el Hijo de Dios y, por consiguiente, Dios mismo, debido a la Trinidad. Así, Palabra y *Logos* pueden

---

<sup>22</sup> “Una razón inmanente en el mundo significa una razón que está dentro del mundo como si fuera un alma del mundo.” (Skarica, “Re: Tesis: CORREO DEFINITIVO”).

designar la misma realidad (Ferrater3: 2203), y “el Logos puede llegar a ser (...) el conjunto de los principios de todos los seres existentes o posibles en el seno de la Naturaleza divina, la realidad esencialmente unificante.” (Ferrater 3: 2203). En nuestro principio se encuentra la palabra o, más bien, la frase (Steiner, *Presencias reales*, 105; c. 2): “En un principio ya existía la Palabra; y aquel que es la Palabra estaba con Dios y era Dios.”, (San Juan 1.1).

Pero “El principio del pensamiento crítico, de una antropología filosófica, está contenido en la definición griega arcaica del hombre como ‘animal del lenguaje’, como un ser en quien el aislante privilegio del habla –aislante con respecto del resto de la naturaleza orgánica- es definitorio.” (Steiner, *Presencias reales*, 105; c. 2), por lo que la historia humana es la del significado.

Sin embargo, poco se ha observado “el acto, el tono de *confianza* que subyace, que asegura literalmente la sustancia lingüístico-discursiva de nuestra experiencia occidental” (Steiner, *Presencias reales*, 105; c. 2). Sin ese acto de confianza, no habría historia, política, religión, metafísica o estética como las hemos vivido (Steiner, *Presencias reales*, 105-106; c. 2). Es sobre esa confianza sobre la cual se había erguido la relación entre palabra y mundo, la que “ha sido concebida y puesta en acto existencialmente como una relación de responsabilidad.” (Steiner, *Presencias reales*, 106; c. 2).

En el contrato, *Logos* y cosmos estaban juntos y la palabra se consideró en correspondencia con lo que designaba e infería (Steiner, *Presencias reales*, 106; c. 2) y “La verdad (...) fue responsabilidad para el significado del mundo.” (Steiner, *Presencias reales*, 106; c. 2). Esta alianza entre palabra y objeto se ha manifestado de diversas formas, en el hecho de suponer que el ser es “decible”. Hay distintos relatos del relato. En el habla de Adán,

el ajuste es perfecto: todas las cosas son tal como Adán las nombra. (...) La correspondencia entre la conciencia articulada y la materia de nuestras percepciones e ideas, una correspondencia indispensable para las mismas posibilidades del pensamiento racional y de los modos sociales, está postulada en (...) Descartes (Steiner, *Presencias reales*, 107; c. 2).

Sin embargo, “El pirronismo, que es la fuente clásica y el paradigma del escepticismo occidental, no cuestiona el propio derecho, la propia capacidad, para exponer sus puntos de vista en forma de proposiciones articuladas y gramaticalmente organizadas.” (Steiner, *Presencias reales*, 108-109; c. 2), pero el escepticismo ha intentado negar del todo la correspondencia entre el discurso y la realidad, cuestionando la confianza semántica (Steiner, *Presencias reales*, 107; c. 2). Un escepticismo cualificado muestra las desgarraduras y los abundantes errores del lenguaje cuando intenta recuperar la existencia para la inteligibilidad y verificación sensorial (Steiner, *Presencias reales*, 108; c. 2). Pero, además, “Un escepticismo del todo consecuente, hará del lenguaje un sistema de sombras convencional, (...) cuyas reglas y figuraciones autísticas no tengan nada verificable que hacer con lo que esté ‘allá afuera’” (Steiner, *Presencias reales*, 108; c. 2) De hecho, “El escepticismo tradicional y el reto poético de la ‘decibilidad’ del mundo son, también, actos de lenguaje y elaboraciones verbales.” (Steiner, *Presencias reales*, 109; c. 2). Los escépticos dan por sentado el acceso a la inteligibilidad, a los instrumentos verbales mediante los cuales expresan sus negaciones y dudas (Steiner, *Presencias reales*, 109; c. 2). Por lo tanto,

Es justamente este supuesto el que autoriza la (...) objeción de que ningún escéptico, desde Pirrón en adelante, haya sido nunca capaz de aplicar sus abstenciones y refutaciones a la vida diaria. Inconscientemente consigo mismo (...) el escepticismo aceptó el contrato con el lenguaje (Steiner, *Presencias reales*, 109; c. 2).

Sin embargo,

En el nivel de la retórica y de la poética, el motivo de la insuficiencia semántica es bastante antiguo. (...) Ni siquiera el tautólogo más puro (un lexicógrafo *in extremis*) ha sostenido que la suma total de la esencia puede ser convertible a la moneda de la palabra y la frase (Steiner, *Presencias reales*, 108; c. 2).

Por lo demás, “la cuestión decisiva ha sido ésta: hasta la crisis del significado del significado que se inició a finales del siglo XIX, incluso el escepticismo más severo, la más subversiva de las antirretóricas, estaban comprometidos con el lenguaje.” (Steiner, *Presencias reales*, 108; c. 2). Al respecto, Steiner afirma:

En mi opinión, este contrato se rompió por primera vez (...) en la conciencia especulativa y la cultura europea, centroeuropea y rusa entre las décadas de 1870 y 1930. *Esta ruptura de la alianza entre la palabra y el mundo constituye una de las pocas revoluciones del espíritu verdaderamente genuinas en la historia de Occidente y define la propia modernidad* (*Presencias reales*, 109; c. 2).

No obstante, esta ruptura del contrato tiene raíces filosóficas muy anteriores. Según el mismo Roa Vial, en una reunión sostenida con él por la autora de esta tesis en marzo del 2013, resumiendo la historia del pensamiento occidental, la ruptura del contrato se remonta a Duns Scoto y al nominalismo medieval de Guillermo de Occam, quienes se preguntan, por ejemplo, si una afirmación como “los seres humanos” tiene un asidero real. Santo Tomás creía en el contrato. (Roa Vial, “Entrevista”, 8 de marzo, 2013, UDD).

En efecto, “Hasta el siglo XIV, había una confianza absoluta en que sujeto y objeto, tú y yo, por ejemplo, existíamos separadamente; no sólo existíamos separadamente, sino que podíamos conocernos y de ese conocimiento podían surgir palabras.” (Roa Vial, “Entrevista”, 8 de marzo, 2013, UDD).

Desde el siglo XVI, la filosofía principalmente, empieza a cuestionar esa fe “ingenua” de que se pueden conocer las cosas; se cuestiona qué es lo cognoscible. (Roa Vial, “Entrevista”, 8 de marzo, 2013, UDD).

En el siglo XIX, la filosofía no sólo se cuestiona si podemos conocer o no, sino también “si podemos expresar lo que conocemos.” (Roa Vial, “Entrevista”, 8 de marzo, 2013, UDD). Es decir,

admitiendo que pudiéramos conocer, a lo mejor ese conocimiento no lo podemos transmitir a través del lenguaje. Entonces ese movimiento espiritual en la cultura europea se empieza (...) -lo

plantea Steiner- (...) a mostrar en la literatura con Rimbaud, por ejemplo.(Roa Vial, "Entrevista", 8 de marzo, 2013, UDD).

De esta manera, la referencialidad del lenguaje había sido discutida, pero en el ámbito filosófico, "Pero el cuestionamiento del lenguaje se va haciendo más radical a partir del siglo XIX y para qué decir entrado el siglo XX." (Roa Vial, "Entrevista", 8 de marzo, 2013, UDD). Es así como Roa Vial integra la tesis de Steiner al recorrido que hace en lo filosófico.

Con la ruptura del contrato, con la radicalización de la duda sobre su referencialidad, lo que terminó fue la fase del *Logos*, "la del decir del ser" (Steiner, *Presencias reales*, 110; c. 2). La era actual debe entenderse como la de "después de la palabra"<sup>23</sup> o la de "post-palabra" ("*after-word*"). Pero Steiner afirma: "Defino esta era como la del epílogo (de nuevo el término alberga *Logos*) (...) plenamente consciente de que los 'epílogos' son también prefacios y nuevos principios." (*Presencias reales*, 110; c. 2). De hecho, "Los problemas específicos del valor y la interpretación, del texto y de la fiabilidad (...) derivan directamente de esta ruptura." (Steiner, *Presencias reales*, 110; c. 2).

Según Steiner, "podemos (...) identificar algunos de los momentos (...) algunos de los textos u obras de arte y las actitudes, con los cuales, en los cuales, la crisis se convirtió en un hecho de conciencia." (*Presencias reales*, 111; c. 2), crisis que, según Steiner, "se declara por primera vez en la separación del lenguaje de la referencia externa por Mallarmé y en la deconstrucción de Rimbaud de la primera persona del singular." (*Presencias reales*, 111; c. 2), cuando afirma "Yo es otro"<sup>24</sup>.

La palabra "rosa" es sólo un signo vacío, una marca fonética arbitraria. Nada en su aspecto gráfico ni en su sonoridad (Steiner, *Presencias reales*, 111; c. 2).

en sus componentes fonémicos, su historia etimológica o sus funciones gramaticales, tiene correspondencia alguna con lo que

<sup>23</sup> "After the word", Steiner juega aquí y más adelante con la idea del epílogo (*afterword*) y la noción de 'post-palabra' (*after-word*). (N. del T.). (Steiner, *Presencias reales*, 110; c. 2).

<sup>24</sup> De ser necesario, véase Anexo 3, p. 135.

creemos o imaginamos que es el objeto de su referencia puramente convencional. De ese objeto 'en sí mismo', de su 'verdadera' existencia o esencia no podemos (...) saber absolutamente nada. (Steiner, *Presencias reales*, 112; c. 2).

Esta concepción, propia del escepticismo, será canonizada y sistematizada por Saussure (1857-1913), pero Mallarmé es quien da “el paso ontológicamente crítico.”(Steiner, *Presencias reales*, 112; c. 2). Sus “experimentos tipográficos con *les blancs* –los espacios en blanco del papel, los abismos blancos de silenciosa nada entre las líneas- resultaron fundacionales para la literatura moderna (...) Todos estos términos y recursos son emblemas de la ausencia.” (Steiner, *Presencias reales*, 141; c. 2). En efecto, “Los signos no transportan presencias. Suya es (...) *l'absence de toute rose*. Y es precisamente esta ausencia la que el signo representa, la que hace al signo funcional.” (Steiner, *Presencias reales*, 140; c. 2).

Por lo tanto, darle a las palabras una correspondencia con el mundo exterior las convierte en una mentira; “pedir a cualquier palabra que ocupe, vicariamente, el lugar de las ‘verdades’ perfectamente inaccesibles de la sustancia, es abusar de ella y rebajarla.” (Steiner, *Presencias reales*, 112; c. 2).

Saussure merece párrafo aparte, debido a su gran influencia en la lingüística posterior y a su relación con el escepticismo. Su distinción entre habla y lengua es crucial para las dos fundamentales direcciones en el estudio sobre el lenguaje: la que se ocupa de él como actividad y la que lo trata como estructura. Por un lado, “El habla es multilateral y heterogénea, es a la vez individual y social.” (Ferrater 4: 3176). Según la RAE, es la “Realización lingüística, por oposición a la lengua como sistema.” o el “Acto individual del ejercicio del lenguaje, producido al elegir determinados signos, entre los que ofrece la lengua, mediante su realización oral o escrita.”. Por otro lado, “La lengua es social y forma un objeto de estudio bien definido: se trata de un sistema de normas, reglas o regularidades cuya estructura estudia el lingüista.”(Ferrater 4: 3176). Es también definida como “Sistema de

comunicación verbal y casi siempre escrito, propio de una comunidad humana.” por la RAE.

Otra de sus distinciones básicas es la que “se establece entre significante y significado como los dos aspectos del signo” (Ferrater 4: 3176) y “la que hay entre la relación sintagmática (...) y lo que Saussure llamó ‘relaciones asociativas’ (...) –luego llamadas también ‘paradigmáticas’-.” (Ferrater 4: 3176- 3177).

No obstante, además de estos valiosos aportes a la comprensión de la ruptura del contrato planteada por Steiner, Saussure “se propuso sentar los fundamentos de la lingüística como ciencia rigurosa del lenguaje (...) Se trata de la lingüística sincrónica.” (Ferrater 4: 3177). Pero la lengua no es el único sistema de signos, pero sí, el más importante y Saussure bosquejó las líneas fundamentales de la semiología.

Estos aspectos, el del paradigma y el sintagma y la distinción entre significado y significante son cruciales en la poesía de Roa Vial, porque el eje paradigmático reúne el conjunto de posibilidades de la lengua y el eje del sintagma es la puesta en línea, en una oración, de los elementos seleccionados. Es decir, podemos construir innumerables oraciones o sintagmas según la selección que hagamos del eje paradigmático, de manera que se manifiesta lo ilimitado del lenguaje, aunque en la poesía de Roa Vial eso implique el concepto de intertexto en términos estructurales. Por añadidura, la diferencia entre significado y significante nos permite establecer qué aspecto del signo es el que Roa Vial trabaja en *El apocalipsis de las palabras*, donde las conduce a la muerte en términos de significación (o de significado), problematizando el lenguaje. Por ejemplo, un poema que ya hemos citado es el “De la palabra Dios” de *El apocalipsis de las palabras*:

de cuatro letras dispersas  
hicieron cuatro soplos exhaustos.  
“nada más orar”, decían.  
no a Dios, a la palabra Dios.  
y así la ordeñaron.  
a ella, que buscaba desalojarse a solas,

clausurada por el silencio,  
 con su corazón mordido por la sombra,  
 por su cadáver preparando el hedor.  
 (Roa Vial, *Ejercicios de filiación*, 25).

La posibilidad de acceder a la versión del 2008 nos permite hacer una interpretación más acertada del poema, porque nos evoca con mayor precisión la frase del escolástico Guillermo de Occam (1287-1347), de la corriente nominalista “de cuatro letras dispersas/ hicieron cuatro soplos fugaces.” (Roa Vial, *El apocalipsis de las palabras*, 15).

Occam sostiene que es sólo en el sonido de la palabra donde reside la unidad del lenguaje, en el *flatus vocis* –soplos fugaces- (o en el aspecto gráfico), cuestiona la capacidad de éste para transmitir el entendimiento individual de los sujetos, duda así de la capacidad de los hombres para expresarlo: la palabra “árbol” puede significar en nuestro pensamiento la abstracción de un almendro, pero en otra persona, la de un sauce. De este modo, la filosofía de Occam coincide con la separación lingüística del signo (arbitrario) y el significado (dudoso). Por lo tanto, el problema radicaría entonces en la referencialidad del lenguaje; es en este sentido que se produce la problematización.

Desde otra perspectiva, el poeta, como depurador del lenguaje, está haciendo una apología a la divinidad y una crítica a la religión, una crítica irónica que juzga el uso inadecuado del lenguaje; en otros términos, se trata de un poema rectificador que entra en conflicto, en este caso, con la falta de carga semántica de la palabra, porque, además, el instrumento del poeta contemporáneo está gastado por la modernidad.

La fuerza vital y la legitimidad de la palabra “rosa”, arbitraria ensambladura, proviene, según Mallarmé, de “*l’absence de toute rose*”. Steiner afirma que: “Nos encontramos aquí con la fuente precisa de la modernidad estética y filosófica, con el punto de ruptura con el orden del *Logos* tal como el pensamiento y la sensibilidad de occidentales lo habían conocido” (*Presencias reales*, 112-113; c. 2). Es, justamente, aquí donde se encuentra el espacio donde Roa Vial trabaja en

*El apocalipsis de las palabras*. En su obra encontramos, justamente, un poema que dialoga con este concepto empleado por Mallarmé, “De la palabra pétalo de una rosa”, de *El apocalipsis de las palabras*:

El pétalo de una rosa  
 -residuo de lenguaje anacrónico-  
 ensaya nuevos arcaísmos.  
 Pero todo ha sido en vano.  
 No hay retórica ni persuasión posible  
 en el pétalo de una rosa:  
 sólo retoños de musgo verbal  
 en invernadero de vocablos añejos,  
 resguardados por jardineros pasados de moda  
 (Roa Vial, *Ejercicios de filiación*, 42).

Roa Vial, en este poema, nos muestra ese lenguaje gastado por la modernidad, el lugar común, al que no se le puede aplicar la retórica. Es un signo que implica “musgo verbal”. No se puede hacer nada contra este desgaste que ha sido resguardado por “jardineros”, es decir, “poetas” pasados de moda.

