



UNIVERSIDAD
DE CHILE

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

Todas las cosas que han muerto

Informe de Grado para Optar al Grado de Licenciada en Lengua y
Literatura Hispánicas con mención en Literatura

Alumna: Cristina Alondra Chaparro Alarcón

Profesor guía: Javier Bello

Santiago de Chile, 2023

Agradecimientos

A mi madre. A mi padre que descansa en paz. A mis hermanas María José y Constanza.

A mis gatas que hoy descansan en paz Nikita y Vita. A mi gata Paprika y a mi perrita Violeta por acompañarme en momentos de soledad.

A mis amigos universitarios y lectores fieles, que me ayudaron a editar y replantear los poemas: Alicia, Belén, Daniela y Harold.

A mis amigas del colegio Javiera y Victoria.

A mi profesor guía Javier Bello por sus comentarios y editar mis poemas para sacar lo mejor.

A mi pareja Gabriel Madrid, por estar conmigo y apoyarme en este trayecto las veces que he llorado.

A los fármacos por mantener mi estabilidad emocional y por supuesto a todos los profesionales que me han atendido a lo largo de mi vida.

Índice

Prefacio.....	3
1.- Intertextualidad.....	3
1.1.- Uso de citas con autor explícito.....	5
1.2.- Intertextos o plagio.....	9
1.3 La presencia del mito y el culto: Apolo y Jacinto.....	17
2.- Elementos culturales.....	20
Todas las cosas que han muerto.....	28
Bibliografía.....	60

Prefacio

1.- Intertextualidad

Una palabra, una frase o un verso, es decir, las unidades más básicas del lenguaje, son el fundamento de todo texto en potencia. Para Roland Barthes, en *El susurro del lenguaje*, “un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original” (69). Para mí, un texto es fruto de las obras leídas, y es, por lo tanto, la unidad principal que consideraré como una mezcla de escrituras que se adoptan y rechazan, aboliendo la noción de originalidad tradicional.

El texto, entonces, es creado como un “tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” y “el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras...” (Barthes, 69); para Julia Kristeva, “todo texto es absorción y transformación de otro texto” (190). En este sentido, revisar *Todas las cosas que han muerto* a partir de la intertextualidad permitirá una comprensión más profunda, ya que el poemario ha sido creado a partir de la influencia y apropiación de otros textos, es decir, “intertextos”. Me parece necesario rescatar los elementos culturales, aceptando, por lo tanto, una dimensión histórico-contextual; en este sentido, adoptaré el concepto bajtiniano de la “ambivalencia”: “El término de ‘ambivalencia’ implica tanto la inserción de la historia (de la sociedad) en el texto, y del texto en la historia; para el escritor, son una misma cosa” (Kristeva, 6)¹. Esta noción evoluciona desde la concepción del dialogismo: el diálogo para Bajtín “no es solo un lenguaje asumido por el sujeto: es una escritura en la que se lee a otro” (5). Lo que produce que la noción de “persona-sujeto de la escritura” se desvanezca, apareciendo la noción de ambivalencia (6). En resumen, un texto puede ser apreciado y estudiado a partir de la lectura de textos previos, y, además, está sujeto a su tiempo: los elementos propios de la cultura aparecen en la conjunción del tejido.

Si consideramos otras definiciones sobre la intertextualidad, nos encontramos con el concepto descrito por Gérard Genette en *Palimpsestos*: la “transtextualidad” sigue la línea de comprender los textos en su relación con otros, la diferencia es que, para Genette,

¹ Julia Kristeva. “Bajtín, la palabra, el diálogo, la novela”, en Desiderio Navarro *Intertextualité*.

la intertextualidad definida por Kristeva viene a ser uno de los cinco posibles tipos de relaciones transtextuales: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad. Acerca de la intertextualidad, el primer tipo de relación transtextual, Genette comenta lo siguiente:

Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio (en Lautréaumont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo... (10).

La cita puede entonces ser considerada dentro de la intertextualidad, que en Genette, como ya mencioné, es una categoría de la transtextualidad. En este sentido, la sección “Uso de citas con autor explícito” se encarga de abordar aquella forma más explícita, aunque debemos considerar que el uso de citas es un asunto que puede ser considerado como un análisis de fuentes, es decir, un estudio taxonómico: “su objeto consiste en identificar el origen de las citas o alusiones presentes en un texto dado y determinar los autores que han ejercido influencia” (Gonzales Álvarez, 120)². Sin embargo, nos atendremos a lo postulado por Genette.

Dentro de la forma menos explícita de intertextualidad definida por Genette, está el plagio³. Su uso se constituye como el mejor ejemplo del funcionamiento intertextual

² Cristóbal Gonzales Álvarez, *La intertextualidad literaria como metodología didáctica de acercamiento a la literatura: aportaciones teóricas*.

³ Según aparece en la página de la Universidad de Chile, “¿Qué es plagio?”, el plagio se comete (Párr. 3):

- Al utilizar las palabras de otro sin indicarlo en forma de cita en el texto o citar la fuente en la lista de referencias bibliográficas
- Al presentar las ideas originales de otro, de manera modificada, sin la citación de la fuente
- Al falsificar las palabras o las ideas otros
- Al citar incorrectamente una fuente de información

pues descarta el concepto de originalidad ya mencionado por Barthes. En la misma línea, Jonathan Lethem, en *Contra la originalidad*, afirma que todas las ideas son de segunda mano, las cuales serían utilizadas y recolectadas bajo la falsa creencia de la originalidad, pero en realidad dicha creencia nace por orgullo y satisfacción (48).

Cabe recalcar que no toda intertextualidad será explicitada en este prefacio, solo aquella cuya referencia citada incluya la mención de sus autores, y la que es identificable mediante versos provenientes de otros poemarios, es decir, desde la propia lectura. Como afirma Genette: “Cuanto menos masiva y declarada es la hipertextualidad de una obra, tanto más su análisis depende de un juicio constitutivo, de una decisión interpretativa del lector” (19), la hipertextualidad para este autor viene a ser la relación entre un texto A y B que se establece más allá del comentario, esto es, en la transformación.

En cuanto a los fenómenos intertextuales que aparecen, podemos catalogarlos en tres dimensiones generales considerando las definiciones de Barthes, Kristeva y Genette. La primera dimensión es abordar la intertextualidad desde la cita cuyo autor sea mencionado dentro del poemario, este es el caso de las citas en cursiva al inicio de algunos poemas. La segunda categoría aparece desde el uso de citas sin autor explícito y el plagio. La última dimensión a considerar, se centra principalmente en recoger aquellos poemas que absorben elementos propios de la cultura.

1.1.- Uso de citas con autor explícito

Las citas en cursiva con la mención de su respectivo autor aparecen al comienzo del poemario y al inicio de los poemas “Epicentro” y “Réquiem”. Volviendo a Genette, la intertextualidad se da de manera explícita en el uso de citas en comillas, aunque en este caso las comillas se reemplazan por el uso de la cursiva. Tanto el contenido de las citas como su función, dialoga con los poemas, es decir, se produce una relación intertextual desde la temática y la función introductoria de la misma. Estas citas, por lo tanto, anticipan los siguientes temas principales: la muerte, con la referencia a Alejandra Pizarnik; los conflictos sociales, con el discurso del presidente Salvador Allende; y el consumismo capitalista. La muerte, cabe decir, es el tema que unifica de manera global el poemario, he ahí la relevancia de que se introduzca a partir de otro texto.

● Al simular ser el dueño del trabajo de otro
Disponible en <https://uchile.cl/informacion-y-bibliotecas/ayudas-y-tutoriales/que-es-plagio-como-evitarlo#:~:text=Se%20comete%20plagio%3A,palabras%20o%20las%20ideas%20otros>

La primera cita que encontramos es un extracto del poema “Artes Invisibles”, de Alejandra Pizarnik. Esta abre el poemario e introduce la noción que ya el título del libro anticipa, esto es, la muerte: “Con todas mis muertes/ yo me entrego a mi muerte” (v.7-8). El tema de la muerte se presenta en al menos tres tipos de visión: primero, desde el propio ejercicio poético; segundo, el deseo y la romantización de la muerte; tercero, la pérdida corporal. Estos tres tipos de muerte se cruzan, se mezclan, discuten dentro de la obra poética.

Esta cita pizarnikiana no solo es intertextual por estar posicionada de manera que dialoga con los poemas, sino que advierte que los propios poemas de la composición son en suma relaciones intertextuales entre sí mismos. Estas tres relaciones se ven unificadas por ejemplo en el poema “Necromancia”, en el que existe el deseo de la muerte, la muerte del ejercicio poético enmarcado por la muerte de los poetas, y se explicita la pérdida corporal con la ausencia de órganos y la caída del colgado. De forma individual, podemos encontrar la relación de la pérdida de lo poético en los versos siguientes: “Ha vuelto a ocurrir, he perdido en un objeto tan frágil/ un montón de poemas y versos a medio hacer” (v1-2), aunque también habla del aspecto material sobre el cual la poesía se contiene (y se pierde/destruye). La segunda relación, deseo y romantización, se enmarca en alusiones generalmente suicidas, como es el caso “frío beso erótico/ única satisfacción el juicio de la pistola” (v.9-10). La última relación, pérdida de lo corporal, se enmarca en general desde la ausencia directa del cuerpo mismo, o de la pérdida de los límites de este, como es el caso de “Borrar el cuerpo”: en este poema ocurre que el cuerpo humano se traslada a lo natural, de manera similar a lo que ocurre con “Apolo y Jacinto”, es decir, esta pérdida puede aparecer como traslación del cuerpo muerto a lo vivo gracias a la naturaleza.

