

JORGE POLANCO SALINAS – MARTÍN RÍOS LÓPEZ

EDITORES

TENSIONES DEL PENSAR

Materiales para un diálogo entre la filosofía
y la poesía en Chile



CENALTES Ediciones
Cruces Colectivos

Tensiones del pensar

Colección Cruces Colectivos

Director de colección: Martín Ríos López

Comité editorial: Raúl Rodríguez Freire, Irene Salvo Agoglia, Nicolás
Celis Valderrama, Carlos Contreras Guala, Jorge Cáceres Riquelme

Tensiones del pensar

Materiales para un diálogo entre la filosofía y la poesía en Chile

JORGE POLANCO SALINAS – MARTÍN RÍOS LÓPEZ
EDITORES

CENALTES
www.cenaltosediciones.cl

POLANCO SALINAS, Jorge; RÍOS LÓPEZ, Martín. *Tensiones del Pensar. Materiales para un diálogo entre la filosofía y la poesía en Chile.*
CENALTES ediciones. Viña del Mar, 2016

Colección: Cruces Colectivos

Diseño y diagramación: CENALTES Ediciones
Fotografía de portada: Santiago Silva Valdebenito

© Los autores, 2016
Primera Edición, CENALTES, Viña del Mar, Septiembre 2016
Algunos Derechos Reservados
CENALTES Ediciones EIRL
Viña del Mar, Chile
<http://www.cenaltседiciones.cl>
ediciones@cenaltседiciones.cl



Este libro, se distribuye en formato PDF, bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-No Comercial-Sin Derivar 4.0 Internacional

Se autoriza la reproducción y distribución gratuita de su contenido en formato
digital
La versión impresa de esta obra cuenta con derechos comerciales de CENALTES
Ediciones

ISBN: 978-956-9522-07-9
DOI: 10.5281/zenodo.60737
Printed by Donnebaum

“Importa reparar en la situación siguiente: en Chile, un muchacho de veinte años, incluso de menos años, puede afirmar, como su destino, un destino de poeta, afirmación que es a priori aceptable, válida, cúmplase o no después, y en qué grado, su autoafirmación. En cambio, si alguien afirma que será filósofo, inmediatamente, conversión, traducción, de su afirmación: “profesor de filosofía, sólo eso, su deseo”. Porque la poesía chilena existe en la seriedad de su exigencia, por eso, la seriedad de su posibilidad. Nada de eso sucede, como es sabido, en filosofía. Por eso mismo –y no se trata en todo esto, de ninguna manera, de afirmaciones “sicologistas”, estamos hablando de condiciones reales de creatividad- porque no hay una afirmación de un “yo filosófico”, entonces, por ejemplo, entre tantas otras manifestaciones patológicas, cuando una publicación filosófica en nuestro país: o silencio o aplausos vacíos, aplausos de amigos, ningún debate serio, fundamentalmente, ella, hija del miedo, la complicidad”.

MARCHANT, Patricio. *Sobre árboles y madres*. Ediciones Gato Murr, Santiago de Chile, 1984, p. 85.

Índice

Índice	7
JORGE POLANCO SALINAS	
Prólogo las costas filosóficas	9
NATALÍ ARANDA ANDRADES	
El nombrar y la aparición de lo <i>otro</i> en la poesía de Ximena Rivera .	17
SERGIO PARRA PAINE	
Potencia y resistencia de la poesía en el Chile dictatorial: los paradigmas. Martínez y el grupo CADA	33
El grupo CADA o la Crítica de la Razón cuica	38
El síntoma Martínez: Dado un muro, ¿qué pasa detrás?	45
MARTÍN RÍOS LÓPEZ	
Entre naufragios y resistencias. Meditaciones en torno a la poesía de Jorge Teillier	53
Palabras al zarpe	53
Primer Naufragio: Filosofía y poesía. Historia de un desencuentro	56
Palabras a la Deriva, palabras que derivan. Poesía y filosofía: un momento en la <i>filia</i> (ción)	59
Intento de arribo	61
NICOLE HENRÍQUEZ LEIVA	
Reflexiones en torno a Elvira Hernández y <i>La Bandera de Chile</i>	73
Heterónimo y palabra	75
Fuerza precaria contra el poder	79
La Bandera de Chile	83

MANUEL AHUMADA GONZÁLEZ

La poesía inagotable.....	95
Advertencia.....	95
Sujeto Poético y Disposición poética.....	96
Lo inagotable de la poesía	105