Ahora bien, respecto del signo arbitrario “rosa”, retomando a Mallarmé, “Un orden de *Logos* implica (...) una suposición central de ‘presencia real’.” (Steiner, *Presencias reales*, 113; c. 2). El repudio de Mallarmé hacia el contrato y su insistencia en que la real pureza y genio del lenguaje es la no referencia, implica una “ausencia real”, cuya consecuencia es un nihilismo ontológico.

Y es que ahora,

Entre los cuatro signos arbitrarios que componen (...) el objeto verbal o gráfico *rosa*, entre las reglas sintácticas (...) en que este objeto tiene legitimidad relacional (...) y la flor putativa, hay ahora un espacio que es, en rigor, infinito. (...) Todo en nuestros hábitos discursivos protesta contra el hallazgo de Mallarmé (Steiner, *Presencias reales*, 113; c. 2).

Ese espacio infinito entre la palabra “rosa” y la “rosa” real es “llenado” por Roa Vial en sus poemas de *El apocalipsis de las palabras*, al otorgarles,

paradójicamente, una nueva significación, mientras intenta problematizarlo. Si bien la apología a la palabra “Dios” no implica una creencia en la divinidad, implica, no obstante, una apología a una palabra que ha sido gastada por la modernidad, revitalizándola a partir de su problematización. Otro ejemplo podría ser “Fecundando la palabra estéril”, de *El apocalipsis de las palabras*:

Ese coágulo silencioso  
 en el corazón de la palabra:  
 sangre verbal estancada,  
 infarto de vocablos,  
 arterias afásicas,  
 nudo precordial  
 clausurando toda salida  
 desde mi cuerpo al tuyo  
 (Roa Vial, *Ejercicios de filiación*, 27).

En el corazón del lenguaje habría un “coágulo”, cuya sangre estaría estancada, por lo que sufriría un infarto y las arterias son “afásicas” así como también habría un nudo en el pecho que no le permitiría fecundar el lenguaje. Es decir, esta misma incapacidad del lenguaje le permitiría “fecundar” la palabra estéril. Estamos trabajando sobre la distinción entre significante y significado.

El lenguaje se ha desgastado, convirtiéndose en rutina inerte y cliché, quedando reducido a la servidumbre (Steiner, *Presencias reales*, 114; c. 2). En efecto, las palabras

Ya no son aptas para poetas o pensadores rigurosos (la poesía es la forma más rigurosa de pensamiento). Sólo cuando nos damos cuenta de que aquello a lo que las palabras se refieren son otras palabras, de que cualquier acto de habla referido a la experiencia es siempre un “decir en otras palabras”, podemos volver a una libertad auténtica (Steiner, *Presencias reales*, 114; c. 2).

Roa Vial nos demuestra que sabe que detrás de las palabras hay otras palabras, como queda de manifiesto en “De la palabra tras la palabra”, de *El apocalipsis de las palabras*:

Las palabras  
 varían de temperatura  
 en el termómetro  
 de tu boca.  
 Ya hubo tiempo para versos despejados.  
 Pero hoy caerá la lluvia  
 y así las nubes, ayer fugaces en el poema,  
 hoy proclamarán su descendencia  
 (Roa Vial, *Ejercicios de filiación*, 27).

Es decir, el lenguaje mismo proclamaría su descendencia. Lo que era fugaz pasará a ser permanente. Las palabras, así, generarían otras palabras y éstas proceden de otras palabras. Así, vemos que esta circularidad de significado, en que las palabras remiten a otras palabras y así sucesivamente, está presente en la obra de Roa Vial. En efecto, el verdadero escritor: “Sabe que no puede escapar a la lúdica circularidad en la que el significado significa a su vez y así *ad finitum*.” (Steiner, *Presencias reales*, 145; c. 2).

Sin embargo, sólo

Liberado de la servidumbre de la representación, purgado de las mentiras, las imprecisiones y la escoria utilitaria que esta servidumbre conlleva, el “mundo de la palabra” puede, por medio de la poesía y la poética del pensamiento en la filosofía, recuperar su infinitud mágica, formal y categórica (Steiner, *Presencias reales*, 114; c. 2).

En tanto se acerca a la condición de música y a la autonomía de ésta, “el lenguaje, para Mallarmé y la modernidad, retorna en su numérica libertad, a desinvertirse del rudimentario y abandonado tejido del mundo. Este desinvertirse total puede devolver a las palabras sus energías mágicas” (Steiner, *Presencias reales*, 115; c. 2). Según estas afirmaciones, la poesía de Roa Vial, a la que le es típica la melopeya, retornaría a su libertad y recobraría tales energías.

Asimismo, en *Lenguaje y silencio*, Steiner afirma que “la poesía lleva *hacia* la música (...) cuando alcanza la intensidad máxima de su ser.” (60; c. 1), así como

también que hay una tradición en nuestra poética y poesía que encuentra la música (Steiner, *Lenguaje y silencio*, 59; c.1).

Pero “El postulado de Rimbaud no es menos revolucionario” (Steiner, *Presencias reales*, 115; c. 2) Cuando sentencia “Yo es otro”, es intencionalmente contrasintáctico y lapidario. Esto significa que “El ego ya no es el mismo. (...), ya no es él mismo para él mismo, ya no está disponible a la integración.” (Steiner, *Presencias reales*, 116; c. 2). Deconstruye la primera persona singular de todo verbo, lo que constituye una provocación deliberadamente antiteológica (Steiner, *Presencias reales*, 116; c. 2), porque “Cualquier deconstrucción consecuente de la individualización del hablante o *persona* humanos es, en el contexto de la conciencia occidental, una negación de la posibilidad teológica y del concepto de *Logos* fundamental a esa posibilidad.” (Steiner, *Presencias reales*, 116; c. 2).

La sentencia de Rimbaud niega la tautología divina del “Yo soy el que soy”. En efecto, “Allí donde Mallarmé convierte la epistemología de la ‘presencia real’ (teológicamente fundada) en una de la ‘ausencia real’, Rimbaud coloca (...) las fragmentadas imágenes de otros ‘yos’ momentáneos.” (Steiner, *Presencias reales*, 116; c. 2), de tal modo que es ineludible que esos otros yos son subversivos del orden y la creación, antimateria nihilista y paródica (Steiner, *Presencias reales*, 116; c. 2).

Analógicamente,

la deconstrucción del yo niega el concepto lógico y formal y la declaración vital del cogito cartesiano. (...) Traducido a la contrasintaxis de Rimbaud, el postulado cartesiano reza: “Creo (siento), luego yo no soy yo”. Es el otro –son los otros- quien surge de las tenebrosas rebeliones de la conciencia dividida (Steiner, *Presencias reales*, 117; c. 2).

Además, la proposición de Rimbaud justifica y genera la abolición del “autor” y nuevamente se superponen la interrogación estético-hermenéutica y la teológico-metafísica (Steiner, *Presencias reales*, 117; c. 2). De hecho, “En ambas es fundamental la afirmación o desaparición de la autoría (*auctoritas*).” (Steiner,

*Presencias reales*, 117; c. 2). Debido a que la intencionalidad y voluntad del hablante puede carecer de un *locus* fijo en lo que concierne a su propia obra, convirtiéndose en una ficción psicológica y lógica (Steiner, *Presencias reales*, 117-118; c. 2), “no puede haber autoría en sentido único y estable.” (Steiner, *Presencias reales*, 117; c. 2).

En efecto, la poesía de Roa Vial, en tanto intertextual y en tanto el autor pasa a ser un mero mezclador de un conjunto de citas, en el que sólo prevalecen las “posiciones de sujeto”, eclipsa el concepto de autoría que se relaciona directamente con el de “*auctoritas*”. Además, su concepción de su obra como “*work in progress*” implica la negación de la autoridad del autor y que la clausura, en su poética intertextual, viene dada por el lector.

Es de la disolución del yo por Rimbaud de donde provienen las desestabilizaciones de significado y las deconstrucciones semánticas (Steiner, *Presencias reales*, 118; c. 2), disolución que a su vez genera “una negación del proceso de recepción estética y cognoscitiva en cualquier sentido clásico (...) La deconstrucción del ‘yo’ y la autoría separa lo estético de lo ético.”(Steiner, *Presencias reales*, 118; c. 2).

### 3.3 DOS DE LAS CORRIENTES DEL “EPÍLOGO”

Las grandes corrientes del “epílogo”, que se empezaron a originar en la consciencia manifiesta en Mallarmé y en Rimbaud –como Steiner propone para tener mayor claridad-, tomaron diferentes rumbos, aunque relacionados: la de la lingüística, la del psicoanálisis, la de Wittgenstein y la del lenguaje enfermo, aunque sólo abordaremos éstas dos últimas.

### 3.3.1 Wittgenstein

Una de las corrientes del epílogo se da en la lógica y la filosofía, las que se interesaron por el lenguaje (Steiner, *Presencias reales*, 118; c. 2) “desde antes incluso del *Cratilo* de Platón y el tratado de Aristóteles *Sobre la interpretación*.” (Steiner, *Presencias reales*, 118-119; c. 2). Este interés tiene otro enfoque después Frege, Russel<sup>25</sup> y Wittgenstein, como se ha expresado en la filosofía lingüística y en la del lenguaje (Steiner, *Presencias reales*, 119; c. 2).

De hecho,

En las investigaciones positivistas analíticas y lógicas sobre el significado, sobre lo que significa para una frase significar y para ese significado ser comprendido, salen a la superficie dudas, críticas y reorganizaciones de un radicalismo y unas consecuencias extremos. Cuando las frases-enunciados (...) se delimitan con vistas al análisis lógico y la formulación lógico-simbólica<sup>26</sup>, pierden su inocencia clásica (Steiner, *Presencias reales*, 119; c. 2).

Este cuestionamiento es, por naturaleza, distinto del más corrosivo escepticismo de la filosofía precedente. No se cuestiona lo que se dice, sino a la naturaleza de significación inteligible, de la atribución de significado, al instrumento y al acto del decir (Steiner, *Presencias reales*, 119; c. 2). En otras palabras, “Se cuestiona el modo de entender lo que se dice por medio de las palabras, ya que se trata de entender sólo lógicamente lo que se dice con ellas. Esto va en contra de la manera en que hay que entender lo que se dice en el hablar cotidiano y en la literatura, la poesía, etc.” (Skarica, “Re: Tesis: CORREO DEFINITIVO”). Además, Skarica establece que estas últimas palabras de la cita de Steiner “se refiere[n] a

---

<sup>25</sup> Frege y Rusell fueron de suma importancia en los elementos “analíticos” del pensamiento de Wittgenstein, especialmente en su primera fase, la del *Tractatus*. La mayoría de las interpretaciones de Wittgenstein se basan en el papel que “ha representado en dos momentos importantes en la historia de la filosofía analítica, centrados primera uno en la noción de lenguaje ideal y el otro en la noción de lenguajes corrientes y juegos de lenguaje.” (Ferrater 4: 3767).

<sup>26</sup> Skarica define la formulación lógico-simbólica como “la que usa la lógica simbólica o matemática para simbolizar una frase. Por ejemplo,  $P \rightarrow Q$  para simbolizar una frase como ‘Si hay sequía, entonces no hay agua.’” (“Re: Tesis: CORREO DEFINITIVO”).

la manera de interpretar las frases que tuvieron el positivismo lógico y Wittgenstein en su obra titulada *Tractatus logico-philosophicus*.” (“Re: Tesis: CORREO DEFINITIVO”). De hecho, “La teoría que da pie a esta afirmación es la del positivismo lógico y la del ‘primer Wittgenstein’, que partieron por un análisis lógico del lenguaje, a la manera como lo hace la lógica matemática.” (Skarica, “Re: ¡Ah!”). En efecto, “En su forma más estimulante, la crítica, la abrogación de la inocencia del discurso, parten de las reflexiones de Wittgenstein sobre lenguaje y contra él.” (Steiner, *Presencias reales*, 119; c. 2)

Según Wittgenstein, en su primera etapa de pensamiento, caracterizada por el *Tractatus logico-philosophicus*, el mundo es la totalidad de los hechos atómicos, formados por “cosas” o “entidades” nombrables, “de modo que hay, por lo pronto, una relación de las cosas con las palabras.” (Ferrater 4: 3765). Así, “Como una combinación de ‘cosas’ es un hecho atómico, una combinación de palabras es una proposición atómica.” (Ferrater 4: 3765). Las proposiciones atómicas “representan”, son un “cuadro” o “pintura” de los hechos atómicos. Tanto las proposiciones atómicas como los hechos atómicos son isomórficos<sup>27</sup> (Ferrater 4: 3765). De este modo, “el lenguaje se convierte así, en un mapa, o en una especie de mapa de la realidad.” (Ferrater 4: 3765-3766).

Para Wittgenstein, “Las proposiciones atómicas que no representan hechos atómicos carecen de significación.” (Ferrater 4: 3766). Las “funciones de verdad” son combinaciones de proposiciones atómicas (Ferrater 4: 3766). Además, “Wittgenstein escribe que ‘los límites de mi lenguaje significan los límites del mundo’.” (Ferrater 4: 3766). Sin embargo, el lenguaje corriente no corresponde a esta descripción, porque es defectuoso. Por lo tanto, hay que mostrar su “esqueleto lógico”, “que constituye su naturaleza esencial. Este esqueleto lógico es el ‘lenguaje ideal’.” (Ferrater 4: 3766) o, en otras palabras, es la capacidad del lenguaje corriente para adaptarse y describir pictóricamente la realidad.

En efecto, “las proposiciones mediante las cuales se describe o descubre el esqueleto lógico del lenguaje no son ni proposiciones atómicas ni funciones de

---

<sup>27</sup> Ver glosario, p. 125.

verdad; por eso carecen ellas mismas de significación (o mejor, de sentido).” (Ferrater 4: 3766). Por lo tanto, el *Tractatus* es como un andamio que se puede desechar ya construido el edificio (Ferrater 4: 3766), que es el lenguaje ideal.

Según Skarica, “Una cosa es descubrir el esqueleto o andamiaje lógico de las oraciones y otra cosa es que las oraciones con que se explica ese andamiaje hablen de cosas reales. Cuando se dice en lógica que las oraciones se pueden unir con conjunciones o disyunciones no se está hablando de algo que ocurre en la realidad (no se habla de cosas reales como árboles, casas, personas). (“Re: Tesis: CORREO DEFINITIVO”).

Según Skarica, esto:

Hay que entenderlo de la siguiente manera: en el lenguaje hablamos de las cosas, de la realidad, de lo que ocurre, pero también usamos el lenguaje para hablar de la gramática, por ejemplo, “El sujeto, el núcleo del sujeto, el predicado, el verbo, etc.” Esto no quiere decir que en la realidad hay sujeto, núcleo del sujeto o verbo, así como hay flores, pasto, árboles, etc. (“Re: Tesis”).

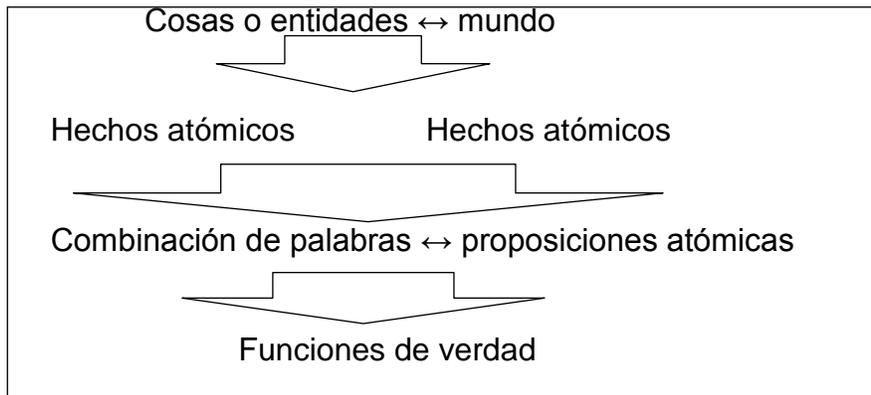
Wittgenstein afirma que “‘lo que no se expresa *por sí mismo* en el lenguaje, no *podemos* expresarlo mediante el lenguaje’; esto equivale a decir que ‘lo que se puede mostrar no se puede decir.’” (Ferrater 4: 3766). De este modo, “lo que se ha hecho ha sido no enunciar algo sobre el lenguaje y el isomorfismo del lenguaje sobre la realidad, sino simplemente mostrarlo.” (Ferrater 4: 3766), por lo que “La filosofía no puede ir más allá y por eso la filosofía no es propiamente una ciencia, sino una actividad (...) lo que hace la filosofía no es ‘decir’, sino ‘aclarar’.” (Ferrater 4: 3766).