La segunda cita textual que, en el orden del poemario, incluye su mención autoral, es un fragmento del último discurso del presidente Salvador Allende, que fue emitido el 11 de septiembre por Radio Magallanes. La condición de este texto se constituye en la oralidad, y su contenido no solo se inserta en la historia, el golpe de Estado que inició el periodo dictatorial en Chile, sino que reside en la memoria colectiva. El discurso que, dentro de *Todas las cosas que han muerto*, aparece como un intertexto, podemos analizarlo desde la perspectiva de Barthes, esta es, la de la palabra radiofónica que aparece en el mayo del 68 Francés:

“La palabra radiofónica (la de las emisoras llamadas periféricas) ha seguido de cerca el acontecimiento a medida que se iba produciendo, de una manera anhelante, dramática, imponiendo la idea de que el conocimiento de la actualidad ya no es competencia de la palabra impresa sino de la palabra hablada” (Barthes,189).

Y es que el discurso final de Allende fue uno de los cinco que emitió durante ese mismo día:

Aquella mañana se dirigió cinco veces al pueblo.⁴ En cada una de sus intervenciones radiales fue relatando los acontecimientos a la vez que daba instrucciones a los trabajadores para que no abandonaran sus puestos de trabajo y defendieran el gobierno legítimamente elegido. Al avanzar las horas solo le interesaba transmitir serenidad y aconsejar a sus partidarios para que evitaran un enfrentamiento armado. A las 9:10 de la mañana en un discurso breve de un poco más de 6 minutos dirige sus últimas palabras al pueblo de Chile usando la única señal de radio que todavía estaba operativa. Horas más tarde les pide a sus colaboradores que abandonen el palacio de gobierno y él se quita la vida. Las Fuerzas Armadas se toman el poder y dan inicio a una dictadura militar de 17 años (1973-1990). (Roldán Valderrama, 238)

Este aspecto se relaciona con el imaginario colectivo que reside en la memoria, es decir la historia y la cultura, donde la palabra es la unidad en la cual se instala el discurso. Para ello recorro a la ambivalencia, que implica la inserción de la historia (de la sociedad) en el texto, y del texto en la historia. El discurso como un texto dentro de *Todas las cosas que han muerto* no solo alude a la reconstrucción de la memoria, se encarga de traer aquellos discursos de la calle, de las víctimas, a partir del paralelismo Dictadura (1973-1990) y Estallido Social (2019) —o Primavera Chilena donde al menos 3.765 personas fueron heridas y 445 sufrieron daño ocular⁴—. Casos de posicionamiento desde la voz de

⁴ Según las cifras entregadas por el INDH, “INDH entrega nuevo reporte de cifras a cuatro meses de iniciada la crisis social”. <https://www.indh.cl/indh-entrega-nuevo-reporte-de-cifras-a-cuatro-meses-de-iniciada-la-crisis-social/>

la víctima se observan en los poemas “Siete Balines dijo él” y “Sin identificar”, que aluden a la fuerza policial y la desaparición, respectivamente, rasgo común entre ambos eventos. Un poema que refiere únicamente al Estallido Social es “En el campus”, si se quiere, se puede rastrear la fecha de la Fiesta de la Primavera en Juan Gómez Millas, que fue precisamente el 18 de octubre.

La última cita que aparece en cursiva proviene del poemario *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca: “y me ofrezco a ser comido/ por las vacas estrujadas /cuando sus gritos llenan el valle” (v.78-80, “Nueva York”). La relación de estos versos con el poema “Réquiem” es una crítica al consumismo capitalista, el cual se refleja en la producción de un trabajo repetitivo, mecánico. Por un lado, en García Lorca:

“El poema es un llamamiento sobre la destrucción del capitalismo y del consumo absurdo de Nueva York. Consiste de enumeraciones de animales para la producción alimenticia, y la siguiente denuncia del sistema capitalista y explotador que contamina la ciudad, la naturaleza y, de sentido figurado, la humanidad. La protesta termina con un ofrecimiento de dejarse comer por los animales maltratados” (Sieverts, Párr. 35)⁵.

En el poema “Réquiem”, el foco de los cuerpos muertos aparece desde el cuerpo humano y animal, la vida es profanada por la muerte, así como el sistema de trabajo destruye la capacidad creativa del hablante lírico. La muerte se entremezcla, el sabor y la producción son mecanismos económicos que impiden la trascendencia en lo poético y en el descanso de los muertos. Además, ambos textos muestran un léxico similar: tenemos el aceite y la leche, que en “Nueva York” emborracha, se derrama en ríos como el Hudson; en este otro caso, el aceite y la leche unifica los distintos trozos de carne. Se trasladan algunos conceptos presentes en el texto de García Lorca al poema “Réquiem”, como la oficina, que puede asimilarse a la cabina de la empresa, mientras la máquina puede identificarse al propio hablante que realiza un trabajo en serie. La diferencia entre estos textos radica en que el hablante lírico de “Nueva York” protesta al dejarse comer por las vacas, mientras en “Réquiem” acaba deshumanizando y olvidando su propia identidad: “Es Cris o Cristina quien habla en ese instante/es irreconocible//si tan solo

⁵ María Sieverts, “Vivir entre racionalidad e inconsciente: Poeta en Nueva York”. En *Agradecida Señas* <https://agradecidassenas.com/vivir-entre-racionalidad-e-inconsciente-poeta-en-nueva-york/>

supiera la verdad acabaría como una pieza de ganado /una pieza de museo/no podrá escapar” (v.23-27).

1.2.- Intertextos o plagio

En cuanto a la utilización del plagio, dentro de la teoría de la intertextualidad, o transtextualidad de Genette puede ser considerado como un nivel más implícito. Genette, define el plagio como “una copia no declarada pero literal” (10). El problema del plagio es que viola la legalidad, atentando contra la propiedad intelectual del autor⁶. Jonathan Lethem, que escribe a partir de la ley estadounidense, considera que el derecho de autor —en inglés, copyright— no es un derecho sino un monopolio sobre el uso, donde quienes pierden son tanto la comunidad como los propios artistas que pueden hacer un uso sano del dominio público (29). Esta concepción me parece acertada, ya que el uso y transmutación de intertextos es la base de lo que Barthes expresa como el único poder del escritor, es decir, la imitación, la mezcla de las escrituras, y nunca un acto original (69); y para Kristeva, todo texto implica la absorción y transformación de otro (190).

Por lo tanto, el problema principal de los derechos de autor es que tensa la comprensión de este gesto intertextualidad y lo desplaza a un acto penal, atentando contra la propia naturaleza de la literatura. Tal como menciona Lethem: “[l]a literatura se encuentra en un estado de saqueo y fragmentación desde hace ya mucho tiempo” (12). Esto lo ejemplifica con el caso del escritor William S. Burroughs, quien “había incorporado a su trabajo retacería de textos de otros autores; un acto que sabía que mis maestros habrían llamado plagio” (12). Siguiendo con estas consideraciones, Lethem analiza el acto de copiar desde una perspectiva actual, no juzga ni mortifica este accionar, sino que desvela su aparición desde los actos más cotidianos: “En el mundo contemporáneo, sin embargo, el acto de ‘copiar’ no es, en ningún sentido, significativo, equivalente a una violación —hacemos copias cada vez que aceptamos un texto enviado por correo electrónico, o enviamos, o reenviamos uno— y es imposible regularlo o incluso describirlo” (27). Si este asunto se quiere observar desde una motivación literaria, por ejemplo, una reformulación de un poema a partir del uso específico de un verso “copiado”, el lector puede decidir si se trata de un intertexto o un plagio. Sin embargo, es interesante que, en la contemporaneidad, este acto de repetición e imitación sucede

⁶ Según la INAPI, la ley determina que, tras 70 años del fallecimiento del autor los derechos se liberan para uso público (Párr. 2). <https://www.inapi.cl/portal/institucional/600/w3-article-845.html>

constantemente, y no es un tema del cual la literatura ha estado ajena a lo largo de la historia, sino, más bien, todo lo contrario: lo cierto es que, en términos generales, los textos no existen sin una obra que les antecede. Por lo tanto, es normal y esperable que la imitación, la copia, el plagio o el robo, como se quiera decir, ocurra. La presencia de la copia y la ausencia del autor material del texto arrebatado son condiciones naturales e inherentes a la propia literatura. En el caso de *Todas las cosas que han muerto* hay evidencias de su uso constante por medio de frases u oraciones tergiversadas de otros autores como, por ejemplo, Miguel de Cervantes y el ya mencionado García Lorca.