CELSIO ARCEU ALARCÓN

Apertura discursiva de una ciudad: Método y elementos de <i>la ciudad</i> en Gonzalo Millán	113
El método de Millán en <i>la ciudad</i>	116
Relación del tiempo: Hombres en la ciudad y el fluir de la naturaleza.....	119
Implicancias políticas en <i>La ciudad</i>	123
La ciudad después de un impacto.....	129

CECILIA CORTÉS ROJAS

“La Luz vino a pesar de los puñales”: Política y conflicto en <i>Canto</i> <i>General</i> de Pablo Neruda	133
Canto General, un análisis político	136
El momento de la escritura	140
<i>Canto General</i> , Itinerario de una ruta	147

Sobre los autores	159
-------------------------	-----

Prólogo

Las costas filosóficas

JORGE POLANCO SALINAS

“El tiempo que no conoce estaciones
De los torturadores
Estará también aquí
En primavera
Cada primavera
Hasta que las estaciones regresen
Y estallen
En Santiago”.
Orlando Letelier, John Berger.

En la noche en que nació su hijo, días después del 21 de septiembre de 1975, el conocido crítico de arte John Berger escribió un poema dedicado a Orlando Letelier. Más extenso que el actual epígrafe, los versos marcan el día en que cambia la estación, repitiendo la fecha del atentado. La primavera aparece ‘cargada’: por una parte, el asesinato, por otra, el nacimiento. Como la *physis*, el aliento es una aspiración que brota en sí misma y se mantiene en su germinación hasta que aparece la muerte, sin que se pierda su orden. Es la coincidencia con la apertura de las estaciones o el vicio de la respiración que Elías Canetti observa –en otro contexto– en Hermann Broch. El ejercicio espontáneo de respirar parte con la violencia del grito. En *Morir por Pensar*, Pascal Quignard comenta que la primavera indica en su palabra esta marca proveniente del latín *primum tempus* (*printemps*, en francés): “Es el primer tiempo en el orden del tiempo, es el primer paso en el que el tiempo basa

su rotación sobre la tierra, es el tiempo físico originario”¹. La *physis* contiene así un golpe, la ruptura de las estaciones y la temporalidad de la existencia. Lo curioso es que el poema de Berger traslada geográficamente esta violencia a un doble estallido: al comienzo de la primavera en el hemisferio sur y al atentado que hace mirar a Washington y Santiago. El golpe abrupto de la *physis* coincide con las consecuencias del Golpe de Estado.

La poesía chilena tiene aquí algo que decirnos en este traslado geográfico de la mirada. El poema de John Berger anticipa lo que retorna en el presente libro: *Tensiones del Pensar*, por cierto de una manera involuntaria y no programática. En Chile, la experiencia literaria no es ‘meramente’ literaria. Manifiesta una forma de pensar que Enrique Lihn denominó ‘situada’, es decir, el enfrentamiento con las condiciones de emergencia de los enunciados. De ahí que hemos elegido estos términos para el título: *Tensión y Pensar*. En varios sentidos, la liza en que la escritura se configura comienza a partir del conflicto y la urgencia, como evidencia Marchant en la cita que sirve de *leitmotiv* y horizonte a este libro. La necesidad de pensamiento marca gran parte de la ruta de la poesía chilena: un pensar que se ubica en un espacio geográfico y en un tiempo histórico preciso, obligando tanto al escritor como al lector a plantearse preguntas fundamentales. Los textos aquí reunidos buscan asir las dificultades propias de los escritos poéticos abordados, como un esfuerzo de pensar genuino y peligroso, donde la poesía –ocupando la imagen de Michel Leiris de la literatura como tauromaquia– parece un toro embravecido, mientras los intérpretes sólo ven pasar su sombra. En esta tensión se articula un

¹ QUIGNARD, Pascal. *Morir por pensar. Último Reino IX*. Editorial El cuenco de plata, Buenos Aires, 2015, p. 33. Acerca de la naturaleza y las categorías que posibilitaron pensarla en el mundo griego y que, posteriormente, la modernidad puso en crisis, véase: SERRANO, Vicente. *Naturaleza Muerta. La mirada estética y el laberinto moderno*, Editorial Universidad de Valparaíso, Valparaíso, 2014.

pensar que intenta correr el riesgo, que apuesta por una ruta de lectura y una mirada que vaya más allá de las seguridades ganadas de antemano. Tensión que ante la dificultad y el desconocimiento, ha implicado habitualmente un deslinde excluyente entre poesía y filosofía en Chile, incluso más allá de la *escena originaria* de la expulsión de los poetas de la *polis*, transformada a menudo en un lugar común, aunque sus presupuestos sigan funcionando. En vez de eliminar la tensión, los textos la muestran en sus diversas particularidades. Sin embargo, es necesario no equivocarse en la descripción del origen de este conflicto.