Al final del *Tractatus*, Wittgenstein “sitúa diacríticamente fuera del habla, fuera de las convenciones demostrables de la inteligibilidad y refutación, los terrenos de la experiencia y la respuesta, religiosa, moral y estética.” (Steiner, *Presencias reales*, 119; c. 2). En oposición “ética”, aunque en concurrencia “técnica” con los positivistas lógicos, Wittgenstein “reduce con severidad los límites de lo que puede decirse significativamente” (Steiner, *Presencias reales*, 120; c. 2)

En el “primer Wittgenstein”, la existencia está “al otro lado del lenguaje” (Steiner, *Presencias reales*, 120; c. 2). Sólo franqueables por el silencio o la música, las categorías del ser sentido son las de mayores consecuencias y las más importantes en la vida del hombre, porque definen su humanidad.

Pero, además, “Wittgenstein incluye una antítesis a la definición hebraico-helenística del hombre como alguien dotado del imperativo del habla” (Steiner, *Presencias reales*, 120; c. 2); para él, en el *Tractatus*, lo mejor de nosotros guarda silencio; ser realmente humano es callar ante lo esencial (Steiner, *Presencias reales*, 120; c. 2).

Cuadro nº 1: Del *Tractatus logico-philosophicus*, Wittgenstein



Las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein corresponden a la segunda y última fase de su pensamiento, en la que trabaja sobre el lenguaje corriente. Wittgenstein estimó que el *Tractatus* era muy insatisfactorio (Ferrater 4: 3766), que aparecía como una superstición. Pero “Esta superstición sobre el lenguaje había sido, por lo demás, producida por el propio lenguaje.” (Ferrater 4: 3766). Ahora la filosofía, para Wittgenstein, tiene otra misión, aclaradora (Ferrater 4: 3766), que nos ayude a “rehuir el ‘embrujo de nuestra inteligencia mediante el lenguaje’.” (Ferrater 4: 3766), viéndolo claramente y no buscándole una esencia. El lenguaje no oculta nada y funciona en sus usos, que son variados, múltiples. Por lo tanto, hay que preguntarse por éstos y no por las significaciones (Ferrater 4: 3766). De hecho, “no hay propiamente el lenguaje, sino lenguajes y éstos son

‘formas de vida’. Lo que llamamos ‘lenguaje’ son ‘juegos de lenguaje’.”( Ferrater 4: 3766). Por consiguiente, “No hay, pues, *una* función del lenguaje” (Ferrater 4: 3766), sino innumerables usos y expresiones, “incluyendo las mismas palabras (...) No hay ni siquiera algo común que sea *el* juego del lenguaje. Lo único que hay son ‘similaridades’ (...), que se combinan, intercambian, entrecruzan.” (Ferrater 4: 3766). Según su pensamiento, “Pensar lo contrario es simplificar el lenguaje y con ello engendrar perplejidades, dejarse seducir por el embrujamiento del lenguaje, por una determinada ‘visión’ del lenguaje.” (Ferrater 4: 3766). En efecto, “los juegos del lenguaje son el uso que se hace de ellos, el modo como sirven en las ‘formas de vida’.” (Ferrater 4: 3766). En decir, “Wittgenstein dice que las formas que adquiere el lenguaje tienen que ver con las formas en que se da la vida.” (Skarica, “Re: Tesis: CORREO DEFINITIVO”).

Los “problemas filosóficos” han sido suscitados por las ilusiones sobre el lenguaje, los que para Wittgenstein no son, sino “perplejidades”, las que se disuelven, mientras los problemas se resuelven (Ferrater 4: 3766). El “segundo Wittgenstein” creía que las cuestiones filosóficas surgen del lenguaje (Ferrater 4: 3767), que “son cuestiones acerca de realidades que nos sumen en confusión por no saber cómo tratarlas adecuadamente.” (Ferrater 4: 3767). Por lo tanto,

la filosofía tiene por misión hacernos *ver* (...) “pone a la vista” las perplejidades en las que nos ha sumido la tenaz propensión a olvidar por qué usamos ciertos conceptos, a pensar que hay caracteres comunes a las cosas, que hay algo que pueda llamarse “la realidad”, etc. (Ferrater 4: 3767).

Las *Investigaciones filosóficas* “contienen ciertos elementos y estímulos [que] Interpretados de modo radical (...) invitan a la conclusión de que nada parecido a un ‘significado lingüístico’ puede ser demostrado.” (Steiner, *Presencias reales*, 120; c. 2). Según Kripke, (1940 - ) filósofo y lógico estadounidense, ninguna palabra puede significar; cada vez que hablamos saltamos a la oscuridad (Steiner, *Presencias reales*, 120-121; c. 2).

Asimismo, según el “segundo Wittgenstein”, no se pueden aducir hechos correspondientes ni “condiciones de verdad” para estabilizar y determinar significaciones lingüísticas del exterior (Steiner, *Presencias reales*, 121; c. 2). En otras palabras, “no todas las proposiciones son posibles de verificar, no se pueden calificar de verdaderas o falsas todas las proposiciones que usamos en el lenguaje.” (Skarica, “Re: ¡Ah!”).

Una tarea interna y autorreferencial es la de dilucidar las reglas usadas en cualquier juego del lenguaje o movimiento del habla (Steiner, *Presencias reales*, 121; c. 2).

Así, en *El apocalipsis de las palabras* vemos que Roa Vial no le busca una esencia al lenguaje, sino que trabaja, en gran parte de su poemario, según sus “usos” y que no está que no está “embrujaado” por él, aspectos que hipotéticamente podría haber rescatado del “segundo Wittgenstein”. Por ejemplo, la crítica que hace a la religión para referirse a la divinidad, como hemos visto en “De la palabra Dios”, desmorona la aplicación del pensamiento del “primer Wittgenstein” a su obra, pero creemos que esta apología y rectificación del uso de la palabra “Dios” conduce, necesariamente, al desempleo de dicho concepto, porque está más allá de los límites de lo decible, además de constituir una muestra del empleo del lenguaje según sus usos, lo que corresponde al “segundo Wittgenstein”. Es por esto que la base de su rebelión –de problematizar el lenguaje- en el *Apocalipsis de las palabras* asume la forma de emplear el lenguaje según sus usos, en muchos casos, lo que, paradójicamente, constituye una forma de depurarlo y revitalizarlo. Asimismo, constituye una tarea completamente autorreferencial del poeta y muestra cómo se ha desgastado el lenguaje, a partir de sus usos, en la modernidad. Por ejemplo, en el poema “De la palabra fe”, como ya hemos visto, Roa Vial nos muestra una actitud de carencia de fe respecto de Cristo, Dios Uno y Trino, mostrándonos que es una palabra vaciada de sentido, que no habría divinidad, abordándola así a través de su uso. Otro ejemplo sería el empleo en “Detrás de la palabra hombre”, poema que empleamos para mostrar su orfandad respecto de la divinidad y para ver en qué medida operaba el grado de

revisión y el repliegue sobre el lenguaje en Roa Vial. Nuevamente emplea la palabra, en este caso “hombre”, pero otorgándole otro uso, reivindicando la actualidad del hombre postmoderno frente a lo divino: somos huérfanos y palabras, y en palabras nos convertiremos. Un último ejemplo es el “De la palabra pétalo de una rosa”, a la que Roa Vial se refiere como un arcaísmo que es resguardo por poetas pasados de moda. Así, Roa Vial no se pregunta por las significaciones del lenguaje, no está embrujado por él, lo emplea según sus usos u otorgándole otros usos, intentando problematizarlo, lo que vendría a constituir la paradoja del poemario, porque acaba revitalizándolo.

Recordemos que no se puede demostrar el significado lingüístico, significado del que Roa Vial duda, en tanto escéptico. Como sostenía Steiner, el escepticismo muestra las desgarraduras del lenguaje, como lo hace Roa Vial.

En *El apocalipsis de las palabras*, hay una evidente desconfianza ante el lenguaje, en tanto que en los poemas que hemos revisado de esta obra se trata de la muerte del lenguaje en términos de significado, como, por ejemplo, “Fecundando la palabra estéril”, en que la infertilidad estaría en el propio lenguaje, en cuyo corazón habría un “coágulo” y el lenguaje sufriría infartos, lo que le impide fecundar el lenguaje, como ya hemos dicho. Nuevamente estamos trabajando sobre la distinción entre significante y significado, como veremos ocurre con todo el texto. El siguiente poema, “De la palabra en la palabra”, también pertenece a *El apocalipsis de las palabras*:

En memoria de *Roberto Juarroz*

respiración y sonido. Carne verbal.  
 en el principio una palabra, ya sabes.  
 estragada inútilmente en el papel.  
 resonando para nadie.  
 junto a otras palabras. a otras grietas amargas.  
 desbautizándote. desbordándote a medias.  
 soterrándote en un vano espejismo.  
 inhumándote en mil muertes posibles.  
 tiéntame a gusto, maese Browning.  
 invítame a encarroñar tu nada.

a viciar todos tus sueños.  
 una máscara. Mezquina y gris. eso soy.  
 clausurando tu abatido firmamento.  
 después de “*arduas navegaciones*”.  
 cuando nada sostiene tu velamen  
 y el aire asfixia el brote de la lengua.  
 a nada me debo. a nadie.  
 garganta abajo me precipito. murmurando mi desdicha  
 en el “*aliento malogrado*” de tu voz.  
 cuando la vida ondea a media asta  
 en la ruinosa madriguera de la muerte.  
 un gesto impostado, eso es todo maese Browning.  
 tú y yo, a la intemperie,  
 balizando con equívocas señales  
 un paisaje oscurecido.  
 no te fíes de mí. Sordello y Paracelso lo sabían.  
 apenas un resuello, no soy más que eso.  
 interrumpiendo de golpe. sobrevalorando tu caída.  
 aflojándote el rostro.  
 vaciándolo de mi lengua enmudecida.  
 en el triunfo más sombrío  
 de todas tus apuestas.  
 cuando ya despunta el amanecer  
 y te aprestas a madrugár sin nada. sin nadie.  
 (Roa Vial, *Ejercicios de filiación*, 45).

En este poema, un tanto confuso, Roa Vial reconoce que en el principio era la “palabra”. Estas palabras no resonarían, no comunicarían nada, al igual de Mallarmé cuando sostiene que no hay referencialidad y que el lenguaje se articula a partir de esa ausencia. Además, le daría a Browning “mil muertes posibles”, lo que se relaciona con la capacidad ilimitada del lenguaje. En contra de la hipótesis de Steiner, que asegura una “presencia real” detrás del lenguaje, en Roa Vial las palabras no se deben a nadie. El lenguaje se precipita murmurando su desdicha, siendo un gesto “impostado”; apenas un “resuello”, es decir un sonido, un grafo arbitrario que irrumpe repentinamente sobrevolando la caída de Browning, aflojando su rostro con su lenguaje, cuando éste se encuentra sin nada, sin nadie. Esto lo relaciona con el *flatus vocis* de Occam, con la ruptura del contrato –la ausencia es la que hace al signo funcional-, con su propio escepticismo y con el

pensamiento de Saussure. Así, estamos ante una actitud propia de la fase del a-Logos identificada por Steiner.

Roa Vial nos muestra a lo largo de su libro, *El apocalipsis de las palabras*, que hace una tarea interna y autorreferencial, como ya hemos dicho. En “De la palabra Dios” hace una apología a una palabra que ha desgastado en la modernidad, criticando su uso. El empleo que hace del lenguaje también obedece a interpretarlo como una “cosa”, como un “ente” objetivo, por ejemplo, en “De la palabra sótano” de *El apocalipsis de las palabras* escribe:

De tanto jugar con el lenguaje  
 olvidé cerrar la puerta de la palabra sótano  
 y la noche se desabarrancó escaleras abajo  
 entre paredes que se ajaban en silencio  
 y estertores de relojes  
 y baúles polvorientos  
 y un vago tumulto de pensamientos muertos.  
 Todo se volvió subterráneo  
 hasta perder sus raíces en medio de la oscuridad.  
 Y entonces sentí que algo se despeñaba  
 en la profundidad devoradora de mi boca  
 hasta convertirse en forma sombría,  
 en opresión de tierra  
 y en proximidad de huesos  
 (Roa Vial, *Ejercicios de filiación*, 26).

Si pensamos en el “segundo Wittgenstein”, Roa Vial le da, asimismo, un vuelco a los posibles usos del lenguaje, en tanto éste constituye su herramienta para poetizar.

*El apocalipsis de las palabras* no va solo. Ha sido publicado bajo la forma de *El apocalipsis de las palabras & La dicha de enmudecer*, es decir, a la muerte, al final del lenguaje, le sucede el silencio, que puede interpretarse como una aplicación de la coda del *Tractatus*. Pero el silencio, según Steiner en *Lenguaje y silencio* adopta, principalmente dos formas: la del silencio ante lo inhumano (el horror respecto de los totalitarismos europeos del siglo XX) y el silencio ante la divinidad.

Respecto del silencio ante lo inefable, Steiner señala que la contemplación más pura ha logrado dejar atrás al lenguaje y que “Sólo al derribar las murallas de la palabra, la observación visionaria puede entrar en el mundo del entendimiento total e inmediato.” (Steiner, *Lenguaje y silencio*, 29; c. 1). En efecto, lo que está más allá del lenguaje nos habla de Dios (Steiner, *Lenguaje y silencio*, 56; c. 1). De ahí la dichosa derrota de los poetas y la tradición místicos (Steiner, *Lenguaje y silencio*, 56; c. 1). El lenguaje se desarticula cuando bordea con luz, pero Pascal, al sostener que el silencio cósmico lo aterra, se acerca más a la sensibilidad clásica occidental (Steiner, *Lenguaje y silencio*, 30; c. 1). Por otro lado, el silencio es un refugio, una tentación para el escritor (Steiner, *Lenguaje y silencio*, 56; c. 1). También hay otro modo de trascendencia, “en él el lenguaje simplemente se detiene y el movimiento del espíritu no vuelve a dar ninguna manifestación externa de su ser. El poeta entra en silencio. Aquí la palabra limita (...) con la noche.” (Steiner, *Lenguaje y silencio*, 64; c. 1). Pero en el *Tractatus*, parece una “ventana”.

Así, por ejemplo, *La dicha de enmudecer* aplica, a nuestro parecer, el hecho de que el silencio es lo que hace más humano al hombre, como sostiene Wittgenstein en la coda del *Tractatus*, situando fuera del habla lo religioso, moral y estético, reduciendo severamente los límites de lo decible.

En este poemario encontramos diferentes posiciones frente al silencio. La de Roa Vial se entronca con el *Tractatus*, en lo que se refiere al título de la obra, *La dicha de enmudecer*, pero su concepción del silencio se entrevé en “Al enmudecer”:

En memoria de *Rolando Cárdenas*

Respirar, afanosamente.  
 Entre rumores y balbuceos.  
 Con la vida amurallándose delante de mí  
 como un paisaje inmóvil donde deslucen los colores.  
 Sin saber adónde voy.  
 Resignado a sobrevivir. A “ser el que soy”.  
 Sin que nada pueda deponer tanta soledad.  
 Cuando todo culmina en desamparo.

En recuerdos que se borran unos a otros.  
 Sin nada ya que celebrar,  
 Cuando las palabras se transforman  
 en habitaciones clausuradas y sordas,  
 traficadas por un silencio  
 del que nadie las puede desalojar  
 (*Ejercicios de filiación*, 49).

El silencio, para Roa Vial, implica una resignación a ser quien es, ante el desamparo y la soledad, ante el olvido, cuando las palabras están clausuradas, cuando no sabe qué rumbo elegir y no le queda nada que celebrar. Este texto, que abre el poemario, de inmediato excede al *Tractatus*, pero encontramos también otras concepciones del silencio, como, por ejemplo, en “A la manera de Eliseo Griego” de *La dicha de enmudecer*:

¿Adónde? ¿A qué pudrideros  
 fuimos a parar?  
 ¿Para ruina de quién?

El hombre,  
 soplo menoscabado por el aliento del hombre:

el silencio lo bautiza  
 con su espasmo auroral  
 (Roa Vial, *Ejercicios de filiación*, 51).

Aquí el silencio es bautismal, relativo al amanecer, es decir, es completamente dichoso, bienaventurado, en medio de los pudrideros a los que se ha conducido a la existencia humana.