El caso de plagio que contiene menos modificaciones sustanciales en forma y contenido que podemos observar en el poemario es el “El movimiento de las aguas”. El poema de origen, es decir, de dónde se logra rastrear la copia, pertenece al poemario *Río Herido*. Si nos centramos en el punto de vista legal, cuando aparecen los versos “El movimiento de las aguas” (v. 2), que alude textualmente al verso de Daniela Catrileo (v. 4), se agotará la posible relación que se produce entre ambos. En este punto conviene preguntarnos, si acaso los poemas “Réquiem” y “Lo que he querido contarte desde hace tiempo” entran o no en la categoría de plagio. En primer lugar, esto permite trastocar la idea de plagio desde lo literario. Dentro del poemario jamás se alude o menciona a Catrileo, a diferencia de García Lorca, por ejemplo, que sí aparece previamente en una de las citas en cursiva. La estructura del mismo poema es similar, pero no igual. Veamos ambos poemas, primero el de la composición *Todas las cosas que han muerto*:

No hay ritmo ni luz
El movimiento de las aguas
Vuelca sobre la siembra
Tempestades de noche buena

Este poema no solo copia, o toma prestado, el verso que en Catrileo corresponde al cuarto, sino que también aplica una justificación al centro, tal como el poema de Daniela Catrileo de *Río herido* (v.1-4):

No hay pureza
ni casa propia
en

el movimiento de las aguas

Como se puede observar, el primer poema presenta una estructura similar, abre con una negación, y adopta como suyo el verso cuarto de *Catrileo*. Sin embargo, el poema de *Catrileo* continúa, produciendo un corte, el cual se produce por medio del lenguaje y, gráficamente, con líneas entrecortadas, que aluden al movimiento e interrupción del agua, es decir, el río cortado⁷, mientras en *Todas las cosas que han muerto* el agua no se detiene, sino que se vuelca. El agua es un elemento que ya ha aparecido en el texto⁸, y que representa tanto una fuerza destructiva como una fuerza creadora.

Otra diferencia es que en el primer caso indicado, el poema no se presenta en las primeras páginas, sino a la mitad del conjunto poético, mientras que en *Catrileo* figura como uno de los poemas de apertura. Ambos textos cumplen una función introductoria a la temática que prosigue tras ellos, ya que en *Todas las cosas que han muerto* podemos alegar que este es el poema que ordena y agrupa aquellas poesías referentes a la “Primavera Chilena” del resto del conjunto, es decir, antecede a “En el Campus”, “Siete balines dijo él”, “Epicentro”, “Un sueño amargo y tibio” y “Sin identificar”.

En resumen, en el presente poemario la intertextualidad se da a través de paralelismos: la estructura y el tratamiento del agua que se identifica visualmente a partir de estrofas justificadas al centro. Y se modifica en cuanto el río aparece en *Catrileo* de manera pasiva; es en el agua donde no hay pureza ni casa. En contraparte, el agua en este poema aparece de manera activa, a partir del volcamiento que produce tempestades. Podemos advertir que el plagio o la copia a través de la creación puede distinguirse del calco milimétrico, que implica copiar un texto o producto en su totalidad, de inicio a fin, palabra por palabra, sin la más mínima renovación.

Otros casos de intertextualidad se producen por medio del pastiche, que Genette considera una clase de parodia:

Esta última clase de parodia es (para nosotros) el pastiche satírico, es decir, una imitación estilística con función crítica (‘autores poco apreciados’) o ridiculizadora —una intención que, en el ejemplo tomado de Boileau, se enuncia en el estilo mismo al que apunta (la cacofonía), pero que

⁷ Catri-leo: cortado/ lewfü / leufú/ río.

⁸ Véanse los poemas de la pág. 36, 42 y 43

normalmente queda implícita y es el lector quien debe inferirla a partir del aspecto caricaturesco de la imitación (Genette, 31)

El poema “Epicentro” es un pastiche satírico porque critica y se burla de la convencionalidad del héroe clásico y las figuras consideradas heroicas, como la Revolución, e imita, aunque usando el verso libre, la estructura de un relato de corte épico trasladado a la actualidad (o el contexto de producción). Por esto es interesante que el propio título “Epicentro” juegue con el significado de la palabra, es decir, el lugar donde se origina un terremoto y lo épico

Satírica o no, la imitación de un estilo supone la conciencia de ese estilo, y es sabido que en la época clásica los rasgos estilísticos o temáticos de género son mejor percibidos que los rasgos individuales, que no están señalados en ninguna parte del canon poético. La imitación de los estilos de género es, sin duda, tan antigua como los géneros mismos, y hemos visto que el poema heroico-cómico, producción típica del clasicismo, consiste en una imitación satírica del «estilo épico» -cualquiera que sea que entendamos por ello. (Genette, 108)

Consideramos lo épico de la siguiente manera: la presencia de una o varias figuras “heroicas” que combaten contra una fuerza mayor, que no está directamente mencionada en el poema. Pueden también aparecer una o varias divinidades. Estas características podemos encontrarlas en la definición de la Real Academia de Lengua Española (RAE), que define la epopeya de la siguiente manera: “Poema extenso que canta en estilo elevado las hazañas de un héroe o un hecho grandioso, y en el que suele intervenir lo sobrenatural o maravilloso” (def.1). Otras definiciones del género literario incluyen el impacto que tiene la epopeya dentro de la memoria de un pueblo: “Poema de género épico que narra vida y hazañas de figuras heroicas o hechos memorables para la historia de un pueblo y que mitifica a los personajes hasta convertirlos en símbolos” (Fajardo Fajardo, Aparicio Gómez, párr. 11).

Otra característica común en este tipo de relatos es que los héroes cruzan un “umbral” que cambia la cotidianidad de los mismos y que deben someterse a distintas pruebas. De este modo se separa al héroe de la persona común, pues solo esta figura es capaz de enfrentarse a los miedos y peligros que ofrece lo desconocido:

Con las personificaciones de su destino para guiarlo y ayudarlo, el héroe avanza en su aventura hasta que llega al “guardián del umbral” a la entrada de la zona de la fuerza magnificada. Tales custodios protegen al mundo en las cuatro direcciones, también de arriba a abajo, irguiéndose en los límites de la esfera, actual del héroe, u horizonte vital. Detrás de ellos está la oscuridad, lo desconocido y el peligro; así como detrás de la vigilancia paternal está el peligro para el niño, y detrás de la protección de su sociedad está el peligro para el miembro de la tribu. La persona común está no sólo contenta sino orgullosa de permanecer dentro de los límites indicados y las creencias populares constituyen la razón de temer tanto el primer paso dentro de lo inexplorado. (Campbell, 50)

En “Epicentro” se presenta desde el inicio un ambiente de caos, y también un lugar de origen, Santiago. Ese Santiago céntrico repleto de humo sería el umbral para los héroes del poema, el espacio de iniciación y transformación, es la llamada a la lucha y la travesía. Además, hay uso de cláusulas o lenguaje propio de la epopeya, como se ve en el verso “cólera de Aquiles vorágine dantesca”(v.4), que es similar al lenguaje formulario con que comienza la *Iliada*: “La cólera, canta, oh musa, del Pelida Aquiles” (v.1). Si bien se elimina la invocación a la diosa, el canto se traslada al formato de la escritura épica “Epopeya de nuestros andares, la marcha eterna se ha fugado” (v.8). Este relato propio de la cultura de un pueblo se desvirtúa ante su fuga, es decir, un posible olvido o abandono de su condición de alabar las hazañas de los héroes.

Los héroes han desaparecido “las tres hermanas han muerto por gloria y majestad del Señor” (v.6). La divinidad ha sido el causante del descenso de las mismas, como ocurre, por ejemplo, en la *Epopeya de Gilgamesh*, donde Enkidu muere por designio de los dioses: “Y Enil dijo: Que muera Enkidu pero que no muera Gilgamesh” (174); el hablante lírico es un sujeto que ha sido profanado, ha sido violado por la Revolución; el único que permanece en la lucha es el Quijote — personaje que burla las convenciones del género caballeresco—, y encima es parodiado como Otaku.

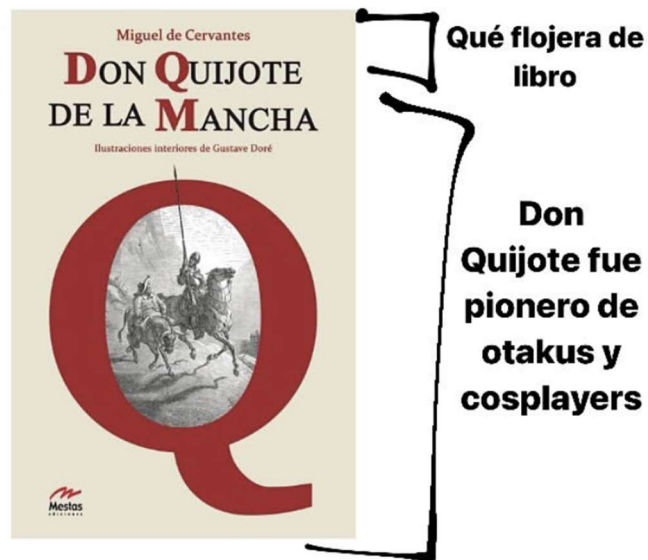
El Quijote Otaku, tiene su origen en la transmedialidad, en los memes, es decir, en el ciberespacio; proviene de la comparación entre la figura del Otaku que usualmente se utiliza para definir a un fanático del anime y el personaje literario. Véanse las siguientes imágenes:

(Imagen n°1: *Don Cojote de la Puta*)



(Fuente: memedroid, 2021 Web. <https://es.memedroid.com/memes/detail/3317195/Don-Cojote-de-la-Puta?refGallery=topEver&page=2006&goComments=1>)

(Imagen n°2: *Don Quijote de la Mancha pionero de otakus y cosplayers*)



(Fuente:memespedialiteraria, Instagram, 2021)

(Imagen nº3: *Otakus vs Don Quijote*)



(Fuente: finofilipino, 2019, web. <https://finofilipino.org/tag/don-quijote-de-la-mancha/>)

Otra alusión o cita a *Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes, aparece en el poema “Réquiem”. En este caso se conserva el estilo, sin embargo, el sitio de los hechos se altera cambiando el contenido y el tema del texto original: “Una empresa de cuyo nombre no quiero acordarme” (v.19), “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...” (19), en ambos casos el hablante/narrador olvida el nombre del sitio, pero se nos menciona de todas maneras la espacialidad siendo en un caso la empresa, dentro del poema se menciona una cabina, es decir, un no-lugar, un sitio que no está identificado en concreto, donde el hablante se siente ajeno y en conflicto, en el cual transitan los clientes, y en otro la Mancha, una región en España. En “Réquiem” el lugar se desplaza a este no-lugar, lo que realza no sólo la deshumanización, sino el (des)habitar del hablante, y su total desarticulación, en tanto no reconoce su individualidad, olvidando su nombre e identidad. En este sentido, se puede establecer una relación entre el Quijote y el hablante del poema; en ambos opera un sistema con reglas establecidas: lo caballeresco, y lo laboral.