Una imagen puede servir para explicar mejor este difícil vínculo: es la conocida alusión de Paul Celan del poema como botella de naufrago lanzada al mar, es decir, a la tierra de corazón del lector, sin seguridad alguna y en el temporal de la historia. El poema visto así es un testimonio frágil, que no reviste garantía de ser recogido. Para ser recibido, el poema requiere de una atención que acoja su precaria condición. De ahí que a menudo surja el malentendido entre poesía y filosofía, que arrastra otra desavenencia previa. Esta imagen de Celan 'puede' oponerse al ejercicio filosófico; vale decir, a una comprensión de la filosofía como un quehacer discursivo y, por lo tanto, asentado en una concepción del lenguaje como 'medio' para llegar a una verdad fuera del lenguaje. En cambio, la poesía implicaría un carácter gratuito, cuyo valor radicaría en el aprecio asignado al lenguaje en sí mismo, ya sea incluso considerado como mero juego o representación antojadiza. La imagen de la botella de naufrago daría pie a una interpretación que confronta modos opuestos de concebir el lenguaje. Sin embargo, al profundizar en la metáfora que delinea la poética de Celan, nos encontramos con una sorpresa. Su alusión, referenciada usualmente

como el carácter de la escritura poética actual, proviene de la cita de un filósofo.

De acuerdo a Joachim Seng, quien indaga la relación conflictiva entre Paul Celan y Theodor Adorno (incluso las lecturas de época en sus respectivas bibliotecas), el poeta habría extraído esta frase de *La filosofía de la nueva música* donde alude a la ‘verdadera botella al mar’ que significan estas composiciones, en especial las de Schönberg. Según Seng, “la tarea de la lengua poética después de Auschwitz era para Celan la misma que la de la nueva música de Adorno”². El recorrido de su poesía lo confirma: desde una musicalidad ligada a la armonía a una que pone en palabras el carácter tenebroso y culpable del mundo. Celan hablará de los cielos oscuros de la época, coincidentes con el cambio de aliento en el ritmo poético, bajo la influencia de Bach a la de Schönberg (es decir, lo que puede observarse en sus poemas a través del giro comprendido entre *Fuga de Muerte* y *Stretta*). A pesar de las incomprendiones que pudo haber sentido Celan por parte de Adorno (y, por supuesto, de Heidegger), este encuentro inconcluso con el filósofo guarda relación más bien con las formas de recibir los poemas y, junto con ello, el vínculo entre los seres humanos, más que en una oposición taxativa entre filosofía y poesía como modos de concebir el lenguaje³. Como muestra Seng, Celan fue un lector atento de Adorno; el conflicto se suscita en las expectativas

² SENG, Joachim. “*La véritable bouteille à la mer. Essai sur les relations entre Theodor W. Adorno et Paul Celan*”, en Adorno/ Celan, Correspondance. Nous, Normandie, 2008, p. 33.

³ En “Paralipómenos”, Theodor Adorno afirma que “para poder ser experimentada por completo, toda obra de arte necesita el pensamiento, la filosofía, que no es otra cosa que el pensamiento que no se deja frenar”. *Teoría Estética*. Editorial Akal, Madrid, 2004, p. 347. De un modo más conflictivo, en un contexto inestable y tenso referido a la literatura, Paul de Man asevera en “La epistemología de la metáfora” que “la relación y la distinción entre literatura y filosofía no puede establecerse en términos de distinción entre categorías estéticas y epistemológicas. Toda filosofía está condenada, en la medida en que depende de la figuración, a ser literaria y, como depositaria de este problema, toda literatura es hasta cierto punto filosófica”. *Ideología Estética*. Editorial Cátedra, Madrid, 1998, p. 75.

exigidas al poema. Celan ‘esperaba’ una defensa pública de Adorno, en tanto judío, a las acusaciones de plagio⁴ y, por supuesto, ‘esperaba’ una respuesta de Heidegger por su nazismo. Estas expectativas, donde los poemas son botellas lanzadas al mar, buscan en ese ‘tú’ del lector una recepción que quizás éste no pueda brindarle en un primer momento. El desconocimiento que se suscita entre filosofía y poesía no es de principio, tampoco una naturalización de concepciones del lenguaje; el poema está en camino, en un rumbo y en una apertura, donde el lector puede reconocerse también en el naufragio, y desde esta asunción acoger una escritura que por sí misma incita a pensar poética y filosóficamente. El poema se comprende frágil porque el pensamiento es lábil; está situado bajo condiciones históricas y lingüísticas determinadas.