En “A la manera de Vasko Popa” de *La dicha de enmudecer* encontramos otra apreciación del silencio:

“Luz que brilla en el fondo de lo oscuro”  
 Heidegger

De par en par nos abrieron las palabras.  
 Las palabras, con sus torpes ademanes,  
 gastándonos de boca en boca,

dejándonos a la intemperie,  
 cambiándonos de orfandad.  
 Nadie nos salva de este frío,  
 de esta sombra asfixiante,  
 de esta irremontable tiniebla de palabras  
 tronchando las cosas.

Lo sonoro nos agrieta por todas partes.

Ahora que las palabras nos han arrebatado  
 la dicha de enmudecer  
 (Roa Vial, *Ejercicios de filiación*, 50).

En este texto, la dicha de enmudecer se ve amenazada por el lenguaje que nos deja a la intemperie y nos cambia de orfandad. Las palabras son tinieblas y nos agrietan por todas partes, siendo el silencio algo dichoso para el poeta.

Sin embargo, en “A la manera de Paul Celan” de este poemario encontramos un silencio cercano a la concepción de Pascal, un silencio que aterra:

es el silencio de la muerte  
 arrastrado desde lo irreparable.  
 encarroñado a mi voz.  
 Desenjaulando  
 “ese horror al que las palabras también contribuyeron”  
 (Roa Vial, *Ejercicios de filiación*, 53).

Pero, además, cabe constatar que no aparece en el poemario ningún silencio a la manera de los místicos, pero sí, dentro de las máscaras empleadas por Roa Vial, nos encontramos ante una actitud religiosa en el siguiente fragmento de “A la manera de Gerald Manley Hopkins”:

“Mi polvo será lo que soy”  
 Jafez

“Polvo y ceniza”

Browning

(...)

¡Oh Señor, consuelo de mi carroña!  
 ¡Si al menos pudiera alcanzarte!  
 Pero la estocada devorante de la muerte  
 pudre de prisa. Ya se sabe: “*polvo y ceniza*”.  
 ¡El rostro de la muerte!  
 Con sus palabras que se agrietan y jadean  
 proclamando la dicha de enmudecer.

¡Oh Señor, consuelo de mi carroña!  
 ¡No dejes que mi nada sea lo que soy!  
 (*Ejercicios de filiación*, 52).

Aquí, sin embargo, además del interés por acceder a lo divino, la muerte aparece pudriendo de prisa, con sus palabras, “proclamando la dicha de enmudecer.” y el poeta aspira a ser alguien.

En suma, ¿en qué punto influencia Wittgenstein el poemario de *El apocalipsis de las palabras & La dicha de enmudecer* de Roa Vial? En lo que se refiere al “primer Wittgenstein”, el título de *La dicha de enmudecer* evocaría que lo más humano en nosotros guarda silencio ante lo esencial. La concepción de Roa Vial respecto del silencio obedece a una resignación, a cuando ya no hay nada que celebrar, lo que de inmediato excede al *Tractatus*. Pero, además, respecto de los demás poemas citados, en “A la manera de Eliseo Griego”, el silencio es completamente dichoso, porque es bautismal, al igual que en “A la manera de Vasko Popa”, donde las palabras nos agrietan por todas partes, pero en “A la manera de Paul Celan”, el silencio se acerca más a la concepción de Pascal cuando afirma que el silencio cósmico lo aterra, porque el silencio desenjaula al horror, de manera que también excede la concepción del silencio del *Tractatus*. Asimismo, al abordar también el tema de la divinidad en “A la manera de Gerald Manley Hopkins”, también excede al *Tractatus*, porque se adentra en los ámbitos de la experiencia religiosa, que están excluidos como decibles en esta etapa del pensamiento de Wittgenstein, ya que es en el silencio donde se es realmente humano.

Respecto de *El apocalipsis de las palabras*, tanto el centón de Browning, donde él habla desde la muerte, como el poema “De la palabra Dios”, donde se critica el empleo del nombre divino, también exceden al “primer Wittgenstein”, por lo que la aplicación del “primer Wittgenstein” es parcial.

En lo que concierne al “segundo Wittgenstein” y a *El apocalipsis de las palabras*, no le busca una esencia al lenguaje gastado por la modernidad y lo emplea, reiteradamente, según sus usos, problematizándolo, como lo patentiza el poema “De la palabra Dios”, donde justamente critica el uso del lenguaje en tanto sólo se rezaría a la palabra, pero no a la divinidad. Esto implica que no está embrujado por el lenguaje, al no buscarle una esencia y al verlo con claridad; es una tarea que emprende sin la creencia de que el significado sea demostrable, debido a su escepticismo, lo que se enlaza con el “segundo Wittgenstein”, en tanto no se pueden aducir hechos correspondientes ni “condiciones de verdad” para estabilizar y determinar significaciones lingüísticas del exterior (Steiner, *Presencias reales*, 121; c. 2), como ya hemos dicho.

En efecto, como escéptico, Roa Vial nos muestra las desgarraduras del lenguaje y su trabajo está en concordancia con el hecho de que la lingüística contemporánea trabaja desde la ausencia de la referencialidad. Esto demuestra que ha emprendido una tarea interna y autorreferencial, que lo acerca, más bien, al “segundo Wittgenstein” que al primero. En suma, todo el poemario está en diálogo, aunque no en correspondencia, con el “primer” o el “segundo Wittgenstein”, por lo que la aplicación del pensamiento de éste es parcial.

### 3.3.2 Un movimiento interdisciplinar: el lenguaje enfermo

Se trata de “El cuarto movimiento (...) englobador del positivismo lógico y la filosofía analítica, la lingüística posterior a Saussure y el psicoanálisis.” (Steiner, *Presencias reales*, 127-128; c. 2).

Respecto de la filosofía analítica, puede caracterizarse de la siguiente manera:

Es una manera de filosofar. La filosofía se inició en Grecia antes de Cristo. Ha tenido varios métodos para pensar. Contemporáneamente, hay unos filósofos que consideran que el método es el análisis del lenguaje. Por eso se denomina “Filosofía analítica” o mejor “Filosofía analítica del lenguaje”. Para eso desarrolla métodos de análisis del lenguaje apropiados para la filosofía. De algún modo, considera que no puede usar el lenguaje de cualquier manera (Skarica, “Re: Tesis”).

Surge a principios del siglo XX en Inglaterra con G.E. Moore y Russell. Tiende a emplear métodos de varios tipos de análisis y está influenciada por el Círculo de Viena y el positivismo lógico, entre otros. Tiene dos grandes tendencias: una, centrada en la lógica (“lenguaje ideal”) y otra, en el lenguaje corriente (Ferrater 2: 1292). Se caracteriza por preocuparse por el uso del lenguaje como fundamental para desarrollar el pensamiento. (Skarica, “Re: Tesis”). También puede definirse como “Manera de la filosofía que presta especial atención al uso del lenguaje. El positivismo lógico puede considerarse un precursor de la filosofía analítica. Wittgenstein es uno de los primeros representantes de esta manera de filosofar.” (Skarica, “Re: Tesis”)

Respecto del lenguaje enfermo,

La *Sprachkritik* implica, como en Kant, dos sentidos de “crítica”: la ideal y la práctica. Implica una crítica esencial del lenguaje a la luz de un estado ideal, pero también una crítica radical de su realidad. Obligada a retroceder por motivos metafísicos, morales, políticos y estéticos, esta crítica del lenguaje es el acto espiritual e intelectual representativo (...) de la cultura europea (...) del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Diversa pero ubicua, esta acusación del lenguaje ha desnudado nuestra modernidad (Steiner, *Presencias reales*, 128; c. 2)

En otras palabras,

está diciendo que la *Sprachkritik* (*La crítica del lenguaje*) se parece a la crítica que hace Kant a la razón y que está dividida en dos. Entonces la crítica del lenguaje *Sprachkritik* tiene dos partes: una crítica relacionada con la idea de un lenguaje ideal y una crítica relacionada con la realidad. Dice que esta crítica ha manifestado cómo entendemos el lenguaje en la modernidad en nuestra cultura (Skarica, “Re: Tesis: CORREO DEFINITIVO”).

Muchas de sus ramificaciones en la práctica y su programa están en una obra de Fritz Mauthner que data de fines del siglo XIX, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (Steiner, *Presencias reales*, 128; c. 2). De hecho, “Los usos normales del habla y la escritura en las sociedades occidentales modernas están fatalmente enfermos.” (Steiner, *Presencias reales*, 128; c. 2). Prácticamente todos los discursos son falsedades, jerga sin sentido, clichés.

Los propósitos de la psique de comunicar espontaneidad y verdad son adulterados y debilitados por las enfermedades del lenguaje público (Steiner, *Presencias reales*, 128; c. 2). Esto se condice con la intencionalidad de Roa Vial en *El apocalipsis de las palabras* de “Incendiar y desbautizar: el apocalipsis de las palabras.” (*Ejercicios de filiación*, 58), es decir, problematizar el lenguaje gastado por la modernidad hasta convertirlo en materia inerte. En efecto, en *Lenguaje y silencio* Steiner arguye que “El instrumento que tenemos ahora en nuestras manos está, por el contrario, gastado por un largo uso.” (42; c. 1).

La desesperación del o por el lenguaje está más concentrada en la *Carta de lord Chandos* de Hofmannsthal:

En ella, el protagonista imaginario abandona su vocación poética y (...) todas las necesidades del habla adicional excepto las más imprescindibles. Ha llegado a darse cuenta de que las palabras y la sintaxis humanas (...) son de manera ridícula, desesperada, insuficientes para alcanzar la sustancia resistente, la materia existencial del mundo y nuestras vidas interiores (Steiner, *Presencias reales*, 129;c. 2).

En efecto,

El lenguaje no sólo es incapaz de revelar estas cosas, sino que esfuerza por hacerlo, por acercarse más a ellas, por adular y corromper lo que el silencio (la coda del *Tractatus*), lo que las inexpresables y silenciosas visitaciones de la libertad y el misterio del ser (...) pueden comunicarnos en momentos privilegiados (Steiner, *Presencias reales*, 129; c. 2).

Estas importantísimas intuiciones tienen orígenes más profundos que el lenguaje y deben permanecer silenciadas para preservar sus pretensiones de verdad.

La sátira del lenguaje de Kraus es la más expresiva a nuestra disposición. Contemporáneo de Mauthner, Wittgenstein, Schönberg y Hofmannsthal, “Kraus se propuso mostrar cómo una civilización ‘se habla’ literalmente hasta la sórdida muerte” (Steiner, *Presencias reales*, 130; c. 2). Asimismo,

Kraus leyó las obras publicadas de Kafka y sintió algo de su genio. La veracidad y la profundidad del desamparo de Kafka en el lenguaje no necesita subrayarse. La obra y la sensibilidad de Kafka son, a nuestra época, lo que Shakespeare y Dante a las suyas (...) Hay, en la prosa de Kafka, una transparencia adánica no conseguida por ningún otro escritor. (...) Se halla en algún sitio en el espacio de lo mesiánico, es decir, en una relación entre la palabra y el mundo tan evidente como para convertir en superfluas el habla y la escritura, tal como las conocemos (Steiner, *Presencias reales*, 131, c. 2).

Según la interpretación de Steiner,

las parábolas kafkianas (...) nos hablan de que el inevitable paso del lenguaje a través de nuestra consciencia y nuestros actos, y la consiguiente “desviación de la luz” por las mentiras, las hipocresías, las crueldades y la vacuidad burocrática cuyo uso por parte del hombre caído infecta las palabras, hace inconcebible o imperceptible (...) la venida de lo mesiánico. El silencio es más verdadero, aunque también aquí hay desesperación. (*Presencias reales*, 131; c. 2).

Así, el lenguaje gastado por la modernidad está infestado y corrompido, por lo que Roa Vial escribe hasta hundirlo en su propia muerte.

En palabras de Skarica,

Esta es una crítica a nuestra manera de hablar en los dos últimos siglos (XIX y XX). El autor sostiene que nuestro lenguaje está enfermo. Esto quiere decir que nuestro lenguaje se reduce a clichés, eslóganes, con pretensión de ser científico. No tendríamos un hablar espontáneo que haga transparente la realidad. En este sentido, sería un lenguaje lleno de falsedades. Esta crítica pretende culpar de eso al positivismo lógico, a la filosofía analítica y también a la lingüística y al psicoanálisis (Skarica, “Re: Tesis: CORREO DEFINITIVO”).

### 3.4 RESUMEN

En suma, la única capacidad o instrumento performativo ilimitado es el del lenguaje y éste puede comunicar cualquier cosa, lo que hace hombre al hombre. Pero el lado negativo es que lo ilimitado del discurso hace que las pruebas de la existencia de Dios estén abiertas a la negación.

Cualquier consideración seria sobre el lenguaje conduce a lo teológico, ya que un orden de *Logos* supone una “presencia real”. La insistencia de Mallarmé en que la no referencia es la real pureza y genio del lenguaje, supone una “ausencia real” cuya consecuencia es un nihilismo ontológico (Steiner, *Presencias reales*, 113; c.2).

Es sobre la confianza que subyace la sustancia lingüística discursiva en Occidente sobre la cual se irguió la relación entre palabra y mundo. En el contrato, *Logos* y cosmos estaban juntos y la palabra se consideró en correspondencia con lo que designaba (Steiner, *Presencias reales*, 106; c. 2), pese al escepticismo. En Occidente, la conceptualización de Dios –o del *Logos*– fue la de un acto del habla indispensable “manifiesto en las tautologías de la autodefinición de Dios”. (Steiner, *Presencias reales*, 104- 105; c. 2).

Con la ruptura del contrato, que comenzó entre 1870 y 1930 en Europa y Rusia, terminó la fase del *Logos* y comenzó la “era del epílogo”. Los problemas de valor e interpretación derivan de esta ruptura (Steiner, *Presencias reales*, 110; c. 2).. Esta crisis se declara por primera vez en la separación de la referencia

externa hecha por Mallarmé y cuando Rimbaud declaró “Yo es otro”, haciendo una provocación deliberadamente antiteológica.

Ahora la palabra es un signo vacío, una marca fonética arbitraria; nada corresponde con su objeto de referencia. Por lo tanto, las palabras no pueden ocupar el lugar de las verdades y darles una correspondencia las convierte en una mentira.

La fuerza vital y la legitimidad de la palabra “rosa”, proviene, según Mallarmé, de “la ausencia de una rosa”. Ahora entre la palabra “rosa” y el objeto real hay un espacio infinito, espacio que Roa Vial “llena” en *El apocalipsis de las palabras*, al otorgarles, paradójicamente, una nueva significación.

En efecto, “El postulado de Rimbaud no es menos revolucionario.” (Steiner, *Presencias reales*, 115; c. 2) Cuando sentencia “Yo es otro”, es intencionalmente contrasintáctico, lapidario y antiteológico. Él niega la tautología divina de “Yo soy el que soy.”. Además, su proposición justifica y genera la abolición del autor y se superponen la interrogación estético-hermenéutica y la teológico-metafísica (Steiner, *Presencias reales*, 117; c. 2).

La poesía de Roa Vial, en tanto intertextual, eclipsa el concepto de autoría que se relaciona directamente con el de “*auctoritas*”. Su concepción de su propia obra como “*work in progress*” niega la autoridad del autor y la clausura viene dada del lector. “La deconstrucción del ‘yo’ y la autoría separa lo estético de lo ético.” (Steiner, *Presencias reales*, 118; c. 2).

En las investigaciones del positivismo lógico y del “primer Wittgenstein”, el cuestionamiento es distinto del más corrosivo escepticismo precedente. Su modalidad de interpretar las frases, de entenderlas sólo lógicamente, fuea la manera de la lógica matemática, lo que va en contra de la manera en que hay que entender lo que se dice en el hablar cotidiano. En efecto, “la crítica, la abrogación de la inocencia del discurso, parten de las reflexiones de Wittgenstein del lenguaje y contra él.” (Steiner, *Presencias reales*, 119; c. 2)

Sin embargo, en *El apocalipsis de las palabras* hay una evidente desconfianza ante el lenguaje, en tanto que en los poemas que revisamos se trata

de la muerte del lenguaje en términos de significado, según la distinción de Saussure, en tanto Roa Vial las problematiza. En el poema “De la palabra en la palabra”, Roa Vial reconoce que en el principio era la “palabra”, pero éstas no comunicarían nada, igual que de Mallarmé cuando sostiene que el genio es la no referencialidad. Además, nos muestra lo ilimitado del lenguaje. En contra de la hipótesis de Steiner, que asegura una “presencia real” detrás del lenguaje, en Roa Vial las palabras no se deben a nadie y son sólo un resuello. Esto lo relaciona con el *flatus vocis* de Occam, con la ruptura del contrato –la ausencia es la que hace al signo funcional-, con su propio escepticismo y con el pensamiento de Saussure, lo que sitúa a Roa Vial en el *a-Logos* o en el “epílogo”.