La última cita extraída es de un texto con el cual se sostiene una relación de transgresión y debate: “Asesino de palomas” (v.5, II), del poema titulado “Lo que he querido contarte desde hace tiempo”. Esta frase proviene del verso “¡Maricas de todo el mundo, asesinos de palomas!” (v.116, Lorca), perteneciente a la “Oda a Walt Whitman”,

de Federico García Lorca, otro poema de *Poeta en Nueva York*. Esta oda no solo homenajea a Whitman, sino que se explaya sobre la homosexualidad, de la que el poeta norteamericano sería representante; sin embargo, el hablante ve en Whitman un tipo específico de homosexual. Así, el poema diferencia, a Whitman del marica.

Para Ruth Tobias, la figura de Whitman, en el poema de García Lorca, apuntaría al deseo de cambiar los roles tradicionales, caracterizados por la dominación y sumisión que el marica encarna:

That Whitman and the "marica" in fact have very little in common is immediately apparent in the imagery, containing as it does many of the negative stereotypes upheld by the general population. "Maricas," as the speaker defines them, are those homosexuals who assert themselves as such even within the domain of the heterosexual, the urban setting. (Tobias, 89)

Por lo tanto, la noción del marica se problematiza desde la propia homosexualidad. García Lorca distingue la expresión de la sexualidad disidente desde polos contrarios: la naturaleza y lo urbano, lo espiritual y lo carnal, Whitman y los maricas. Para Ruth Tobias, la aceptación del hablante viene a darse a través de desvirtuar a los demás homosexuales:

True, religious dogma such as had had very real impact on Lorca, who is clearly visible through the thin disguise of the speaker, explains it to some degree. But possibilities other than a genuine conviction of the inferiority of homosexuals do present themselves (98).

Y es que el impacto de la religión y la estructura patriarcal de la sociedad tiende a influir incluso dentro de las propias comunidades LGBTI+. Tal como afirma Tobias, el dogma religioso tuvo un impacto considerable dentro de la producción literaria de García Lorca. Esto deriva, por lo tanto, en la "Oda a Walt Whitman", donde se realiza una estigmatización interpersonal, ya que, como afirma Cedeño Astudillo, aunque el autor pertenezca al colectivo no implica que no se produzcan diferencias dentro del propio círculo (81).

La propia concepción del marica que se presenta en la oda se relaciona al concepto acuñado por la cultura “under” como “plumofobia”, es decir, “un tipo de discriminación interiorizada que rechaza el comportamiento amanerado de una persona LGBTI” (81). En este sentido, si consideramos que “Asesino de palomas” en “Lo que he querido contarte desde hace tiempo” alude directamente a la oda de García Lorca, la noción del marica, en este caso, se reivindica en torno al sujeto ausente —que bien podría ser el propio García Lorca o simplemente una persona catalogada por la sociedad como marica—, por el cual el hablante vive el luto, en este último poema del conjunto.

El cuerpo ausente aparece en la memoria de la siguiente manera: “te encuentro bajo las llantas de los huanacos/ entre los gases del zorrillo/ la materia gris del paisaje se evapora” (v.3-5, I), produciendo, además, una relación intratextual con el poema “Epicentro”: “Santiago es un nicho cubierto de nubes grises” (v.1), tanto por la representación de lo urbano, como también por la presencia de gases grises.

Mientras en la oda se rendía homenaje a Whitman, acá se rinde al sujeto desprestigiado: el marica no es un mal ni una perversión, no es equiparable a la connotación negativa de la sumisión patriarcal. La ciudad es un espacio que sofoca, que aplasta y aniquila a los marginados, olvida incluso el nombre del “Asesino de palomas”, es decir, al individuo, su historia y lo que representa para el hablante que recorre las calles. Y es, ante todo, una situación repetitiva: “se repite el cortometraje” (v.4, II).

1.3 La presencia del mito y el culto: Apolo y Jacinto

Otra representación de la homosexualidad que aparece en *Todas las cosas que han muerto* es a través de la apropiación del mito y culto de Jacinto. Por un lado, tenemos el uso del mito que se constituye como la “fábula”, en el sentido de la historia narrada, desde la muerte de Jacinto hasta su renacimiento como flor, aunque en el poema “Apolo y Jacinto” esta narración aparece inserta desde el relato oral: “Te conté la historia del origen de una flor” (v.1); y el culto aparece con las menciones a la tumba y el florecimiento del propio Jacinto, que como veremos, en el poema se busca impedir.

En cuanto a la relación propia de los textos, la mención literaria más antigua aparece en *Helena* de Eurípides, en los versos 1469-1473: “Apolo dio muerte a Jacinto, habiendo rivalizado con Jacinto en el lanzamiento del disco hasta la marca, y ordenó que la tierra laconia celebrase aquel día [todos los años] con sacrificios vacunos y [en parte] nocturnos [a saber, las Jacintias, célebre fiesta anual en la espartana ciudad de Amiclas]”

(Ruiz de Elvira Prieto, 7). Aunque, como explica Ruiz de Elvira Prieto, ya existía iconografía que representaba el mito, sin embargo, Apolo y Jacinto se representaban como rivales, el amor homosexual apareció “sobre un cuadro del pintor Nicias, en el cual representó a Jacinto con figura muy juvenil, indicando así el legendario amor de Apolo hacia Jacinto” (8). Luego vendrían “los vv. 902-906 de los Theriaca de Nicandro, en los que por vez primera aparece, y ya explícita, la involuntariedad” (9). Es ya en Apolodoro y Ovidio, donde encontramos textos donde es explícita la relación amorosa. Ovidio, en su *Metamorfosis*, relata el fallecimiento del joven Jacinto, la que ocurre debido al impacto del disco que lanza Apolo; el dios intenta reanimar a su amante con hierbas, sin conseguirlo, y se lamenta mientras brota la flor:

Tú de mi lira, tocada por mi mano, tú de las canciones nuestras serás el
sonido/
y, flor nueva, en tu escrito imitarás los gemidos nuestros.
Y el tiempo aquél llegará en que a sí mismo un valerosísimo héroe
se añada a esta flor, y en su misma hoja se lea.
Tales cosas, mientras las menciona la verdadera boca de Apolo,
he aquí que el crúor que derramada por el suelo había señalado las hierbas,
deja de ser crúor, y más nítida que de Tiro la ostra,
una flor surge y la forma toma de los lirios, si no
purpurino el color suyo, mas argentino, en ellos.
No bastante es tal para Febo -pues él había sido el autor de tal honor-:
él mismo sus gemidos en las hojas inscribe y ‘ai ai’
la flor tiene inscrito, y esa funesta letra trazada fue.
Y no de haberle engendrado se avergüenza Esparta, a Jacinto, y su honor
perdura hasta esta generación, y, para celebrarse al uso de los antiguos,
anuales vuelven las Jacintias, con su antepuesta procesión.
(205-219)

Este texto se introduce en el poema únicamente de esta manera: “Te conté la historia del origen de una flor” (v.1), es decir, el origen o mito se da por supuesto y se repliega al estilo de la narración indirecta. Todo lo que alude al nacimiento de la flor se hace a través de la identificación del hablante lírico con Jacinto, mientras que a quien se le habla viene a ser la representación de Jacinto y el receptor Apolo. La trasposición de

los personajes no solo se da en torno a los sujetos, sino que también al propio cuerpo que se feminiza con la alusión a la maternidad desde el vientre: “arrancaría con un cuchillo las raíces de mi vientre” (v.9). La flor, la vida que se gesta, es un deseo destructivo y abortivo.

En cuanto al culto de las Jacintas, este se identifica por la presencia de la tumba, el templo, y la propia asimilación de Apolo por sobre Jacinto: “Me arrastras hasta el fondo/ cada vez que se anuda bajo las estatuas del sol” (v.12-13). Ovidio concluye el relato con las Jacintas que se celebran anualmente (v.217-219): esta ritualidad se produjo gracias a la secularización a través del tiempo, ya que por las vasijas y pinturas se sabe que se celebraron en distintos puntos de la Hélade⁹, “mientras los testimonios literarios confirman la práctica del culto únicamente en el santuario de Apolo en Amiclas” (Hernández Martínez, 81). Por otro lado, Polibio¹⁰ mencionaba la existencia de una tumba monumental dedicada a Jacinto o tal vez a Apolo Jacinto, en Tarento. El investigador Nilsson afirmaba que el culto de Apolo se apoderó del centro cultural de Amiclas, lo que produjo que el dios Jacinto fuera degradado al rango de héroe. “Sin embargo, se continuó venerando a Jacinto en su tumba, colocada bajo el trono de Apolo y las ofrendas se depositaron a través de una apertura en la tumba, en las fiestas Jacintas, llamadas así en honor del tradicional culto de Jacinto pero posteriormente traspasadas al culto de Apolo” (82). Esta idea es relacionable con los versos siguientes: “Sucumbimos a nuestra tumba moderna/ no habrá templo que nos proteja” (v.4-5), donde el espacio de la ritualidad en la antigüedad se traslada a la actualidad, y la protección que ofrecía se ha desvanecido.