Los poetas han viajado por ese océano indiviso de la falta de nombres, por la imposibilidad de aferrarse a un sujeto y un predicado, pero a pesar de la inhóspita experiencia, alcanzan la escritura. Su lengua es una tabla de naufragio frente a la disolución. Viaje, experiencia y escritura conjugan en ese impulso que recorre las palabras. Pero aquello no acontece sólo en poesía. “La lengua más antigua –declara Quignard a propósito de Sócrates–, antes de ser enfrentamiento de discurso, es visitación de la voz”⁵. Antes de la dialéctica, antes del juicio, está ese murmullo que incluso despedaza al sujeto, arrojándolo al riesgo de la muerte. “Dudo, luego existo”, parafrasea Martín Cerda a Descartes, pues la literatura permite ‘despensar’ lo pensado⁶. Volver a reformularse las ideas ya

⁴ Sin embargo, como señala Seng, en estricto rigor la familia de Adorno había dejado el judaísmo hace mucho tiempo. Tanto su padre como el mismo Theodor Adorno fueron bautizados como cristianos. Esta es la incompreensión a su vez de Celan.

⁵ QUIGNARD, Pascal. *Morir por pensar. Último Reino IX*. Op. Cit., p. 120.

⁶ CERDA, Martín. *Escombros. Apuntes sobre literatura y otros asuntos*. Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2008, p. 136.

establecidas, y enfrentarse a la soledad de una escritura que desfonda las certezas. Para ello es preciso modificar la identificación entre pensamiento y filosofía. Vale decir, aceptar que el pensar es más amplio que la filosofía, y que incluso en la actualidad puede transformarse en una profesión más que en un compromiso de pensamiento. En cierto modo, es llevar a práctica lo que Nietzsche denominó como “la virtud de la modestia”⁷.

El vuelco a la poesía chilena no consiste en reiterar el lugar común de su carácter ‘excelso’ o ‘insólito’, sino retomar el camino opuesto: pensarla en su dificultad. No basta con enunciar el rasgo excepcional de la poesía chilena –a estas alturas la repetición de este estereotipo termina fosilizándola–; se trata de delinear un pensar que al proponerse bucear en su escritura decanta en un desafío para las herramientas conceptuales de la filosofía, obligando al intérprete a situar su pensamiento. Poetas abordados aquí como Ximena Rivera, Juan Luis Martínez, Jorge Teillier, Elvira Hernández, Gonzalo Millán, Pablo Neruda, entre otros que podrían seguir explorándose, implican un reto a las coordenadas filosóficas. Exigen al lector la necesidad de referirse a Chile y, de esta manera, politizar implícitamente su escritura, al desplazar el horizonte de la visión hacia este lugar de la geografía. Si la mirada de dios ha sido reemplazada por *google maps*, como una muestra efectiva de su muerte, el enfoque a este territorio estriba en una asunción de la perspectiva que permita a la filosofía trabajar también en una escala distinta⁸. En otros términos, la lectura de la poesía chilena abre rutas a la filosofía, sobre todo a los estudiantes jóvenes para que

⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*, Editorial Akal, Madrid, p. 44.

⁸ Un ejemplo de este desplazamiento de la mirada es el texto de Felipe Moncada Mijic, ganador el año 2015 del Premio de ensayo del Consejo del Libro a mejor obra inédita, donde aborda la escritura fuera del canon metropolitano y sus formas de asimilar lo que el escritor llama el territorio, es decir, “los paisajes, los modos de subsistir y de hablar”. Véase. MONCADA, Felipe. *Territorios Invisibles*. Ediciones Inubicalistas, Valparaíso, 2016, p. 49.

puedan articular su voz y su escritura, y no sólo insistir en una exhaustividad filológica y hermenéutica que procure destacarse entre los comentarios de los comentarios. El poema suscita un desenfoque que permite modular una respiración.