Sin embargo, no le busca una esencia al lenguaje, sino que trabaja en muchos de los casos sobre sus “usos”, y no está “embrujaado” por él, aspectos que demostramos pudo haber rescatado del “segundo Wittgenstein”, emprendiendo la tarea interna y autorreferencial. Asimismo, muestra cómo se ha desgastado el lenguaje, a partir de sus usos, en la modernidad. Es por esto que la base de su rebelión en el *Apocalipsis de las palabras* asume la forma de emplear el lenguaje, reiteradamente, según sus usos, lo que, paradójicamente, constituye una forma de revitalizarlo.

Publicado como *El apocalipsis de las palabras & La dicha de enmudecer*, éste último título puede interpretarse como una aplicación de la coda del *Tractatus* del “primer Wittgenstein”, en tanto aplica que lo mejor de nosotros guarda silencio; ser realmente humano es callar ante lo esencial (Steiner, *Presencias reales*, 120; c. 2), situando fuera del habla lo religioso, moral y estético, reduciendo severamente los límites de lo decible. En este poemario encontramos diferentes posiciones frente al silencio. La concepción de Roa Vial se entronca con el *Tractatus* en lo referente al título de la obra, pero su concepción en “Al enmudecer” responde a cuando ya no hay nada que celebrar. Del resto de los poemas, de las máscaras utilizadas, en general concuerdan con el *Tractatus*, pero lo exceden, en tanto Roa Vial se adentra en lo religioso y muestra al silencio como algo que desenjaula al horror.

Respecto de *El apocalipsis de las palabras*, tanto el centón de Browning, donde él habla desde la muerte, como el poema “De la palabra Dios”, donde se critica el empleo del nombre divino, también exceden al “primer Wittgenstein”, por lo que la aplicación del “primer Wittgenstein” es parcial.

En lo que concierne al “segundo Wittgenstein” y a *El apocalipsis de las palabras*, no le busca una esencia al lenguaje gastado por la modernidad y lo emplea, reiteradamente, según sus usos, problematizándolo. Esto implica que no está embrujado por el lenguaje, al no buscarle una esencia y al verlo con claridad; es una tarea que emprende sin la creencia de que el significado sea demostrable, debido a su escepticismo, lo que lo enlaza con el “segundo Wittgenstein”.

En efecto, como escéptico, Roa Vial nos muestra las desgarraduras del lenguaje y lo que concuerda con el hecho de que la lingüística contemporánea trabaja desde la ausencia de referencialidad. Esto demuestra que ha emprendido una tarea interna y autorreferencial, que lo acerca, más bien, al “segundo Wittgenstein” que al primero. En suma, todo el poemario dialoga, aunque no está en correspondencia, con el pensamiento de Wittgenstein.

Respecto del lenguaje enfermo, Steiner critica nuestro modo de hablar durante los siglos XIX y XX. Skarica interpreta que se está criticando a un lenguaje que pretende ser científico y se reduce a eslóganes y clichés;

No tendríamos un hablar espontáneo que haga transparente la realidad. En este sentido, sería un lenguaje lleno de falsedades. Esta crítica pretende culpar de eso al positivismo lógico, a la filosofía analítica y también a la lingüística y al psicoanálisis (Skarica, “Re: Tesis: CORREO DEFINITIVO”).

Los propósitos de la psique de comunicar espontaneidad y verdad son adulterados y debilitados por las enfermedades del lenguaje público. Esto se condice con la intencionalidad de Roa Vial de problematizar el lenguaje gastado por la modernidad hasta convertirlo en materia inerte. Así, el lenguaje gastado por la modernidad está infestado y corrompido, por lo que Roa Vial intenta conducirlo a la muerte, dándole, paradójicamente, una nueva significación.

## CONCLUSIONES

Armando Roa Vial (1966) es un escritor chileno complejo, interdisciplinar, anglófilo y germanófilo, muy cosmopolita, quien pertenece a la fase del “epílogo” o del “a-Logos tras la ruptura del contrato entre el lenguaje y su referencialidad entre 1870 y 1930.

Pese a que el escepticismo de Roa Vial se manifiesta a lo largo de su obra, creemos que si escribe o hace literatura justamente está dando por supuesto el acceso a la inteligibilidad y a la referencialidad del lenguaje que emplea en ella a la manera de pastiches o parodias, como hemos visto. Asimismo, hemos dejado de manifiesto que la preponderancia de una estas clasificaciones genéricas de su escritura intertextual es imposible de determinar en este estudio, ya que la parodia, así como el intertexto y el pastiche, como sostiene Hutcheon “*Is indeed in the eye of the beholder.*” (Hutcheon, *A Theory of Parody*, xvi; “Una nueva introducción, una antigua preocupación”).

El escepticismo de Roa Vial es crucial en *El apocalipsis de las palabras & La dicha de enmudecer*, ya que intenta mostrar las desgarraduras del lenguaje, intentando llevarlo a la muerte en términos de significación, problematizándolo conforme a su escepticismo. Es por eso que la distinción de Saussure entre significado y significante cobra tanta relevancia, y Roa Vial actúa propiamente como perteneciente a la época del “epílogo” o a la del a-Logos, trabajando sobre la “ausencia real” de Mallarmé, lo que conduce a un nihilismo ontológico, al tiempo que llena ese espacio infinito que hay ahora entre la flor putativa y la flor real. El poeta trabaja, desde la ruptura del contrato y su referencialidad, desde la “ausencia” de una “rosa”; es la ausencia la que hace al signo funcional.

Asimismo, gracias a la aplicación del “segundo Wittgenstein” a *El apocalipsis de las palabras*, pudimos demostrar el diálogo que hay entre Roa Vial y este filósofo en esta obra, aunque Roa Vial excede al “primer Wittgenstein” en tanto hace hablar a Browning desde la muerte y al referirse a la divinidad. Al mismo tiempo, aplicamos el “primer Wittgenstein” a *La dicha de enmudecer* y

nuevamente nos dimos percatamos de que el poemario estaba en diálogo con Wittgenstein, aunque no en correspondencia, debido al hecho de que, al emplear una de las máscaras, se adentra en el ámbito religioso y, asimismo, en otra de ellas, concibe al silencio como algo que desenjaula el horror, al tiempo que él enmudece cuando no hay nada ya que celebrar.

Respecto de *El apocalipsis de las palabras*, nos percatamos de que Roa Vial trabaja reiteradamente según los usos del lenguaje u otorgándole otros usos, problematizándolo, en diálogo con el “segundo Wittgenstein”. Esto se debe a que no se pregunta por la esencia del lenguaje, sino que lo aplica según sus usos, que son variados, múltiples, de manera que no está “embrujo” por él, demostrando que ha hecho la tarea interna y autorreferencial de dilucidar las reglas del habla, sin la creencia de que el significado sea demostrable, debido a su escepticismo. Sin embargo, no todo el poemario trabaja sobre los usos del lenguaje, por lo que la aplicación del “segundo Wittgenstein” es parcial.

De esta manera, comprobamos que la aplicación de Wittgenstein al poemario de *El apocalipsis de las palabras & La dicha de enmudecer*, en su totalidad, era parcial, mas, sin embargo, también que, en vez de conducir al lenguaje a la muerte en términos de significación, problematizándolo de acuerdo a su escepticismo, finalmente, lo que hace es revitalizarlo, lo que constituye la comprobación de nuestra hipótesis.

Sin embargo, si bien sostuvimos que la poesía de Roa Vial da la espalda a la contingencia, una lectura minuciosa de su obra y de muchos de los artículos publicados sobre ella o por él, nos percatamos de que posee una visión crítica sobre la postmodernidad, que gira, fundamentalmente, alrededor de la crítica a las masas –en tanto apocalíptico-, al sistema de mercado, al fetichismo de la mercancía, al reemplazo de lo ontológico por lo tecnológico o al mercantilismo en general, entre otros.

Respecto de la modernidad, nos percatamos de que Roa Vial es plenamente consciente de su orfandad respecto de la divinidad, lo que le produce desesperación y una actitud desafiante ante la deidad por Su falta de fe al estar

en la cruz. Asimismo, se proyecta para la perduración de su nombre luego de la muerte, pero no para acceder a la divinidad. Está en contra de los artificios que distraen al hombre de su orfandad y en la “Coda: Vladimir y Estragón...” los personajes tienen un encuentro decepcionante con Godot, no encuentran una respuesta metafísica y el empleo que hacen del “verbo” y de la “palabra” del Evangelio de San Juan es con minúscula, lo que se puede interpretar como que no habría divinidad, lo que se condice con su pensamiento cuando establece “No creo en Dios, pero lo echo mucho de menos.” (Roa Vial, “Entrevista”, 8 de marzo, 2013, UDD), lo que implica, sin embargo, que siempre lo tiene presente. Además, Roa Vial considera que su escritura se debe al “asombro frente al misterio de las cosas y eso ya es una actitud reverente, una actitud religiosa, y ésa es la verdad.”, como sostuvo en la entrevista realizada el 8 de marzo del 2013 en la UDD. Por consiguiente, su postura frente a lo divino es difícil de encasillar, ya que, por ejemplo, no se le podría calificar como nihilista, por lo cual hicimos un abordaje tangencial de esta temática.

La confrontación que hicimos entre el significado que para Roa Vial tienen las palabras y el evangelio de San Juan, nos permite concluir que se trata de un hombre perteneciente a la era del “epílogo”, ya que es escéptico y es con esas mismas palabras con las que escribe el crucifijo. Por consiguiente, lo asociamos al *a-Logos*, a las palabras como un mero resuello o grafo arbitrario, y al *flatu vocis* de Guillermo de Occam, ya que es la ausencia de referencialidad la que hace al signo funcional.

Su escritura intertextual devela un conflicto con la autoría y la “*auctoritas*”, ya que la clausura, después de la muerte del autor, viene dada del lector, quien es ahora quien produce el texto. Sin embargo, hemos dejado también constancia de las implicaciones de “La muerte del autor” de Barthes en su propia poesía, muerte que implica el nacimiento del lector.

Así, la intertextualidad o “transtextualidad” de Genette se aplica a toda su obra, como por ejemplo, en *El apocalipsis de las palabras & La dicha de*

*enmudecer*, donde escribe a la manera de otros autores, o en los demás poemas que hemos revisado en esta tesis en el apartado de Genette.

Las limitaciones de este estudio, por lo tanto, son evidentes. No contamos con suficiente acervo para detectar todas las intertextualidades empleadas por el autor, de manera que las hemos neutralizado. Asimismo, si él mismo establece que el humor está en las citas falsas, en hacer pasar poemas propios por ajenos y a la inversa, pero no hemos sido capaces de detectarlos.

Por consiguiente, como cada texto sigue escribiéndose en cada lectura, proponemos una aplicación más rigurosa, o tal vez una tesis filosófica, que abarque la poesía de Roa Vial, ya que creemos que saldrán a la luz las implicancias del *Dasein* de Heidegger en *Ser y tiempo*, a la vez que se podría hacer un estudio más completo y acabado de *El apocalipsis de las palabras & La dicha de enmudecer*, debido a la afición de Roa Vial por la filosofía. Asimismo, un estudio llevado a cabo por otro autor, que tenga un mayor acervo literario tan cosmopolita como el de Roa Vial, sería interesante, ya que podría percibir intertextualidades distintas de las que nosotros hemos dejado constancia –porque hemos detectado otras que no aparecen aquí- y completar la tarea que nos habíamos propuesto en un principio de abordar el tema de la máscara.

Por último, creemos haber hecho un aporte en lo referente a la escritura de Roa Vial, ya que es un poeta chileno joven, aunque muy prolífico y no hay estudios –hasta donde sabemos- tan acabados sobre su obra, de manera que esta tesis pasa a constituir un primer paso para un acercamiento más detenido a su obra.

## GLOSARIO

Epistemología: Teoría del conocimiento, en especial del conocimiento y metodología de las ciencias (Skarica, “Re: Tesis”).

Estética: “estudio teórico [dirigido al conocimiento] de las artes y de ciertos tipos de comportamiento y experiencias relacionadas a ellas. Tradicionalmente considerada como una rama de la filosofía, se interesa por la comprensión de la belleza y sus manifestaciones en el arte y la naturaleza. (...) Sin embargo, en el siglo XX, hay una tendencia a considerarla como una ciencia independiente, interesada por estudiar el fenómeno del arte y su lugar en la vida humana.” (*Enciclopedia Britannica*, 1: 221).

Fenomenología: Método filosófico que presta especial atención a las cosas, pero en la manera en que se nos presenta al conocimiento (Skarica, “Re: Tesis”).

Filología: Es una “ciencia que estudia una cultura tal como se manifiesta en su lengua y en su literatura, principalmente a través de los textos escritos.” (RAE).

Isomorfismo: “En primer lugar ‘isomorfismo’ quiere decir ‘la misma forma’. Según Wittgenstein una proposición tiene la misma forma que la realidad que significa. Si digo, por ejemplo, ‘Esta rosa es roja’, quiere decir que la proposición tiene la misma forma que la realidad, es decir, en la rosa roja hay un objeto (esta rosa) y una característica de ese objeto (roja), es decir, tiene una forma con dos elementos que se unen (la rosa y lo rojo), y la proposición tiene también dos elementos que se unen (sujeto y predicado). Tienen la misma forma, son isomórficas la proposición y la realidad. Por eso Wittgenstein dice que la proposición es una ‘figura’ de la realidad.” (Skarica, “Re: Isomorfismo”).

Lenguaje ideal: “Es un lenguaje que no tiene errores, en el que esté todo bien definido, que tenga sus reglas muy precisas, como ocurre en las matemáticas.” (Skarica, “Reunión”, 31 de octubre, 2013, casa particular).

Nihilismo: “negación de la realidad objetiva. Existen dos tipos de nihilismo en el pensamiento nitzcheano: el activo o bueno y el pasivo o malo. El activo consiste en buscar nuevos valores superiores, como, por ejemplo, la superhombria, la voluntad de poder, etc., en beneficio de la defensa de valores como la justicia, la honradez, etc.; el negativo, por su parte, rechaza toda moral, valoraciones y costumbres del pasado.” (Skarica, “Reunión”, 31 de octubre 2013, casa particular).

Semántica: “la ciencia que estudia las diversas relaciones de las palabras con los objetos designados por ellas” (Ferrater 4: 3215). Asimismo, “La semántica lingüística es una ciencia empírica; la inducción es el método por ella usado para la formulación de sus leyes.” (Ferrater 4: 3215).

Semiótica: “ciencia general de los signos” (Ferrater 4: 3222). “Se la suele subdividir en tres partes: la sintaxis (...), la semántica (...) y la pragmática. La sintaxis se ocupa de los signos con independencia de lo que significan y designan; se trata, por lo tanto, de un estudio de las relaciones de los signos entre sí. La semántica se ocupa de los signos en su relación con los objetos designados. La pragmática se ocupa de los signos en relación con los sujetos que los usan. En la literatura lógica es corriente considerar la semiótica como un metalenguaje.” (Ferrater 4: 3222).

## BIBLIOGRAFÍA

### BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

ROA VIAL, Armando. El apocalipsis de las palabras & La dicha de enmudecer. 2ª Edición. Santiago de Chile, Beu-ve-drais Editores, 1998. 67p.

ROA VIAL, Armando. Hotel Celine. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2003. 81p.

ROA VIAL, Armando. Ejercicios de filiación: Poesía 1998-2008. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2010. 341p.

ROA VIAL, Armando. Mediocridad moral y cultural [en línea] <<http://www.letras.s5.com/roa1.htm>> [consulta: 25 de mayo 2011a]

ROA VIAL, Armando. Tridente de Tomás Harris. [en línea] <<http://www.letras.s5.com/th110906.htm>> [consulta: 25 de mayo 2011b]

ROA VIAL, Armando. "Entrevista", 8 de marzo, 2013, UDD, grabación *sound laptop recorder*.

### BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

ABASOLO, Jorge. La poesía tiene un valor sagrado. [en línea] <<http://www.letras.s5.com/roa05081.htm>> [consulta: 25 de mayo 2011].

BAJTIN, Mikhail. Problemas de la poética de Dostoievski. Méjico, Fondo de la cultura económica, 1988, 379p.