En cuanto al léxico o campo semántico que comparte el poema “Apolo y Jacinto” con el culto y el mito, podemos observar la compatibilidad, la referencia que se produce en los textos no solo ocurre en la transposición, sino en el manejo de los intertextos desde las palabras: el sol, las semillas, la flor, las raíces, Apolo y Jacinto, la tumba, el templo, las estatuas. La función de estos elementos tiene una relación de identificación. En lo referente a las distintas interpretaciones del mito, se puede observar la relación entre el ciclo natural con el ritual de celebración:

Schoemann identifica por primera vez a Jacinto con la explosión vegetal de la primavera que muere ante el calor del verano. Welcker amplía esta

⁹ Giteo, Bizancio, Calimna, Cos, Cnido, Rodas, Tera, y Lato y Malia en Creta

¹⁰ Polibio, Historias, VIII, 29, 2

teoría afirmando que Apolo es el emisario de este calor y el disco (con el que mata a Jacinto) simboliza propiamente el sol. Siguiendo a este autor, Mellink considera que el núcleo del culto es el ciclo vegetal, el renacer anual del mundo vegetal en primavera y su rápido declive en verano y otoño; este ciclo natural encuentra reflejo en la expresión religiosa a través de un dios de la vegetación que anualmente renace en primavera y perece en otoño. (83)

En el poema, el ciclo de la vida no solo aparece con la naturaleza, las raíces, la flor, las semillas que brotan, sino desde la destrucción de la vida misma, como ya se mencionó, enfatizada por la idea de arrancarlas con un cuchillo, y la feminización del cuerpo de Jacinto en una perspectiva abortista. El sol, es decir, el propio Apolo es a quien se le otorga el poder de quemar las raíces, y de cumplir el deseo de que nada vuelva a crecer. El mito y la ritualidad del mismo se ven afectados por esta nueva interpretación, que no concede lugar o espacio al surgimiento de la vida.

2.- Elementos culturales

El lago de los cisnes

Si recordamos que los textos provienen de los distintos focos de la cultura y que la ambivalencia implica la inserción de la historia, la sociedad, dentro de los mismos, debemos darnos la tarea de analizar aquellos elementos que provienen de otro tipo de expresiones, no necesariamente literarias, o que bien pueden estar conjugadas bajo diferentes medios, como la danza clásica y el cine, el esoterismo y la iconografía.

Esto se puede observar, por ejemplo, en el poema “Odile y Odette” que hace una clara referencia al ballet *El lago de los cisnes*, cuyo compositor musical fue Piotr Tchaikovsky, mientras el guion se le atribuye a Vladímir Petróvich Béguichev. La historia posiblemente se inspiró en el folklore o en cuentos como el de Johann Karl August Musäus:

Ahora bien, lo que nos interesa destacar aquí es que, de acuerdo con David Blamires (2009), uno de esos cuentos, "Der geraubte Schleier" ('El Velo Robado'), posiblemente sirvió como base de argumento para concebir el

libreto original del ballet Lago de los Cisnes de Piotr Ilich Tchaikovski hacia fines del siglo XIX. Sin embargo, de acuerdo con otras investigaciones, como la de Aivair Lemanis (2002), fuentes de inspiración alternas pudieron haber incidido también en su estructura, por ejemplo, un cuento popular ruso intitulado «El Pato Blanco» o bien, las imágenes sugeridas por el propio compositor al libretista basadas en su interés por el Rey bávaro Ludwig II (cuya vida trágica supuestamente estuvo marcada por el sino del cisne, resultando prototípica del modelo de uno de los protagonistas del libreto, el soñador príncipe Sigfrido). (Ortega-Villaseñor et. al, 312)

Lo interesante de este ballet no es solo la mixtura de elementos que la componen, música, danza, y una historia de posible influjo folclórico, sino que esta obra ha sido reinterpretada con múltiples finales por las propias compañías de ballet, y ha tenido diversas adaptaciones, por ejemplo, al cine, con películas como *El Cisne Negro*, de Darren Aronofsky, y las versiones animadas: *La princesa cisne*, *Barbie en el lago de los cisnes*. Lo que me interesa resaltar es la transmedialidad inherente de *El Lago de los cisnes*, siendo una obra que en la cultura ha encontrado su renovación constante entre los medios, como, por ejemplo, la relevancia que cobra este ballet en el primer arco del manga y anime *Dance Dance Danseur*; los estudiantes de ballet Junpei, Miyako y Ruo, interpretan a Sigfrido, Odette y Rothbart, respectivamente.

En cuanto a la relación entre el poema y el guion original, podemos encontrar unos cuantos elementos comunes, por ejemplo, la corona en la obra original protege a Odette: “Ella está protegida por la corona que le otorgó su abuelo. Sólo el voto matrimonial puede romper el hechizo que la mantiene a ella y a las otras chicas atadas como cisnes por día y como seres humanos por la noche” (en Ortega-Villaseñor et al, 314); mientras en el poema aparece una corona de espinas, aunque la principal asociación en este caso es con la figura de Jesús, es decir, lo que en un texto significaba protección, en el otro es dolor.

Siguiendo con otro elemento común son las alusiones al día y la noche, donde los opuestos son enfatizados por la ausencia y presencia del color: “bajo el techo del invernadero/ la noche se cuele entre los rosales /quiere robar todo fragmento/ cada pizca del reino del color” (v.1-4). De forma similar, en el caso del poema “Apolo y Jacinto”, los personajes son indicados en el título y sus representaciones simbólicas se asocian directamente al color de las representaciones visuales, es decir, si Odette es el cisne

blanco, asociada al mismo color, Odile está asociada a la noche, la oscuridad, pues es el cisne negro; a esto se suma la mención del tul con el que se manufactura el tutú, el cual en la vestimenta clásica se compone de varias capas de este material. Ambos personajes pueden funcionar narrativamente e interpretarse tanto de manera individual como si se tratara de un sujeto doble; esto último es sobre todo plausible si consideramos el film de Aronofsky cuando se menciona el delirio, el cual puede aludir al caso de Nina¹¹, protagonista del *Cisne Negro*, la cual tiene alucinaciones que enfrentan su propia concepción del yo. Otra diferencia con el guion original está marcada por la falta de inocencia del cisne blanco: “asesina de reyes y brujos/ blanca e impura sobre el lago congelado” (v.5-6), lo cual explica la ausencia de la figura salvadora del príncipe Sigfrido.

El tarot

El simbolismo de la baraja aparece en el poema “Necromancia”, en concreto, con cuatro de las cartas consideradas Arcanos Mayores, las que se encuentran en el siguiente orden: La Muerte, referida en el poema como “la Parca”, La rueda (de la Fortuna), El Carro (o La Carroza) y El Colgado (La Picota o El Ahorcado).

La Muerte es el decimotercer Arcano de la baraja, y suele representarse como un esqueleto portando una guadaña en la mano izquierda. En el poema esta entidad es seductora y para nada temida por el hablante, y se le caracteriza precisamente por la imagen esquelética: “Estoy gozando este acto con la Parca/ sus huesos acarician mi cuerpo/ depurado de todo crimen” (v.1-3). En estos versos, además, su función principal es la purificación del cuerpo, esto es, lo material, y esta lectura puede establecer una relación con el siguiente significado de la carta: “En sentido afirmativo este arcano simboliza la transformación de todas las cosas, la marcha de la evolución, la desmaterialización.” (Cirlot, 607). La evolución y la desmaterialización, en el poema, se produce por la destrucción del mundo, marcando el inicio de un nuevo ciclo que se determina por lo apocalíptico. La Parca, funge como una entidad liberadora que permite la trascendencia. Para Chevalier y Gheerbrant, este arcano “simboliza la muerte en su sentido iniciático de renovación y de renacimiento” (Chevalier y Gheerbrant, 1843), y por esto mismo, debemos destacar que la presencia de la muerte y el colgado no es aleatoria

¹¹ Cabe destacar que el personaje de Nina posee un comportamiento similar al de Mima Kirigoe, de *Perfect Blue* (1997). En ambas películas, las protagonistas deben enfrentar dos facetas de sus carreras, en un caso como bailarina, y en el otro, la transición de idol a actriz: la imagen de perfección y pureza, contra la imagen de maduración que buscan proyectar.

dentro del texto, pues en el poema se identifica una función similar a la que describen a continuación: “Después del Ahorcado místico, completamente ofrecido y abandonado, que recupera fuerzas al contacto con la tierra, la muerte nos recuerda que debemos ir aún más lejos y que ella es la condición misma del progreso y de la vida” (1843).

La Rueda de la Fortuna, indicada en el poema como “la rueda”, es el décimo arcano. Su aparición en el poema es breve, pero enfatiza el inicio del movimiento del carro y alude al propio ciclo apocalíptico del mundo. Para Chevalier y Gheerbrant “[r]epresenta las alternancias de la suerte, la dicha o la desdicha, las fluctuaciones, la ascensión y los riesgos de la caída. Corresponde en astrología a la décima casa horoscópica, que representa la situación social y profesional” (2264). Las fluctuaciones se dan a través de la ambivalencia que puede significar la destrucción del mundo, es decir, una dicha o desdicha, de la cual El Colgado, es decir, la figura espectadora, debe esperar una resolución para finalmente caer. Además, La Rueda es un “[s]ímbolo solar, es la rueda de los nacimientos y de las muertes sucesivas a través del cosmos; es, en el plano humano, la inestabilidad permanente y el perpetuo retorno” (2264-2265).