A diferencia de la habitual investigación canónica de los estudios literarios, la filosofía tiene la posibilidad de preguntar por los fundamentos de la 'obra literaria', por las formas poéticas que imbrican una política de las formas y, sobre todo, por las nociones acerca del lenguaje que atraviesan la experiencia de toda escritura poética⁹. La poesía, que es también un pensamiento 'en obra' o, si se prefiere, un pensar con la materialidad de los signos, yace a la espera de una reflexión que responda a su quehacer. No tanto a la manera de Heidegger que distinguía entre un pensar meditativo, calculador y conmemorativo (este último referido al poético y artístico en general) que pueden corresponder de modo diverso al ser, sino más bien bajo la tensión con que la poesía chilena apunta a la historicidad específica de los enunciados (en algunos casos sumando la incorporación de la geografía). Pensar la poesía conlleva una agudización de la mirada a los supuestos y los efectos filosóficos que traen consigo la lengua¹⁰. En cuanto método, el reconocerse y más aún desprote-

⁹ A propósito de este "fondo de lenguaje" que desenvuelve la poesía, donde es necesario mirar más allá del primer plano, Gilles Deleuze afirma lo siguiente respecto del ritmo que marca -antes incluso que la nominación- la sonoridad de la lengua (*melopeia*): "la repetición es la potencia del lenguaje; y lejos de explicarse de manera negativa por una carencia de conceptos nominales, implica una idea de la poesía siempre excesiva. Los niveles coexistentes de una totalidad psíquica pueden ser considerados, de acuerdo con las singularidades que los caracterizan, como actualizándose en series diferenciadas (...). Para que nazca el poema efectivo, basta con que «identifiquemos» al precursor oscuro, que le otorguemos una identidad, por lo menos nominal; en suma, que le demos a la resonancia un cuerpo: entonces, como en un canto, las series diferenciadas se organizan en coplas y versículos, mientras el precursor se encarna en una cantinela o estribillo. Las coplas giran alrededor del estribillo. ¿Y hay algo mejor que un canto para reunir los conceptos nominales y los conceptos de la libertad?". DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2012, pp. 429-430.

¹⁰ Véanse al respecto los estudios de Andrés Claro, en especial la síntesis de sus trabajos en *La creación. Figuras de poema, configuraciones del mundo*. Ediciones Bastante, Santiago de Chile, 2014.

gerse ante la escritura poética, estimula a pensar en los desajustes de las herramientas conceptuales con que la enseñanza teórica ha buscado capitalizar un saber. Estos hiatos, como contra ejercicio, permiten sopesar, aquilatar, pesar -de donde viene pensar- los supuestos de la re-flexión, es decir, volver los pasos atrás, retornar a aquello que ya se tiene como instaurado, entendiendo la reflexión no sólo como un ejercicio de representación o una subjetividad confrontada a un objeto de estudio. El problema estudiado no es neutro, concita una apuesta y un riesgo, una fidelidad al desafío del pensamiento teórico; vale decir, barruntan aquello que Platón llamó el bello peligro de la filosofía.

Desde el momento de su escritura, los textos aquí compilados nacieron a partir de un pie forzado poético y filosófico. La propuesta fue, justamente, arriesgarse y estar a la altura de la exigencia. Para la mayoría de los autores de este libro significa la primera publicación y, más aún, la primera vez que escriben sobre poesía. La primavera, como señalamos al comienzo, implica un golpe que no indica solamente muerte, aunque varios de los ensayos apuntan al ámbito político en que emergieron las respectivas escrituras de los poetas. Sin embargo, a pesar de nuestra historia, no todos los golpes son Golpes de Estado; también implican nacimiento, resistencia y renovación, como deja ver John Berger escribiendo en la situación paradójica de su hijo recién nacido y el asesinato de Orlando Letelier. *Tensiones del Pensar* inaugura en varios sentidos una ruta de aproximación y de escritura filosófica que el lector sabrá apreciar en la densidad de cada texto, considerando si acaso los poemas son bien acogidos en las costas filosóficas. Creo que ya asumir este riesgo por parte de los autores incluidos ofrece un primer valor, en el sentido ético de la palabra.

El nombrar y la aparición de lo *otro* en la poesía de Ximena Rivera

NATALÍ ARANDA ANDRADES

Estas palabras intentan ser un acercamiento de carácter fenomenológico a la poesía de Ximena Rivera¹, más específicamente, a ciertas imágenes que aparecen y se repiten constantemente en su poética y que son obsesiones que marcan finalmente su hacer. Las imágenes de la noche, el silencio, dios, la idea de lo sagrado y la existencia de un supra-lenguaje determinan el cauce del actual ensayo, ya que son asuntos que incitan y despliegan posibilidades de reflexión. De tales imágenes surgen temas como la dualidad, el quiebre, el reconocimiento o el nombrar, momentos centrales en algunos de los poemas que pretendo analizar.