BARTHES, Roland. De la obra al texto. En su: Susurro del lenguaje. 2º edición. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 1994a. pp.73-82.

BARTHES, Roland. La muerte del autor. En su: Susurro del lenguaje. 2º edición. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 1994b. pp. 65-71.

BAUDRILLARD, Jean. Cultura y simulacro. 7<sup>o</sup> Edición, Barcelona, Editorial Kaidós, 2005. 193p.

BECKETT, Samuel. Esperando a Godot. Argentina, Fabula Tusquets editores, 2004. 155p.

BROWNING, Robert. Poesía Escogida. Selección y traducción de Armando Roa Vial. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2008. 142p.

CERVANTES, Miguel de. Don Quijote de la Mancha. Brazil, Santillana Ediciones, 2004.

CERVERA, Juan Ramón. Interpretaciones de la transformación de G. Samsa en escarabajo en *La metamorfosis*. [en línea] <<http://ciervalengua.files.wordpress.com/2011/03/interpretaciones-de-la-metamorfosis2.pdf>> [consulta: 08 noviembre 2013]

CUNEO, Bruno. Ezra Pound: Nuevas versiones de un artesano extinto.[en línea] <<http://www.letras.s5.com/arv211105.htm>> [consulta: 25 de mayo 2011a]

CUNEO, Bruno. La poesía de Armando Roa: Lúcida desesperación. [en línea] <<http://www.letras.s5.com/roa2808037.htm>> [consulta: 25 de mayo 2011b]

CHAVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. Diccionario de símbolos. 7<sup>o</sup> Edición, España, Editorial Herder, 2003. 1007p.

DEBORD, Guy. La sociedad del espectáculo. 2<sup>a</sup> Edición, España, Editorial Pre-Textos, 2002. 177p.

DE ERCILLA, Alonso. La Araucana. 6<sup>a</sup> Edición, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1979. 180p.

ECO, Umberto. Apocalípticos e integrados. 4<sup>a</sup> Edición, Barcelona, Edición en Fábula, 2001. 366p.

*ENCICLOPAEDIA BRITANNICA: a new survey of universal knowledge. Enciclopedia Britannica*, Chicago, US, 1963, Vol. 1 y14.

FERRATER MORA, José. Diccionario de filosofía. Editorial Ariel S.A., Barcelona, 1994, Vol.2, 3 y 4.

ELIOT, T.S. *La Tierra Baldía*. Madrid, Editorial Cátedra, 2005. 328p.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestes: Literature in second degree*. University of Nebraska Press, Estados Unidos, 1997, 490p.

GONZÁLEZ-SERNA, José María. *Herramientas Literarias: Métrica y retórica. Los géneros literarios*. [en línea]  
<<http://www.infopoesia.net/pdf/Herramientas%20literarias.pdf>> [consulta: 6 de mayo 2013]

GUERRERO, Pedro Pablo. Entrevista: Armando Roa Vial: Escribir es indisoluble de traducir. [en línea] <<http://letras.s5.com/ar211010.html>> [consulta: 25 de mayo 2011]

HUIDOBRO, Vicente. *Antología poética. Selección y prólogo de Óscar Hahn*. 5ª Edición, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1992. 160p.

HUIDOBRO, Vicente. *Manifiesto tal vez*. [en línea]  
<<http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/manifiesto5.htm>> [consulta: 10 de octubre 2013]

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody: The teachings of twentieth-century art forms*. 2º Edición, Estados Unidos, *University of Illinois Press*, Urbana, 2000. 117p.

HUTCHEON, Linda. *La política de la parodia postmoderna*. [en línea]  
<<http://www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf>> [consulta: 9 de noviembre 2011]  
pp. 1-18.

JAMESON, Frederick. El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2005. 121p.

JORDÁN, Sarita. Honorio Bustos Domecq: La instalación de un género paraliterario en la alta literatura a través de la parodia. [en línea] Revista Lecturas. Nº 4 <<http://www.revistalecturas.cl/bustos-domecq-borges-y-bioy-ensayo/>> [03 de mayo 2013]

KEATS, John. *The complete poems*. 3ª Edición, Inglaterra, *Penguin Books*, 1988. 754p.

KAFKA, Franz. La Metamorfosis. 7ª edición, Madrid, Mestas Ediciones, 2005. 123p.

LA BIBLIA Latinoamérica, Perú, 1989. 390p.

LAFOURCADE, Enrique. La fundación mítica del Reino de Chile.[en línea] <<http://www.letras.s5.com/ar111004.htm>> [consulta: 25 de mayo 2011]

LENNON, Maureen, Rescatan texto clave para entender a J.R.R. Tolkien. [en línea] <<http://www.letras.s5.com/arv220906.htm>>[consulta: 25 de mayo 2011]

LINEROS, Rocío. La comunicación y las funciones del lenguaje. El lenguaje, la lengua y el habla. [en línea] <<http://www.contraclave.es/lengua/lenlenhabla.pdf>>, [consulta: 03 de mayo 2013]

MARTÍNEZ, María Ester. Lecturas anglosajonas. [en línea] <<http://www.letras.s5.com/roa280803.htm>>, [consulta: 25 de mayo 2011]

PAZ, Octavio. El arco y la lira. 3ª Edición, Méjico, Fondo de la Cultura Económica, 1972, 307p.

PAZ, Octavio. Los hijos del limo. Santiago de Chile, Tajamar Editores, 2008. 183p.

PARRA, Nicanor. Obras completas & algo †. Santiago de Chile, Círculo de Lectores Galaxia Gutemberg, 2006, Vol. 1.

POUND, Ezra. Cántico del Sol: Antología y estudios acerca de la obra de Ezra Pound, Armando Roa Vial. 2ª Edición, Santiago de Chile, Beuvedráis Editores, 2008. 234 p.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA [en línea] <[www.rae.es](http://www.rae.es)> [consulta: 10 de octubre 2013]

RIMBAUD, Arthur. Cartas al vidente. [en línea] <<http://www.lamaquinadeltiempo.com/Rimbaud/cartasvid.htm>> [consulta: 30 de diciembre 2012]

ROJO, Grínor. Las diez tesis sobre la crítica. Santiago de Chile, Editorial LOM, 2001. 165p.

ROMÁN, Manuela. En Chile existe una manía por la originalidad. [en línea]<<http://www.letras.s5.com/roa190802.htm>> [consulta: 25 de mayo 2011].

R.S. Consideraciones sobre Jameson. [en línea] La periódica revisión dominical. 6 de julio, 2008. <<http://laperiodicarevisiondominical.wordpress.com/tag/warhol/>> [consulta: 6 de diciembre 2013]

SKARICA, Mirko. Re: ¡Ah! En: <[londinos1982@gmail.com](mailto:londinos1982@gmail.com)> 14 de noviembre 2013 <[mskarica@ucv.cl](mailto:mskarica@ucv.cl)> [consulta: 14 de noviembre 2013a]

SKARICA, Mirko. "Reunión", 31 de octubre 2013b, casa particular, grabación *sound laptop recorder*.

SKARICA, Mirko. Re: Isomorfismo. En: <[londinos1982@gmail.com](mailto:londinos1982@gmail.com)> 1 de noviembre 2013 <[mskarica@ucv.cl](mailto:mskarica@ucv.cl)> [consulta: 1 de noviembre 2013c]

SKARICA, Mirko. Re: Tesis En: <[londinos1982@gmail.com](mailto:londinos1982@gmail.com)> 28 de noviembre 2013 <[mskarica@ucv.cl](mailto:mskarica@ucv.cl)> [consulta: 28 de noviembre 2013d]

SKARICA, Mirko. Re: Tesis: CORREO DEFINITIVO En: <londinos1982@gmail.com> 3 de diciembre 2013 <mskarica@ucv.cl> [consulta: 3 de diciembre 2013e]

SOCIEDADES BÍBLICAS UNIDAS. DIOS habla hoy: La Biblia, versión popular, 2ª Edición, México, 1992. 330p.

SOLOTORESVKY, Myrna. Literatura, paraliteratura: Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa. Gaithersburg, Editorial Hispanoamérica, 1988. 188p.

STEINER, George. Lenguaje y silencio. España, Editorial Gedisa, 2003. 475p.

STEINER, George. Presencias Reales. Barcelona, Ediciones Destino S.A., 2007. 270p.

TIRONI, Eugenioet. al. Cuánto y cómo cambiamos los chilenos. Balance de una década 1992-2002. Santiago de Chile, INE, 2003a. 248p.

WAUGH, Linda. En: JAKOBSON, Roman, Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal. Méjico, Fondo de la Cultura Económica, 1995, pp.195-228.

## ANEXOS

### Anexo 1

Cuadro N° 2:

*Los zapatos de labriego*, Van Gogh



Cuadro N° 3:

*Los zapatos de polvo de diamante*,

Warhol



Fuente Cuadros n° 2 y n° 3:

“Consideraciones sobre Jameson”, R.S.

### Anexo 2

#### 2.1 "De John Keats: Cuando siento miedo de morir"

*Quando me asalta el miedo a morir  
sin que mi pluma haya enarbolado mis insignes sentimientos,  
o sin que el grano reunido por mis versos  
se reparta en el motín de mis libros;  
cuando me asomo al rostro estrellado de la noche,  
a la anchurosa estela de los símbolos sombríos  
y me turba malograr la vida, el no abrazar  
su silueta con la mágica mano de un porvenir;  
y cuando siento, delicada criatura de un instante,  
que nunca más volveré a contemplar tu rostro,  
que jamás volveré a deleitarme con el brío  
auroral de tu amor; entonces me quedo a solas,  
sobre la costa del mundo, barruntando  
hasta que el amor y la fama se hundan en la nada.  
(Roa Vial, en *Estancias en homenaje a Gregorio Samsa de Ejercicios  
de filiación*, 138).*

## 2.2 'WHEN I HAVE FEARS THAT I MAY CEASE TO BE'

*When I have fears that I may cease to be  
 Before my pen has gleaned my teeming brain,  
 Before high-pilèd books, in charactery,  
 Hold like rich garners the full ripened grain;  
 When I behold, upon the night's starred face,  
 Huge cloudy symbols of a high romance,  
 And think that I may never live to trace  
 Their shadows with the magic hand of chance;  
 And when I feel, fair creature of an hour,  
 That I shall never look upon thee more,  
 Never have relish in the faery power  
 Of unreflecting love—then on the shore  
 Of the wide world I stand alone, and think  
 Till love and fame to nothingness do sink.  
 (Keats221).*

Anexo 3: *De Arthur Rimbaud a Georges Izambard*  
 Charleville, [13] mayo 1871

Estimado señor:

Ya está usted otra vez de profesor. Nos debemos a la sociedad, me tiene usted dicho: forma usted parte del cuerpo docente: anda por el buen carril. — También yo me aplico este principio: hago, con todo cinismo, que me mantengan; estoy desenterrando antiguos imbéciles del colegio: les suelto todo lo bobo, sucio, malo, de palabra o de obra, que soy capaz de inventarme: me pagan en cervezas y en vinos. Stat mater dolorosa, dumpendefilius, — Me debo a la Sociedad, eso es cierto; — y soy yo quien tiene razón. Usted también la tiene, hoy por hoy. En el fondo, usted no ve más que poesía subjetiva en este principio suyo: su obstinación en reincorporarse al establo universitario —¡perdón!— así lo demuestra. Pero no por ella dejará de terminar como uno de esos satisfechos que no han hecho nada, porque nada quisieron hacer. Eso sin tener en cuenta que su poesía subjetiva siempre será horriblemente sosa. Un día, así lo espero, — y otros muchos esperan lo mismo —, veré en ese principio suyo la poesía objetiva: ¡la veré más sinceramente de lo que usted sería capaz! Seré un trabajador: tal es la idea que me frena, cuando las cóleras locas me empujan hacia la batalla de París — ¡donde, no obstante, tantos trabajadores siguen muriendo mientras yo le escribo a usted! Trabajar ahora, eso nunca jamás; estoy en huelga. Por el momento, lo que hago es encanallarme todo lo posible. ¿Por qué? Quiero ser poeta y me estoy esforzando en hacerme Vidente: ni va usted a comprender nada, ni apenas si yo sabré expresárselo. Ello consiste en alcanzar lo desconocido por el desarreglo de todos los sentidos. Los padecimientos son enormes, pero hay que ser fuerte, que

haber nacido poeta, y yo me he dado cuenta de que soy poeta. No es en modo alguno culpa mía. Nos equivocamos al decir: yo pienso: deberíamos decir me piensan. — Perdón por el juego de palabras.

YO es otro. Tanto peor para la madera que se descubre violín, ¡y mofa contra los inconscientes, que pontifican sobre lo que ignoran por completo!

Usted para mí no es Docente. Le regalo esto: ¿puede calificarse de sátira, como usted diría? ¿Puede calificarse de poesía?

Es fantasía, siempre. — Pero, se lo suplico, no subraye ni con lápiz, ni demasiado con el pensamiento.

#### Anexo 4: “Manifiesto tal vez”, Vicente Huidobro

Nada de caminos verdaderos y una poesía escéptica de sí misma.

¿Entonces? Hay que buscar siempre.

Mis nervios, dispersos en estremecimientos, sin guitarra y sin inquietud, la cosa concebida así lejos del poema, robar la nieve al polo y la pipa al marino.

Algunos días después me di cuenta: el polo era una perla para mi corbata.

¿Y los Exploradores?

Se habían transformado en poetas y cantaban de pie sobre las olas derramadas.

¿Y los Poetas?

Se habían transformado en exploradores y buscaban cristales en las gargantas de los ruiseñores.

He aquí por qué Poeta equivale a Vagabundo sin oficio activo, y Vagabundo equivale a Poeta sin oficio pasivo.

Sobre todo, es preciso cantar o simplemente hablar sin equívoco obligatorio, sino con algunas olas disciplinadas.

Ninguna elevación falsa: sólo la verdad, que es orgánica. Dejemos el cielo a los astrónomos, las células a los químicos. El poeta no es siempre un telescopio que se puede cambiar en su contrario, y si la estrella se desliza hasta el ojo por el interior del tubo, ello no se debe a un ascensor sino más bien a una lente imaginativa.

Nada de máquinas ni de moderno en sí. Nada de gulf-stream ni de cocktail, pues el gulf-stream y el cocktail ya son más máquinas que una locomotora o una escafandra, y más modernos que Nueva York y los catálogos.

Milán... Ciudad ingenua, fatigada virgen de los Alpes, pero virgen no obstante.

#### Y El Gran Peligro Del Poema Es Lo Poético

Yo os digo, entonces: busquemos en otros sitios, lejos de la máquina y de la aurora, y tan lejos de Nueva York como de Bizancio.

No agreguéis poesía a lo que ya la tiene sin necesidad de vosotros. La miel sobre la miel da asco.

Dejar secarse al sol el humo de las fábricas y los pañuelos de los adioses.

Poned los zapatos al claro de luna y después hablaremos de ello, y, sobre todo, no olvidéis que el Vesubio, a pesar del futurismo, está lleno de Gounod.

¿Y el imprevisto?

Sin duda, podría ser algo que se presentara con la imparcialidad de un gesto nacido al azar y no deseado, pero está demasiado cerca del instinto y es, por tanto, más animal que humano.

El azar conviene cuando los dados dan cinco ases o al menos cuatro reinas, pero salvo estos casos debemos excluirlo.

Nada de poemas tirados a la suerte; sobre la mesa del poeta no hay un tapete verde.

Y si el mejor poema puede hacerse en la garganta, es porque la garganta es el justo medio entre el corazón y el cerebro.

Haced poesía, pero no alrededor de las cosas. Inventadla.

El poeta no debe ser más instrumento de la naturaleza, sino que ha de hacer de la naturaleza su instrumento. Es toda la diferencia que hay con las viejas escuelas.

Y he aquí, ahora, que el poeta os aporta un hecho nuevo, muy simple en su esencia, independiente de cualquier otro fenómeno externo, una creación humana, muy pura y trabajada por el cerebro con paciencia de ostra.

¿Es un poema, o tal vez otra cosa?

Poco importa.

Poco importa que la criatura sea niña o niño, abogado, ingeniero o biólogo, con tal que sea.

Es algo que vive y perturba, aunque en el fondo permanezca muy calmo.

Tal vez no es el poema habitual; pero es, al menos.

Así, primer efecto del poema, transfiguración de nuestro Cristo cotidiano, trastorno ingenuo, los ojos se agrandan al borde de las palabras que se deslizan, el cerebro desciende al pecho y el corazón sube a la cabeza, sin dejar de ser corazón y cerebro con sus facultades esenciales; en fin: revolución total. La tierra gira al revés, el sol sale por occidente.