El Carro es la séptima carta de la baraja, al igual que la Rueda, su función está determinada en el poema a partir del movimiento, aunque desde un plano más humano y psicológico podemos encontrar las siguientes significaciones: “Este arcano se halla asociado a las ideas de autodominio, progreso y victoria” (Cirlot, 226-227); “[e]n el plano psicológico el séptimo arcano mayor designa al hombre que por efecto de su voluntad ha conseguido dominar las oposiciones y ha unificado las tendencias contrarias. Nos encontramos aquí en el ámbito de la acción personal situada en el espacio y el tiempo” (Chevalier y Gheerbrant, 641). Esto tiene sentido si pensamos en que la muerte y lo que significa para el hablante jamás se carga de una connotación negativa: la destrucción aparece como un bien necesario, el cual es inevitable y solo se puede observar. El Carro encierra en sí la percepción victoriosa del hablante.

Por último, el arcano décimo segundo, El Colgado o El Ahorcado, esta carta reúne una multiplicidad de significados posibles atribuidos a su figura:

El Ahorcado —o el Sacrificio o la Víctima— representa: la expiación sufrida o querida, la renuncia (M. Poinot); el pago de las deudas, la punición, el odio de la muchedumbre y la traición (Fr. Rolt-Wheeler); la esclavitud psíquica y el despertar liberador, las cadenas de toda clase, los

pensamientos culpables, los remordimientos, el deseo de liberarse de un yugo (Th. Terestchenko); el desinterés, el olvido de sí mismo, el apostolado, la filantropía, las buenas resoluciones no ejecutadas, las promesas no mantenidas, el amor sin compartir (O. Wirth). (Chevalier y Gheerbrant, 155)

En el poema, el colgado puede tener una simultaneidad de lecturas: por un lado puede estar representando la pasividad con que el propio hablante lírico acepta su destino, es decir, la figura invertida, de cabeza, a través del uso de la tercera persona, representa un acto de desdoblamiento, pues el hablante lírico y El Colgado remiten al mismo sujeto; por otro lado, puede ser que su cuerpo se encuentre en un estado de penitencia tras la muerte de los poetas y los dioses del primer verso; de la misma manera, puede representar el deseo de liberación y renovación del mundo. Esta última lectura puede entenderse a partir de la interpretación otorgada por Chevalier y Gheerbrant: “[p]ero el símbolo del Ahorcado también desemboca en otro plano. Su inactividad aparente y su posición indican una sumisión absoluta que promete y asegura un mayor poder oculto o espiritual: la regeneración ctónica” (156). La aceptación de la muerte puede servir a este poder espiritual que ni los dioses ni los poetas pudieron otorgar, ese algo trascendental que sólo puede darse tras la aceptación misma del caos.

Iconografía y doctrina

En el texto es posible observar la aparición esporádica de las figuras centrales de la religión católica: Jesús, la Virgen María y Dios Padre. Esto ocurre, principalmente, debido al influjo del catolicismo y la tradición dominante, a partir de los procesos de conquista y colonización en Latinoamérica, que trajeron consigo lo que en consecuencia traería un sincretismo cultural y religioso en la población.

Este proceso creó una religiosidad sincrética, llamada popular, con resabios de la cultura de los pueblos originarios y del barroco colonial, que resignificó el culto, las devociones a la Virgen y los santos, y la ética cristiana, un Dios cercano a los pobres, según reconoce la misma Iglesia (Episcopado Latinoamericano, 2007). Sin embargo, la religiosidad popular ha tenido sus crisis en la relación con la jerarquía e, incluso, con la doctrina católica, y aunque la mayor parte de sus expresiones son

aceptadas, otras se han desarrollado en paralelo a la institucionalidad eclesial. (Alvarado, 192)

En *Todas las cosas que han muerto* la crisis producida por el adoctrinamiento aparece precisamente en los poemas “I”, “Epicentro”, “Necromancia”, “[Un montón de perros callejeros degollados el día de tu cumpleaños]”, “[Con dos garras abrirás la tráquea]”, “Lo que he querido contarte desde hace tiempo” (II). En estos poemas ocurren dos situaciones distintas, por un lado, se retratan las figuras de la Virgen y Jesús en objetos inanimados, iconográficos —recordemos que este uso tampoco es aislado, pues ya aparece en “Apolo y Jacinto” la relación del culto con la tumba y la estatua—, mientras el Dios de la tradición judeocristiana se instala bajo la dicotomía de su ausencia y la prevalencia de otros dioses.

Veamos, por ejemplo, los versos “la Virgen orando aterrada por el cataclismo de conchas y tijeras voladoras” (v.7) y “en las faldas de la Virgen lamentándose/ ojos rojos mala iluminación/ el teleférico del San Cristóbal” (v. 19-21) del poema “I”. Si consideramos el espacio físico donde se desarrolla el poema y la alusión a lo visual, que se determina por lo estático de la fotografía, se pueden concluir dos cosas: la Virgen que se lamenta refiere al encierro católico, en plena adolescencia, mencionado por el hablante lírico, es decir, se puede inferir que se trata de una escuela de niñas, puesto que “las tijeras” es una expresión popular para referir al acto sexual lésbico.

La segunda Virgen se encuentra en un espacio abierto de la ciudad, el cerro San Cristóbal. Ambos son iconos religiosos, uno que vigila y otro que resguarda en sus faldas. No es raro pensarlo desde un ámbito icónico, cuando el propio poema alude a la condición de imagen plasmada de la foto. Lo mismo ocurre, en el poema “[Un montón de perros callejeros degollados el día de tu cumpleaños]”, con el Jesús del living: “Distendidos los cuerpos/ Cristo redentor/ guardián en el living/ viene a sentenciar” (v.14-17); la figura divina se traslada a lo cotidiano, y se le repliega a un espacio físico concreto: no se trata del propio Cristo de las escrituras sino de un icono cultural en el hogar, este Cristo puede incluso leerse como el Cristo Redentor de Brasil, esa enorme estatua en Río de Janeiro, pero tampoco se puede determinar. Estas figuras icónicas pueden ser, por lo tanto, pinturas o esculturas: la única que se puede determinar con certeza es la escultura de la Virgen del cerro San Cristóbal.

Al final del poemario, se unifica lo sagrado con lo urbano, siendo esta la transformación más radical: “El Padre es un asesino vestido de columnas/ los niños

contemplan la tierra convertida en hierro/ la cruz sacrifica las almas/ se repite el cortometraje” (v.1-4). De esta manera, la ciudad se carga con la significación del Padre, es decir, el Dios todopoderoso, se materializa y se le relega a un espacio dentro de la ciudad, la torre. La cruz es otra manera de representar a Jesús, no es símbolo de salvación por medio del sacrificio, sino un sacrificio reiterativo dentro de un espacio asfixiante para el hablante.

El Dios católico, como ya mencioné, aparece por la utilización del lenguaje bíblico, en el propio caso “El padre es un asesino vestido de columnas”, que, si bien se materializa en una imagen, sigue aludiendo a Dios desde la concepción patriarcal. Aunque la base de esta imagen reúna la visión tradicional del Dios cristiano, puede ser de igual manera la nueva divinidad advertida en el poema anterior “[Con dos garras abrirás la tráquea]”: “la luna y el sol no existen por orden del nuevo Dios” (v.6). Que funciona, al mismo tiempo, como un intertexto de negación al pasaje bíblico (Génesis 1:3-5):

Y dijo Dios:

—Que exista la luz

Y la luz existió. Vio Dios que la luz era buena y la separó de las tinieblas, a la luz la llamó día y a las tinieblas noche.

Otro caso de referencia bíblica ocurre en “Epicentro”, “las tres hermanas han muerto por gloria y majestad del Señor” (v.6). Estos versos aluden al número tres, el cual puede simbolizar a la Trinidad, las Moiras o la mezcla de todos sus significados posibles; pues este número “[e]xpresa un orden intelectual y espiritual en Dios, en el cosmos o en el hombre. Sintetiza la tri-unidad del ser vivo, que resulta de la conjunción del 1 y del 2, y es producto de la unión de cielo y tierra” (Chevalier y Gheerbrant, 2561). Podemos encontrar la expresión “gloria y majestad” son denominaciones que podemos encontrar en Judas 1:25: “al único Dios que es nuestro Salvador, la gloria, la majestad, la soberanía y el poder, por medio de nuestro Señor Jesucristo, desde antes de todos los tiempos, ahora por todos los siglos. Amén”. Glorificar al Señor forma también una parte relevante dentro de la eucaristía. En el inicio del poema “Necromancia” los dioses y los poetas están muertos: si comprendemos a estos dioses dentro del ámbito de lo universal, esto puede indicar la muerte del Dios Padre todopoderoso, puesto que el poemario, en su estructura interna, advierte la constante metamorfosis de las figuras divinas.