¿Dónde estáis?

¿Dónde estoy?

Los puntos cardinales se han perdido en el tumulto, como los cuatro ases de un naipe.

Luego amamos o repudiamos, pero la ilusión ha tenido sillas cómodas, el hastío ha encontrado un buen tren y el corazón ha vertido su frasco de olores inconscientes.

(El amor y el repudio carecen de importancia para el verdadero poeta, pues sabe que el mundo avanza de derecha a izquierda y los hombres de izquierda a derecha. Es la ley del equilibrio.)

Después, es mi mano la que os ha guiado, la que os ha mostrado los paisajes queridos y hecho nacer un arroyo de un almendro sin necesidad de darle un lanzazo en el costado.

Y cuando los dromedarios de vuestra imaginación quisieron dispersarse, yo los detuve en seco, mejor que un ladrón en el desierto.

¡Nada de paseos indecisos!

La bolsa o la vida.

Esto es neto, claro. Nada de interpretaciones personales.

La bolsa no quiere decir el corazón, ni la vida los ojos.

La bolsa es la bolsa y la vida es la vida.

Cada verso es el vértice de un ángulo que se cierra, no la punta de un ángulo que se abre a todos los vientos.

El poema, tal como aquí se muestra, no es realista sino humano.

No es realista, pero se hace realidad.

Realidad cósmica con atmósfera propia y, seguramente, con tierra y agua, como agua y tierra tienen todos los mundos que se respetan.

No hay que buscar en esos poemas el recuerdo de cosas vistas, ni la posibilidad de ver otras parecidas.

Un poema es un poema, tal como una naranja es una naranja y no una manzana.

En él no hallaréis cosas que existen de antemano ni contacto directo con los objetos del mundo externo.

El poeta no imitará más a la naturaleza, pues no se da el derecho de plagiar a Dios.

Allí encontraréis lo que nunca habéis visto en otra parte: el poema. Una creación del hombre.

Y de todas las potencias humanas, la que más nos interesa es la potencia creadora.

Anexo 5: "Maese old Bob Browing en meditación" (centón)<sup>28</sup>

### 5.1 "Johannes Agrícola en meditación"

Noche tras noche voy escruñando  
 los interminables espacios siderales.  
 Y ved que ni soles ni lunas, con toda su majestad,  
 pueden detenerme; recelando de todo brillo  
 me voy apartando del curso de los astros.  
 Es a Dios a quien busco alcanzar,  
 es a Él adonde marchó  
 y es en su seno donde el mío habita.  
 Y ajeno a los hombres con su pompa y su gloria,  
 es en Dios donde yace mi espíritu.  
 Y así yace donde siempre lo ha hecho  
 y Dios le sonrío como siempre lo hizo.  
 Antes que sol y luna ascendieran y declinaran,

---

<sup>28</sup>Las cursivas corresponden a algunos de los textos empleados por Roa Vial para componer el centón.

antes que todas las estrellas fueran proclamadas con truenos  
 y que los cielos se juntaran, Dios hizo de mí su hijo;  
 determinó para mí una vida  
 cuidando cada una de sus circunstancias,  
 hasta la más mínima; ah, Dios dijo  
 la cabeza y la mano han de ser cinceladas  
 antes que las estrellas o el sol.  
 Y habiéndome moldeado  
 y afinado me hizo crecer,  
 inmaculado desde siempre, como un árbol  
 que germina y florece, sin pretender indagar  
 en la ley por la que prospero de ese modo.  
 Seguro es que pensamiento, *palabra y obra*  
*se reúnen para henchir su amor por mí,*  
*que fui creado porque ese amor necesitaba*  
*de algo irreversible,*  
*empeñado solamente en contenerlo.*  
 Sí: como un árbol que debe ascender  
 y no como un fruto envenenado, condenado a pudrirse.  
 Tengo la garantía de Dios y puedo mezclar  
 todos mis horribles pecados en una copa  
 y beber su ponzoña hasta el final;  
 porque mi naturaleza transmutará la pócima.  
 Y aun cuando sé que la más ligera de las imperfecciones  
 es capaz de enmohecer el alma,  
 según las inmutables leyes divinas,  
 yo descanso, sonriente, nutrido  
 por un insaciable poder de bendiciones,  
 clavando mi vista hacia abajo, hacia el furioso lecho del infierno,  
 donde tantos yace sofocados por el tumulto de las llamas,  
 bullendo entre fúnebres padecimientos.  
 Esos cuya vida en este mundo aspiraba a convertirse  
 en humo de altar, tan puro, a ganar  
 un amor como el que Dios siente por mí  
 o, cuando menos, a poder doblegar su ira.  
 Pero todos sus trajines fueron en vano.  
 Clérigos, doctores, ermitaños, frailes envejecidos  
 por la oración, monjas con el corazón destrozado,  
 mártires, sacristanes de pálidos rostros,  
 monaguillos que balancean el incensario: ¡rendidos  
 antes que Dios bautizara las estrellas o el sol!  
 Dios, a quien yo adoro; ay, ¿cómo poder adorarlo  
 si así como aspiro a entenderlo  
 descifrando sus designios  
 y concertando su amor, permanezco,

a su costado pagando un precio?  
(Browning 34-35).

## 5.2 "Vida en un amor"

¿Huir de ti?  
¡Nunca,  
amada mía!  
Mientras ambos seamos quienes somos  
y hasta que el mundo nos congregue,  
a mí como amante y a ti como deseo,  
insistir debo yo y tú sortear.  
Temo que mi vida, al fin, sólo sea error:  
imagen y semejanza de un albur.  
Y aunque entregue lo mejor a duras penas he de triunfar;  
pues todos mis anhelos ceden y se ajan.  
Pero aún mantengo firme el propósito,  
ya sea para secar mi llanto o para reír, al caer,  
o para erguirme y comenzar de nuevo, a pesar del desengaño.  
Así la vida se consume en ilusiones: eso es todo.  
Y mientras me miras por una sola vez desde tus lejanos confines,  
a mí, *desterrado tan hondo en el polvo y las tinieblas*,  
cuando las viejas esperanzas se derrumban,  
yo me labro una nueva, del mismo sello,  
por siempre,  
desde mi exilio.  
(Browning56).

## Anexo 6: *La metamorfosis*, Kafka (resumen)

*La metamorfosis* (1915) de Kafka es un relato dividido en tres partes que comienza con Gregor Samsa convertido en insecto, convencido de que su estado es una fantasía; pero no lo es. Es un viajante de comercio, de relaciones humanas inestables y trabaja para pagar una contraída con sus padres con respecto de su propio jefe. "Era un esclavo de su jefe sin dignidad ni consideración." (Kafka 15; c. 1). Es formal, prudente y sensato, pero cuando ocurre la metamorfosis, atribuye su cambio de voz a la enfermedad de su profesión, un resfrío: "No era más que el síntoma de un buen resfriado, la enfermedad profesional de los viajeros de

comercio.”(Kafka17; c. 1) Al demorarse en salir de la cama, la madre le toca la puerta y él le responde con un pitido. Su hermana y el padre también se preocupan y le hablan. Le cuesta mucho trabajo salir de la cama. Llega el encargado y Gregor salta de la cama con irritación. Como se ha retrasado para ir al trabajo, su familia le habla para que abra la puerta. El encargado lo reprende y Gregor le da explicaciones que no comprende por su voz animal y mandan a buscar a un médico y a un cerrajero, medidas que lo hacen sentirse humano. Gregor abre la puerta, que estaba cerrada por dentro, dejando caer un líquido, y cuando sus padres y el encargado lo ven, se queda sin trabajo. La madre queda deshecha, el padre llora y Gregor le pide al encargado que esté de su parte, pero éste siente asco. Al querer avanzar hacia el encargado, se cae y queda bien parado. La madre pide socorro, vuelve a dar un alarido y se derrumba en los brazos del padre (Kafka29; c. 1) y el encargado grita y se va. El padre coge el bastón olvidado por el encargado y un periódico para hacer que Gregor cuyas súplicas no fueron entendidas, vuelva a su habitación. El padre gritaba y Gregor empezó “a darse la vuelta lo más rápido que pudo” (Kafka30; c. 1) y el padre lo ayudaba sin parar de gritar. Atravesado en la puerta, Gregor quedó herido y se atascó y el padre le dio un golpe que lo hizo sangrar, haciendo que entrara, y cerró la puerta.

En la segunda parte, leemos que Gregor no despertó hasta el anochecer. “Tanteando torpemente (...) se deslizó lentamente hacia la puerta para ver lo que había ocurrido.”(Kafka33; c. 2). Estaba herido y cojeaba. Se había acercado atraído por la comida, que luego no le gustó. En vez de que el padre o la hermana leyeran en voz alta como de costumbre, había un gran silencio y Gregor prefirió arrastrarse por la habitación al pensar que el bienestar de la familia se acabaría ahora.

Al anochecer se abrieron dos rendijas por cada puerta lateral de su pieza, las que se cerraron rápidamente. Gregor se paró para atraer al visitante, en vano. Su familia se va a acostar muy tarde. Entonces tiene tiempo para reorganizar su vida. Su habitación le da miedo y se esconde bajo el sofá. El hambre le daba

sobresaltos mientras dormitaba. Pensaba que con la ayuda de su familia haría soportables las molestias que le causaba.

En la mañana la hermana lo vio, se horrorizó y cerró la puerta para luego abrirla nuevamente y entrar en puntillas, como si “hubiese un enfermo grave o un extraño” (Kafka35; c. 2). Al ver lleno el recipiente de comida, la hermana lo coge con un trapo y se lo lleva. Cuando regresa, le trae cosas para elegir qué comer. La hermana se retiró y le puso llave a la habitación para que pudiera comer tranquilo y al volver, Gregor se escondió bajo el sofá. Grete barrió todos los alimentos.

Así recibía Gregor su comida diaria, una vez por la mañana, cuando los padres y la criada aún dormían, y la segunda vez después de almuerzo, porque entonces los padres dormían un ratito y la hermana mandaba a la criada a algún recado. (Kafka37; c. 2).

Al principio, las conversaciones giraban en torno a él y la criada pidió, el primer día, ser despedida y juró no decirle nada a nadie.

“Desde el primer día el padre expuso a la madre y a la hermana la situación económica y las perspectivas” (Kafka38; c. 2). Gregor se entera de que el padre tenía ahorrado un poco de dinero.

En cuanto a su familia, “el padre era realmente un hombre sano, pero ya viejo; ya hacía cinco años que no trabajaba” (Kafka40; c. 2), era un fracasado; la madre, anciana y asmática y Grete, una adolescente aficionada al violín. Cuando hablaban de ganar dinero, Gregor se avergonzaba y apenaba. Cada vez ve con menor claridad y la tierra y el cielo se confunden para él.

Alrededor de un mes después de la metamorfosis, Grete ve a Gregor mirando por la ventana y se va y cierra la puerta. Gregor se esconde bajo el sofá y ella volvió al mediodía con una actitud que hizo que Gregor concluyera “que su apariencia aún le resultaba insoportable” (Kafka42; c. 2). Y entonces Gregor decidió cubrirse con una sábana, aislándose. La hermana entera a sus padres de su estado y ella y su padre no le permiten a la madre verlo. Él anhela ver a su madre.

Cuando la comida dejó de alegrarlo, empezó a recorrer el techo y las paredes (Kafka43; c. 2), dejando tras sí una sustancia viscosa, por lo que la hermana decide sacarle los muebles para que tenga mayor movilidad. Grete debió recurrir a la madre, asegurándose, antes de dejarla entrar, de que todo estuviera donde correspondiera. Gregor llevaba dos meses sin “relación humana directa” (Kafka45; c. 2). Intentan sacarle el armario. Al descansar, la madre dice que cree que a Gregor no le gustaría que le sacaran los muebles, pero Grete no está de acuerdo. La madre tiene esperanzas de que Gregor regresará. Que le quitaran los muebles era hacerlo olvidar su pasado humano, quitarle lo que amaba. Grete quería quitar todos los muebles, salvo el sofá y luego la madre la ayudó a sacar el armario. Ella fue la primera en regresar y Gregor se movió junto con la sábana que lo tapaba, “Y llamó la atención de la madre.” (Kafka47; c. 2), quien permaneció en silencio y volvió con Grete a la otra habitación. Luego de descansar, Grete y su madre vuelven a la habitación. Gregorio estaba pegado a un retrato para que no se lo llevaran y cuando la madre lo vio, exclamó y cayó sobre el sofá.

Grete le habla por primera vez a Gregor después de la metamorfosis, le dice que tiene que tener cuidado y corre al cuarto de al lado en busca de una medicina para la madre Grete y se le cae un frasco, hiriendo a Gregor, quien la había seguido, y luego cerró la puerta de su habitación con el pie. Gregor, desesperado, empieza a correr por todas partes y luego cae sobre la mesa. Llega el padre y pregunta por el estado de cosas. Gregor se ha escapado y se pega a la puerta de su habitación para demostrar que quería volver a ella. Luego, el padre empieza a bombardear a Gregor con manzanas, hiriéndolo: “Pero otra [manzana], que siguió a aquella, se clavó en la espalda de Gregor.” (Kafka51; c. 2). La puerta de su habitación se abrió y la madre salió corriendo hacia el padre y le rogó al padre que le “perdonase la vida a Gregor” (Kafka51; c. 2).

En la tercera parte, leemos que “La grave herida de Gregor, que le estuvo doliendo por más de un mes (...) hizo recordar, incluso al padre, que Gregor, a pesar de su penosa y repugnante apariencia actual, era un miembro de la familia” (Kafka53; c. 3). Aún tenía la manzana en la espalda.

Su familia siente asco por él y empieza a resignarse. Su cuerpo está débil, pero ahora puede ver a su familia por la puerta que daba al salón. Su familia ha encontrado trabajo: Grete es dependienta y estudia por las noches, la madre, costurera y el padre, ordenanza. Éste se quedaba dormido con el uniforme puesto y se resistía a ir a la cama, por lo que Grete y la madre se daban el trabajo de sostenerlo y conducirlo a su habitación. Sólo tenían una asistenta que hacía el trabajo pesado. Y se quejaban por no poder dejar el lugar, porque no sabían cómo trasladar a Gregor; no querían reconocer la desgracia. Ahora era una familia humilde.

A Gregor le volvieron los dolores en la espalda. La madre le decía a Grete que cerrara la puerta de Gregor y ellas lloraban o se miraban fijamente. Gregor pasaba “días casi sin dormir.” (Kafka56; c.3). Toda la gente que Gregor recordaba era inaccesible. Luego de preocuparse por su familia, sintió rabia por sentirse arrinconado. Ahora la hermana le deja la comida empujándola con el pie, descuidadamente, recogiénola con la escoba en la noche. Usualmente, Gregor no comía. La habitación está mugrienta, la cual acabó por ser limpiada por la madre, lo cual hirió los sentimientos de Grete, quien se puso a llorar. Luego, “el padre (...) a su izquierda, gritó a la hermana que no volviera a limpiar la habitación de Gregor” (Kafka57; c.3). El padre se enfada. Ello es presenciado por Gregor. Pero la nueva asistenta podía hacerse cargo y no sentía asco por él; le abrió la puerta para mirar la habitación de éste.