Por último, quisiera resaltar que las expresiones de la protesta callejera, en el contexto de la Primavera Chilena (Estallido social) de 2019, incorporó gran parte del imaginario cristiano y se apropió de este como una crítica a la autoridad. Este sincretismo evidencia el espíritu de rebelión que se presenta en el poemario:

En tiempos de convulsión y manifestaciones sociales, la necesidad de socializar las causas de la crisis y denunciar la represión se asocia con el lenguaje artístico, particularmente el mural, que tiene varias expresiones: los hay resultado de una acción individual o colectiva, confeccionados sobre una pared o sobre papel u otro material y traídos e instalados en algún sector. Su finalidad es expresar, desde una o más imágenes y breves frases, lo que está pasando, por qué ocurre y a dónde se quiere llegar, usando un lenguaje simbólico comprensible para toda la sociedad, aunque buscando diversas reacciones, que van desde la identificación al rechazo. Esta finalidad desafía el uso de un imaginario que, aunque de diversa interpretación, permite una comprensión común y de allí el recurso a las iconografías religiosas. (Alvarado, 208)

Al igual que las expresiones visuales, como los murales, fotografías y panfletos, la poesía recurre a los símbolos culturales, el uso del imaginario colectivo, religioso en este caso, permite al igual que en la protesta la comprensión común y el rechazo a la autoridad. Es interesante que la secularización del imaginario cristiano en Latinoamérica pueda ser resignificado y adoptado para desafiar al poder, justo desde el uso de imágenes, como la Virgen María y Jesús, modificadas como iconos de la sociedad chilena marginalizada, como Pedro Lemebel. Sobre todo, teniendo en cuenta que la religión ha funcionado como un mecanismo de control y sometimiento desde la colonización, podemos aproximarnos a la asfixia que se contempla en el poemario. Los iconos pueden modificarse, convertirse en una parodia, en una denuncia, o en una herramienta combativa; la transgresión permite invertir el paradigma del adoctrinamiento al cual la cultura latinoamericana se vio sometida desde el colonialismo.

Todas las cosas que han muerto

*Con todas mis muertes
yo me entrego a mi muerte*

Alejandra Pizarnik

I

Yo no tuve padre, de él
solo conocí el agrio olor a cerveza

Única foto a su lado
la odiaba hasta el punto de hacerme llorar

Uno y cuatro dígitos pequeños
el primer amor la muerte de mi progenitor
la Virgen orando aterrada por el cataclismo de conchas y tijeras voladoras

Los hombres no existen
borrados por el tiempo y el encierro cristiano

La última vez que me visitó vivía en una hermosa casa de tres pisos
te odio solo eso podía decirle qué más qué más

Un misterio la sonrisa de ese hombre con la barriga hinchada
los botones de la camisa siempre a punto de explotar
una sombra difusa que de vez en cuando me daba dinero
sin esposa o hijos
no era como los demás

mis recuerdos robados de la vieja cámara fotográfica

Tercera persona, niña en solitario
en las faldas de la Virgen lamentándose
ojos rojos mala iluminación
el teleférico del San Cristóbal

No hay registro suyo salvo la foto que destrocé

II

Jamás he visitado su tumba

Se repite la escena

Yo en el brazo del sillón

esperando algo más que su mirada

grité respondió pasivamente

Ira recordaba, recordaba

justo como recuerdo ahora tenía seis años

el trago lo hizo derribar la reja de la casa

mis hermanas me encerraron en la habitación que daba hacia el patio interior

Fragmentos diálogos extendidos en el aire

Mi perra ladra enloquecida, como si una fuerza superior la controlara

Regreso recuerdo un dolor agrio en el pecho

me levanto, subo las escaleras llamando a mi madre

Él se fue, no sé cuánto tiempo pasó, llegué del colegio

mi madre me miró como miran quienes van a dar malas noticias

Lo supe antes de sentarme en el sillón

yo en el brazo del sillón

no hubo necesidad de oírlo, hace cuanto no llamaba

de todas maneras lo dijo

Ni siquiera sé dónde está su tumba

NECROMANCIA

Todos los dioses han muerto y con ellos los poetas

Estoy gozando este acto con la Parca

sus huesos acarician mi cuerpo

depurado de todo crimen

La rueda comienza el ciclo

y el carro avanza sin doblar

Permanezco de cabeza

obedezco este rito

Hasta el fondo de la tierra los cuervos se atrincheran

ningún órgano retorna a los cielos

y el colgado se soltará cuando no haya más preguntas

Ha vuelto a ocurrir, he perdido en un objeto tan frágil
un montón de poemas y versos a medio hacer

todo lo que queda son fragmentos de nube
y aunque haga llover no trazan las mismas precipitaciones

los he olvidado, los he abandonado
y en un balde de agua vinieron a caer por ironía del destino

BORRAR EL CUERPO

son bocas imposibles de cantar
que piensan y se extinguen
idénticas entre sí
son la copia feliz de las montañas

no puedo tocar las cuerdas del viento
es el residuo entre nosotros
es el entre
el pasado sacude la tierra con sus colores

dentro de mí, existo muy lejos
en la cima del Costanera
soy la copia feliz de las montañas

FICCIONES

Un cigarrillo entre los pliegues de la media luna

Una nube densa se disuelve en el beso del viento

Cae un meteorito sobre el cenicero

Al medio día contemplas mi existencia

Unos pulmones sanos, unos medio muertos

los dedos cercenados

y un juramento eterno

TODOS LOS CLOSETS

Tengo una idea maligna, la guardo en mi ropero
oculto el dilema de no poder existir
de no poder subyugar al tiránico abismo del abuso

Solo veo máscaras pintadas de colores diversos
vienen a mí a ofrecer palabras pretenciosas
adornadas de vacías acciones

Tengo esta idea tibia, madura con el tiempo
y ya no puedo traicionar la convicción que he bordado

¿Qué tengo en el ropero?

Las faldas de mi sexo
las ropas del segundo género
todo hecho jirones

Eso que se esconde allá atrás
lo que no conozco
el amor el sexo es silencio
oscuridad

Me niego a mirar

reniego de la absoluta cobardía de vivir bajo su poder

No hay territorio sino cuerpos

Camino al teatro de marionetas infernales

Tengo una idea maligna, crece aquí en mi pecho

es toda traición

Actúo mi propia obra, escribo el guion

Cuantas tardes escribiendo versos prohibidos por el incipiente mal
Un interior quebrantado por la demencia
Fantasía de amor impregnada en las fosas nasales de la mente
Palabras y versos sopladados al viento
Aguja que se clava sobre mi seno

El miedo pone fin a lo creado
tímida dejó fluir la mente
como una tromba marina
el corazón ha huido
bajo las aguas de los navegantes

La flauta anuncia el fin
y el violín tuerce sus cuerdas

Mis dedos solo tocan el aire

El canto se aproxima
es muy tarde para pensar

Abajo, el único destino del ahogado

Debo ir hasta el fin del mundo

LA TORMENTA O EL APOGEO LITERARIO

Noche, bebo de ti las historias que cantaré
los brazos no pueden batallar contra la impotencia del océano
sumérgete en la oscuridad
la naturaleza lo ha repetido
acá dentro, muy cerca de los confines del mundo
las piernas cercenadas intentan brotar
no hay ojos que nos guíen
mientras más reniegues de tu forma
más abrupta será la ola

Madre, si no regreso a la arena
quédate mis viejos poemas

LA ESTRELLA ERRANTE

La arena va cubriendo los cuerpos
brotan de la peste las manos que conectan
la furia y la razón

Mil demonios escondidos
se esparcen por la hierba:
la estrella errante
el divino paraíso mental

No hay ritmo ni luz

El movimiento de las aguas

Vuelca sobre la siembra

Tempestades de noche buena

EN EL CAMPUS

Sueños y alegrías

un inodoro plantado en Calama

como el cactus que compró

quien entonces era mi amiga

Llanto y risas

los claros de luz cegaron el interior

indiferente era la hora de volver a casa

Juan Gómez Millas olía a marihuana

un coro se presentó

los borrachos y los volados

Era todo tan bello

tan lleno de risas en el calor del cemento

un escalón se me incrustó en la espalda

y yo ignoré que aquello era el menor de mis problemas

La fiesta de la primavera

conversatorios chistes teatro

todos hecho trizas al llegar a Baquedano

SIETE BALINES DIJO ÉL

Con una sonrisa seguía marchando

*Mis palabras no tienen amargura, sino decepción,
y serán ellas el castigo moral para los que han traicionado
el juramento que hicieron*

Salvador Allende

EPICENTRO

Santiago es un nicho cubierto de nubes grises

De camino al sol sobrevuelan las pupilas

percherones abiertos bajo el pedregal

cólera de Aquiles vorágine dantesca

solo queda el Quijote otaku

las tres hermanas han muerto por gloria y majestad del Señor

y la Revolución se marchó tras violarme en esta bandera roja

Epopeya de nuestros andares, la marcha eterna se ha fugado

Un sueño amargo y tibio

te envuelve con brazos llenos de espinas

te aferras

te conviertes en mala hierba

a dónde ir sin la tremebunda calma del fin

a dónde marchar si te permite soñar límites sin brechas

me cautiva me arrastra hacia un abismo de malas prácticas

un sueño amargo y tibio

frío beso erótico

única satisfacción el juicio de la pistola

SIN IDENTIFICAR

Lo confieso

era una joven estudiante con ansias de cambiar el mundo

ese sueño lo quebró la propia historia

perdida en la multitud entre llamas y nubes grises

los cuerpos se mueven con la fuerza del océano

la Moneda en frente

el verde con sus lumas y escudos construye un fuerte

un abanico de drones se desplegó sobre las cabezas

y un escopetazo sonó muy cerca

No reconozco mi nombre en la piocha

Absorbe mis pronombres

RÉQUIEM

*y me ofrezco a ser comido
por las vacas estrujadas
cuando sus gritos llenan el valle*
Federico García Lorca

Desde una cabina en el centro del pecho
atiendo a los clientes con voz de desprecio