“Gregor casi ya no comía.” (Kafka58; c. 3). Su habitación se convierte en un vertedero cuando les arriendan una habitación a tres inquilinos, ordenados, que no soportan la suciedad. Como los inquilinos comían en el comedor, la puerta de Gregor se cerraba, pero una vez la asistenta la dejó abierta y él ve cómo la familia los sirve donde antes ellos se sentaban, y ésta pasa a comer a la cocina. Cuando ve a los inquilinos comer, Gregor piensa: “¡(...) y yo aquí muriéndome!” (Kafka60; c. 3). Los inquilinos oyen a Grete tocar el violín y piden que toque para ellos. Gregor “metió la cabeza en el salón.” (Kafka61; c. 3) y comenzó a avanzar, indiferente. Pronto los inquilinos la dejan de escuchar y solo soportan por

amabilidad. Estaban nerviosos. Gregor se adelanta un poco más. Uno de los inquilinos señaló al padre la presencia de Gregor y la hermana dejó de tocar el violín. El padre intentó tapar a Gregor y que los inquilinos entrasen en su propia habitación. Éstos se enfadan y deciden irse sin pagar. Entran a esa pieza; y se cierra la puerta con un golpe. El padre se sentó en el sillón y Gregor no se había movido. Esto termina con el llanto y enfado de su hermana, quien siente que él los atormenta. Ella dice que tiene que irse, y que si fuera su hermano, se habría ido voluntariamente. Gregor escucha todo y se devuelve a su pieza, después de lo cual le echan llave. Gregor no podía moverse y le dolía todo el cuerpo. Casi olvidaba la manzana podrida en su espalda. Siente cariño y emoción por los suyos. Muere, aún herido, al alba y la asistenta lo encuentra muerto y grita. Los padres de Gregor bajan de la cama y entran a la habitación de Gregor y lo vieron en ese estado junto con Grete y todos se santiguaron. Los inquilinos también lo ven muerto luego de pedir su desayuno. Queda toda la familia llorosa y el padre echa a los inquilinos. Los miembros de la familia “Decidieron dedicar ese día a descansar y pasear” (Kafka70; c. 3) y escriben tres justificantes para sus respectivos trabajos. La asistenta les avisa que ha terminado su trabajo, pero no se iba y ella se había encargado de todo. El señor Samsa rechazó saber los detalles y ella se fue ofendida. Después de terminar de escribir las cartas a sus jefes para tomarse el día, se fueron los tres juntos al campo. En el camino empiezan a hablar sobre el futuro. Comienzan a pensar que a Grete hay que buscarle un marido, lo que se confirmó al final del viaje cuando Grete se levantó e irguió.

Es decir, Gregorio Samsa es un personaje que sufre una metamorfosis y vive una vida precaria al quedarse sin lenguaje, una precariedad que no puede sobrellevar. Es afable, siempre piensa en el bienestar de su familia, trabajaba para pagar una deuda contraída por sus padres y su profesión le impedía tener lazos sociales duraderos, lo que lo convierte en un ser precario. Siempre confió en que el apoyo familiar le permitiría salir de esta situación, pero en propiedad, lo que experimenta son las humillaciones de la hermana a quien quería mucho y quien lo

cuidaba, así como también la violencia del padre, mientras la madre era una mujer sumamente sumisa y anciana, y por ello algo ajena...

Anexo 7: *Esperando a Godot*, Samuel Beckett (resumen)

El primer acto transcurre en un camino en campo donde hay un árbol. Estragón intenta varias veces quitarse los zapatos. Llega Vladimir y tienen un reencuentro. Estragón le pide ayuda para quitarse los zapatos y al final lo logra solo. Entremedio, Vladimir se saca el sombrero, lo sacude y se lo vuelve a poner y luego hace lo mismo. Se ponen a hablar sobre la Biblia. Estragón dice que ha sido poeta y muestra sus harapos para corroborarlo. Ahora Vladimir le habla de las diferencias entre los evangelios sobre la crucifixión de Cristo. Vladimir le recuerda que no se pueden ir, porque están esperando a Godot. Tenían que esperarlo junto a un árbol y lo miran y parece estar muerto. Dudan de si se han equivocado de día respecto de la espera de Godot. Se pelean, se reconcilian. Estragón le propone a Vladimir ahorcarse juntos, pero prefieren esperar la respuesta de Godot, a quien han hecho una súplica. Estragón tiene hambre y le pide comida a Vladimir.

Sus conversaciones absurdas, entrecortadas y llenas de silencios son interrumpidas por Pozzo y por su maletero Lucky, conduciendo Pozzo a Lucky con una cuerda atada al cuello, y llevando un látigo, y Lucky se cae con todas las cosas y los personajes principales, Vladimir y Estragón, no saben qué hacer. Piensan que es Godot, pero Pozzo se declara dueño de las zonas colindantes, de origen divino. No ve a Lucky como un semejante. Pozzo se sienta a comer. Vladimir y Estragón observan la llaga en el cuello de Lucky; lo inspeccionan y le empiezan a hablar, pero Pozzo ordena que lo dejen tranquilo, porque, según él, Lucky quiere descansar.

Estragón no resiste el hambre y le pide a Pozzo las sobras de los huesos del pollo. Le critican a Pozzo el modo inhumano como trata a Lucky. Vladimir quiere irse, pero Pozzo se instala de nuevo y reconoce que es poco humano. Pozzo los retiene con la excusa de que esperan a Godot. Ante la pregunta de por qué Lucky

no deja el equipaje en el piso, Pozzo, tiránico y carente de misericordia, les explica que quiere ser un buen criado para que no lo despida ni lo venda en el mercado, porque se quiere deshacer de él y Lucky llora. Estragón se acerca para secarle las lágrimas y Lucky le pega en la pierna. Estragón cojea y grita de dolor (Beckett 49; a. 1). Pozzo se desmorona por un momento, pierde su pipa y queda desolado cuando se percata de que Vladimir no está y luego éste regresa merodeando el lugar. Pozzo les explica el crepúsculo. Él cree que ellos han sido buenos con él, así es que les pregunta qué puede hacer por ellos y Estragón propone que les dé dinero, pero Vladimir sentencia que no son mendigos. Vladimir y Estragón le piden a Pozzo que Lucky baile y piense. Primero, baila. Después de tener conversaciones entrecortadas con Pozzo, Estragón sentencia: “No ocurre nada, nada viene, nada se va. Es terrible.” (Beckett 66; a. 1). Para pensar, Lucky necesita su sombrero. Cuando piensa, se rompe la sintaxis, se produce un discurso completamente incoherente, el que refleja la desconfianza del siglo XX en la referencialidad del lenguaje, lo que se traslada a los diálogos interrumpidos e incoherentes que Vladimir y Estragón sostienen. Finalmente, Vladimir le quita el sombrero a Lucky y Pozzo a éste y “lo tira al suelo y lo pisotea” (Beckett 72; a. 1). Luego Vladimir y Estragón tienen que levantar a Lucky por petición de Pozzo, sostenerlo y ponerle el cesto y la maleta en la mano. A Pozzo se le pierde el reloj y se ponen a buscarlo él, Vladimir y Estragón. Pozzo y Lucky se retiran. Vladimir le recuerda a Estragón que esperan a Godot, ya que Estragón se quiere ir.

Llega un muchacho atemorizado de parte de Godot y le preguntan por qué se ha demorado tanto. Reconoce que lo atemorizaron el látigo, Pozzo y Lucky, a quienes no conoce y sostiene ser del lugar. Estragón recuerda que es desgraciado y Vladimir se saca los zapatos. El muchacho dice que es la primera vez que viene y dice que Godot “no vendrá esta noche, pero que mañana seguramente lo hará.” (Beckett 83; a. 1). Él le cuenta a Vladimir que trabaja para él, que le pega a su hermano y que duerme en un granero. El muchacho se va, cae la noche y Estragón se acerca a Vladimir “con los zapatos en la mano” (Beckett 85; a. 1). Vladimir le pide al muchacho que le diga a Godot que los ha visto. Entonces

Estragón se levanta con los zapatos en la mano y se compara con Cristo por andar descalzo. Los quiere dejar ahí para que alguien a quien le sirvan se los lleve. Dice haberse comparado toda su vida con Cristo y a Vladimir, que recuerde traer mañana una cuerda y que ya no vale la pena que se separen. Dicen que se irán, no se mueven, y cae el telón.

En el segundo acto, al día siguiente, el árbol está cubierto de hojas. El sombrero de Lucky que Pozzo dejó en el piso está en el mismo lugar y los zapatos de Estragón están cerca de la rampa. Vladimir empieza a merodear la escena y luego a cantar. Vuelve a merodear el escenario y entra Estragón. Vladimir no sabe dónde Estragón ha pasado la noche y éste entra molesto, pero acaban abrazándose. Estragón está acongojado, porque Vladimir canta contento cuando él no está. Estragón le dice que cuando él no está ahí, Vladimir está mejor y le cuenta a éste que le han pegado diez personas. Se dicen estar contentos por estar juntos y se quedan a esperar a Godot.

Vladimir le pide que mire el árbol, pero Estragón lo ha olvidado casi todo, salvo la patada de Lucky y los huesos de pollo. Se enfada y le vuelve a sugerir que se separen, pero Vladimir le recuerda que siempre dice lo mismo y regresa. Las personas muertas, según Estragón, hacen un ruido de hojas, hablan entre sí. Nuevamente Vladimir le recuerda que esperan a Godot. Empiezan a jugar a contradecirse entre ellos, a hablar necedades y a preguntarse cosas para matar el tiempo. Vladimir le vuelve a pedir a Estragón que mire al árbol, pero como las hojas han salido repentinamente, Estragón cree que Vladimir ha soñado que estuvieron allí y afirma que “El vacío no falta.” (Beckett 105; a. 2). Vladimir intenta hacerlo recordar y le pide que le muestre sus piernas para que recuerde mejor a Pozzo y a Lucky. Estragón no sabe dónde ha dejado sus zapatos, porque le hacían daño. Vladimir le muestra sus zapatos y Estragón dice que no son suyos. Concluyen que alguien cambió los zapatos y nuevamente Vladimir le recuerda a Estragón que deben esperar a Godot.

Vladimir le ofrece comida a Estragón y le da un rábano que no le gusta y Estragón se lo devuelve y dice que va por una zanahoria. Luego Estragón

sentencia: “Siempre encontramos alguna cosa que nos produce la sensación de existir, ¿no es cierto, Didi [apodo de Vladimir]?” (Beckett 111; a. 2). Finalmente, Estragón se pone los zapatos, le quedan grandes y se duerme, despierta y Vladimir lo abraza. Ha tenido una pesadilla. Nuevamente Vladimir le recuerda que esperan a Godot. Entonces Estragón dice que se va y Vladimir cae en cuenta del sombrero de Lucky y reconoce que no se han equivocado de lugar. Se intercambian los sombreros de Vladimir, Estragón y Lucky. Vladimir se queda con el sombrero de Lucky. Juegan imitar a éste y a Pozzo. Estragón va hacia el barranco y le avisa que vienen personas y Vladimir cree que es Godot. Estragón se va y regresa desde el borde del barranco diciendo que “También vienen por allí.”(Beckett 119; a. 2). Vladimir cree que están rodeados. Vladimir le dice que escape y luego que se esconda detrás del árbol, pero este no lo oculta bien, así es que sale de ahí. Se ponen en guardia, pero no ven nada. Siguen acechantes. Luego se enemistan y reconcilian. Empiezan a hacer ejercicio para matar el tiempo y luego hacen el árbol y Estragón sentencia “¿Crees que Dios me ve?” (Beckett 123; a. 2) y Vladimir replica “Hay que cerrar los ojos.” (Beckett 123; a. 2) y Estragón pide piedad a Dios.

Regresan Pozzo, ciego y Lucky, mudo con un nuevo sombrero. Cuando Lucky los ve, se detiene y él y Pozzo se caen. Vladimir siente que tienen refuerzos para matar el tiempo mientras esperan a Godot. Pozzo pide socorro. Estragón lo confunde con Godot. Entonces nuevamente Vladimir le recuerda a Estragón que se tienen que quedar, porque esperan a Godot y Estragón no reconoce a Pozzo ni a Lucky, quien lo había pateado. Entonces Vladimir dice que en ese instante la ayuda que pide Pozzo va dirigida a ellos, que en ese momento representan a la humanidad entera y afirma: “Sí, en medio de esta confusión, una sola cosa está clara: estamos esperando a Godot.” (Beckett 128; a. 2) Vladimir afirma que “cuando vine al mundo ya estaba mal de la cabeza.” (Beckett 129; a. 2).

Vladimir y Estragón se demoran en ayudarlo: conversan, reflexionan sobre el provecho que le pueden sacar al hacerlo y cuando Vladimir intenta levantarlo se cae y le pide socorro como también Pozzo a Estragón, quien dice que se va.

Entonces Vladimir pide ayuda y le jura que se irán juntos, que no volverán jamás y Estragón le dice que a Ariège. Vladimir intenta vanamente levantarse. Estragón le tiende la mano y se cae. Pozzo no sabe lo que pasa. Estragón se había quedado dormido y se enfada con él, porque quiere que se calle. Pozzo se arrastra y se desploma. Lo empiezan a llamar por su nombre y solo se mueve y como no contesta, lo llaman con otros nombres que representan a la humanidad, Abel y Caín, y Pozzo responde, lo que es muy simbólico, porque Pozzo representaría a la humanidad. Finalmente, Vladimir y Estragón se levantan.

Pozzo sigue pidiendo socorro mientras los dos amigos conversan y Vladimir le recuerda otra vez a Estragón que esperan a Godot. Levantan a Pozzo y se cae otra vez, lo vuelven a levantar, sujetándolo y Pozzo dice no reconocerlos, porque está ciego. Él pregunta si son amigos y Estragón da carcajadas. Asimismo, pregunta si es de noche y Vladimir y Estragón ven la puesta de sol. Pozzo aún sigue sosteniéndose con Vladimir y Estragón y pregunta si ya es de noche y, finalmente, Vladimir le dice que ya sí. Pozzo reconoce que tenía una excelente vista y que un día amaneció “ciego como el destino.” (Beckett 139; a. 2). Pozzo pregunta dónde están y ellos no saben describirle el lugar. Les pregunta qué ha sucedido, por qué Lucky no responde y Vladimir le contesta. Estragón va despertar a Lucky, pero se resiste, porque recuerda que Vladimir le dijo que Lucky le había pegado en su pierna. Se preguntan si habrá sido una alucinación lo de la gente que vio Estragón. Pozzo quiere que vayan a ver si Lucky está herido y dice que si no reacciona con la cuerda, le pueden pegar patadas y que él jamás se defiende. Estragón se acerca a Lucky, escucha su respiración y le pega patadas, pero se hiere un pie y Lucky vuelve en sí. Estragón intenta descalzarse. Entonces Vladimir se da cuenta de que efectivamente se trata de Lucky y de Pozzo, pero éste dice que no se acordará mañana de haberlo visto; que no lo recuerda. Pozzo le pide a Lucky que se ponga en pie y cargue con el equipaje. Ahora que está ciego, a Pozzo no le preocupa su destino. Le da órdenes a Lucky y cuando Vladimir le pregunta qué hay dentro de la maleta, Pozzo le responde que arena.

Vladimir le pide un momento y Lucky se cae, Vladimir lo pateo y Lucky se levanta. Antes de que se vaya Pozzo, Vladimir le pide que Lucky cante, "O que piense. O que recite." (Beckett 146; a. 2), pero Pozzo le responde que ahora es mudo. Como Vladimir se sorprende, Pozzo se enfada. Salen de la escena y se escucha que caen otra vez. Vladimir despierta a Estragón. Este se queja de que Vladimir no lo deja dormir, pero él le dice que es porque se siente solo. Estragón le cuenta que soñó que se sentía feliz. Vladimir se pregunta si realmente Pozzo estaba ciego. Estragón le pregunta si está seguro de que no era Godot y Vladimir dice que de ninguna manera era él. Estragón se levanta e intenta descalzarse y le pide ayuda a Vladimir. Estragón se adormece mientras Vladimir reflexiona, luego éste se mueve por todas partes y aparece un muchacho de parte de Godot diciéndole que Godot vendrá mañana. Le pregunta si se ha encontrado con alguien y responde que no; qué hace Godot y él responde que nada. El muchacho dice que su hermano está enfermo. Vladimir le pregunta si Godot usa barba y de qué color y él responde que blanca. El muchacho le pregunta qué debe decirle a Godot y Vladimir le dice que le diga que lo ha visto. Vladimir da un salto, el muchacho se escapa, cae la noche, Estragón "se despierta, se descalza, se pone en pie con los zapatos en la mano" (Beckett 151; a. 2) y va donde Vladimir.

Dicen que se irán. Estragón pregunta si ha dormido mucho y Vladimir le contesta que no sabe. Estragón pregunta dónde irán y Vladimir le dice que cerca, pero Estragón quiere irse lejos y Vladimir le dice que no pueden, porque deben regresar al día siguiente a esperar a Godot. Estragón sugiere "dejarlo correr", pero Vladimir cree que los castigará si lo hacen y afirma que lo único que vive es el árbol. Se acercan a él y Estragón sugiere que se ahorquen y Vladimir quiere irse, pero prueban tirando una cuerda y ésta se rompe. Estragón le dice a Vladimir que deben volver al día siguiente, entonces traerán una buena cuerda para suicidarse juntos si Godot no llega.

Estragón le propone a Vladimir separarse. Éste le responde que se ahorcarán mañana, salvo si viene Godot. Vladimir se saca el sombrero de Lucky y

se lo pone. Luego le dice a Estragón que se suba los pantalones. Deciden irse, pero no se mueven y el telón cae.