Me preguntan cuál trozo es mejor
yo respondo cosas que no sé

Un montón de huesos
sumergidos en leche y harina
revueltos entre sí miles de cuerpos
unidos ahora en el aceite

No quiero saber

Pero recuerdo el día en que mi tío murió
yo salí a fumar un pito
en el metro un mensaje derrumbó los espacios de introspección

Y ahí estoy yo comprendo, empanizando presas
mientras en otro lado se llevan a cabo los ritos fúnebres
En ese interludio la descomposición de los cuerpos
expele un olor indigno a la belleza de la vida

Y aquí estoy en mi cabina nuevamente
muros rojos carteles de mentiras
una empresa de cuyo nombre no quiero acordarme

Mientras paso el cambio y la boleta intento recrear versos
mantener un ritmo establecido
olvido por completo mis líneas de pensamiento

Es Cris o Cristina quien habla en ese instante
es irreconocible
si tan solo supiera la verdad acabaría como una pieza de ganado
una pieza de museo
no podré escapar

los cadáveres sumergidos en una fosa crispy reaparecen como náufragos en la mente
lo sabroso es un concepto inventado por el comercio

APOLO Y JACINTO

Para G.M

Te conté la historia del origen de una flor

Verás, amor, mi cuerpo como adorno

un objeto condenado a muerte

De mi cráneo brotan semillas que cubren toda la tierra

las gotas de sangre alimentan la tentación

Sucumbimos a nuestra tumba moderna

no habrá templo que nos proteja

Yo la extirparía

arrancaría con un cuchillo las raíces de mi vientre

Apolo y Jacinto, tu luz acabará por quemarme

tan cerca de ti mis pétalos se desvanecerán

el tallo desnudo luchará por mantenerse

Me arrastras hasta el fondo

cada vez que se anuda bajo las estatuas del sol

Y tú, amor, no dejarás que nada crezca

ODILE Y ODETTE

bajo el techo del invernadero

la noche se cuele entre los rosales

quiere robar todo fragmento

cada pizca del reino del color

asesina de reyes y brujos

blanca e impura sobre el lago congelado

danza coronada de espinas

mientras Apolo camina por los valles

entre sábanas de tul y delirio

un carámbano destruye la costra helada

y mira la luna desvanecerse con alegría

Un montón de perros callejeros degollados el día de tu cumpleaños

máquinas rebobinan

el silbido del té

los soufflés y las bebidas

el metro acelerando

pies temblorosos a punto y coma de salir saltando

gomitas y piscoles caños y chelas jote y tropical

la sorpresa entre las mantas

la mamada en el baño

la noticia sintoniza un vagabundo y sus perros

los condones en la bolsa el pase en la billetera

la impresión de una imagen

santa hetero y virgen

Distendidos los cuerpos

Cristo redentor

guardián en el living

viene a sentenciar

Con dos garras abrirás la tráquea
los mares huecos pintados de negro
iluminarán las cuevas de la locura

ballenas y medusas danzarán como astronautas
hombres y mujeres abandonarán su existencia

la luna y el sol no existen por orden del nuevo Dios

LO QUE HE QUERIDO CONTARTE DESDE HACE TIEMPO

I

Perdido en el centro de Santiago

te encuentro bajo las llantas de los huanacos

entre los gases del zorrillo

la materia gris del paisaje se evapora

venerados los cristales altos de las torres altas en los barrios altos

los niños son largos, las mujeres fingen ser estatuas

los hombres se masturban en el templo Costanera

olvidados los cristales de las calles pobres en los barrios bajos

los niños siempre serán diminutos, la mujer marchita y encorvada

los hombres se levantan solo para orinar borrachos

pero tú, ave desplumada, pintaste de colores el gris

II

El Padre es un asesino vestido de columnas
los niños contemplan la tierra convertida en hierro
la cruz sacrifica las almas
se repite el cortometraje

Asesino de palomas, roban toda tu luz

el nombre será una anécdota
y ya no verán, no recordarán
todas las cosas que han muerto

Bibliografía Crítica

Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. Trad. de C. Fernández. Medrano. Barcelona: Editorial Paidós, 1994.

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Trad. de Luisa Josefina Hernández. Ciudad de México: Fondo de cultura económica, 1959.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de Símbolos*. Trad. de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Epublibre, 2018.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 2018.

Genette, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

Kristeva, Julia. *Semiótica*. Trad. de José Martín Arancibia. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981.

Lethem, Jonathan. *Contra la originalidad*. Trad. de Pablo Duarte. México: Tumbona Ediciones, 2008.

Navarro, Desiderio, ed. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". *Intertextualité*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1996. 3-24.

Referencias Literarias

Anónimo. *La epopeya de Gilgamesh*. Ed. Andrew George. Santiago: Penguin Random House, 2015.

Biblia de América. 10ª ed. Navarra: La Casa de la Biblia, 1994. 23-88, 1867-1871.

Catrileo, Daniela. *Río Herido*. Santiago: Edicola, 2018.

Cervantes Saavedra, Miguel De. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Book Trade, 2016.

García Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York*. Santiago: MAGO, 2018. 91-93, 104-108.

Homero. *Iliada*. Ed. Emilio Crespo Güemes. Madrid: Gredos, 2000.

Ovidio Nasón, Publio. *Metemorfosis*. Cervantes Virtual, 2005. Trad. de Ana Pérez Vega. <[Metamorfosis | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](http://BibliotecaVirtualMigueldeCervantes.cervantesvirtual.com)>. [Consultado el 20 de diciembre de 2022].

Pizarnik, Alejandra. *Poesía Completa*. Ed. Ana Becciu. Buenos Aires: Editorial Lumen, 2007.

Fuentes de Consulta

"INDH entrega nuevo reporte de cifras a cuatro meses de iniciada la crisis social". <https://www.indh.cl/>. [Consultado el 1 de diciembre de 2022]. <www.indh.cl/indh-entrega-nuevo-reporte-de-cifras-a-cuatro-meses-de-iniciada-la-crisis-social>.

"Vigencia del Derecho de Autor". *Instituto Nacional de Propiedad Industrial*. www.inapi.cl. [Consultado el 15 de diciembre de 2022]. <[Vigencia del Derecho de Autor - INAPI. Institucional](http://www.inapi.cl/Vigencia-del-Derecho-de-Autor-INAPI-Institucional)>.

“¿Qué es plagio?”. www.uchile.cl. [Consultado el 10 de diciembre de 2022]. <<https://uchile.cl/informacion-y-bibliotecas/ayudas-y-tutoriales/que-es-plagio-como-evitarlo#:~:text=Se%20comete%20plagio%3A,palabras%20o%20las%20ideas%20otros>>.

“Epopeya”. <https://dle.rae.es/> [Consultado el 18 de diciembre de 2022]. <<https://dle.rae.es/epopeya>>.

Alvarado Sánchez, Nelson Manuel. "El uso de la iconografía católica en diez fotografías del estallido social chileno". En *Religiones Latinoamericanas Nueva Época N 6*, 2020, págs. 189-214.

Cedeño Astudillo, Luis Fernando. “La estigmatización: una forma normalizada de la violencia intragénero”. *Universidad y Sociedad*, 2019. <[Universidad y Sociedad \(ucf.edu.cu\)](http://ucf.edu.cu)>. [Consultado el 20 de enero de 2023]

Fajardo Fajardo, Ana María. Aparicio Gómez, William Oswaldo. *Definición de los géneros literarios*. 2020 <https://www.researchgate.net/publication/343431311_DEFINICION_DE_LOS_GENROS_LITERARIOS>. [Consultado el 15 de diciembre de 2022].

González Álvarez, Cristóbal. "La intertextualidad literaria como metodología didáctica de acercamiento a la literatura: aportaciones teóricas". En revista: *Lenguaje y textos N 21*. Coruña: Universidade da Coruña, 2003. 115-128.

Hernández Martínez, María. "La presencia del culto de Apolo Jacinto en Tarento". *Gerión Vol. 22. N 1*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2004.

Ortega-Villaseñor, Humberto et al. "La transmutación del cisne". *Sincronía N 69* Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2016. 304-329.

Roldán Valderrama, Yasna. "El ethos heroico en el Último Discurso de Salvador Allende." *Estudios Filológicos*, 2020. 229-249. <[The heroic ethos in Salvador Allende's Last Speech \(scielo.cl\)](#)>. [Consultado el 15 de noviembre de 2022].

Ruiz de Elvira Prieto, Antonio. "Jacinto". *Myrtia N 17* (1992): 7-40. Murcia: Revista de filología clásica.

Sieverts, María. "Vivir entre racionalidad e inconsciente": Poeta en Nueva York. *Agradecidas Señas*, 2020. <[Vivir entre racionalidad e inconsciente: Poeta en Nueva York - Agradecidas Señas \(agradecidassenas.com\)](#)>. [Consultado el 10 de diciembre de 2022].

Imágenes

Don Quijote de la Mancha pionero de otakus y cosplayers. Memespedialiteraria. 2021. Instagram <<https://www.instagram.com/memepedialiteraria/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>>. [Consultado el 9 de noviembre de 2022].

Mr. Question. *Don Cojote de la Puta*. 2021. Memedroid. Web. <<https://es.memedroid.com/memes/detail/3317195/Don-Cojote-de-la-Puta?refGallery=topEver&page=2006&goComments=1>>. [Consultado el 9 de noviembre de 2022].

Otakus vs Don Quijote. 2019. Fino Filipino. <[don quijote de la mancha archivos - FinoFilipino - Tu ración diaria de contenido random](#)>. [Consultado el 9 de noviembre de 2022].