El método fenomenológico para el estudio de la imagen poética tiene como antecedente al filósofo francés Gastón Bachelard, pero en este ensayo no profundizaré en su filosofía, sólo extraeré de él su método por lo pertinente que me parece para introducirme en la

¹ Nacida en Viña del Mar, el 3 de junio de 1959. Cuatro libros publicó en vida la escritora: *Delirios o el gesto de comprender* (2001), *Una noche sucede en el paisaje* (2006), *Puente de Madera* (junto a 13 poetas jóvenes, 2010) y *Poema de agua* (2011). Parte de su trabajo se encuentra recopilado en revistas y en las recopilaciones *Antología de la locura*, de Miguel Edwards en 1994; *Revista Libertad 250*, N° 3, de Ennio Moltedo Guio en 1995, quien también la antologa ese mismo año en *Valparaíso, versos en la calle y*, al año siguiente, en *Breviario de las poetisas del litoral*; *Valparaíso, versos en la calle*, de Juan Cameron en 1998; *Historia de la poesía en Valparaíso*, de Alfonso Larrahona en 1999; *Recital Poetas en la Ciudad*, de Arturo Morales en 2002, y, en *Poéticas de Chile*, de Gonzalo Contreras en 2007.

poesía de Ximena Rivera. ¿Cómo entenderé el estudio fenomenológico dentro del contexto del ensayo? En primer lugar lo comprenderé como un método que “nos lleva a intentar la comunicación con la conciencia creante del poeta. La imagen poética nueva- ¡una simple imagen!- llega a ser de esta manera, sencillamente, un origen absoluto, un origen de conciencia”². La imagen viene a ser el puente que une o nos comunica con la conciencia creadora, es el fenómeno que nos traslada de manera inmediata a ese instante inicial, ese origen desde el cual surge esa intuición primera, que desemboca finalmente en la palabra. Personalmente, no creo en ninguna definición o taxonomía en relación a lo que es poesía, pero pienso que cuando estamos ante una imagen que refleja su momento inicial, nos encontramos frente a lo que puede ser denominado como el fenómeno poético. En este sentido, Bachelard nos da a entender que la imagen es anterior incluso a todo pensamiento, por eso el concepto de origen absoluto, las palabras o el pensamiento vienen a ser la forma de entregar ese momento que está en el origen. Momento que es como un relámpago abriendo la oscuridad, iluminando las sombras y originando nuestra conciencia, pero esa conciencia dura lo mismo que el relámpago, siendo la imagen poética el intento de detener ese instante, esa huella que deja la luz, tan precaria y tan débil frente al instante que la ha originado. Escribir es observar la huella, seguirla sabiendo que es signo de la ausencia, como lo pensó Derrida.

El problema del origen es central en la poética de Ximena Rivera, como se verá después en los poemas elegidos o en las palabras sobre lo sagrado y el supra-lenguaje; creencia que la poeta aborda desde el problema del origen, un supra-lenguaje que al igual que el

² BACHELARD, Gastón. *La poética de la ensoñación*. FCE, México, 1982, p. 10.

relámpago otorga e ilumina la persistente oscuridad de la conciencia.

“¿Cómo una imagen, a veces muy singular, puede aparecer como una concentración de todo el psiquismo?”³. Una síntesis de la conciencia, donde los elementos no se entregan de forma aislada, sino como una epifanía que encuentra su destino en la palabra. En muchas de las imágenes construidas por la poeta se logra esa concentración y esa síntesis, además de un grado de nitidez tal, que el lector parece acercarse a ese inicio, padeciendo el origen. Como si la imagen lograra atravesar el aspecto subjetivo del poeta y se incorporara en nosotros, en una captación instantánea de nuestro propio psiquismo. Algo hay allí que no tiene que ver con un aspecto netamente objetivo del poema, que trasciende el conocimiento de los nombres y objetos que se utilizan en la construcción de la imagen. Una especie de conciencia colectiva que nos ayuda a entender de manera común ciertas cosas. ¿Será el fenómeno poético una forma de dialogar con aquella conciencia?

Para iniciar este intento de análisis me introduciré en la poesía de Ximena Rivera y en un fenómeno que es transversal a muchos de sus poemas: el fenómeno de la dualidad. Este fenómeno es consecuencia de la acción de nombrar y de reconocerse como sujeto que nombra. Esta acción genera la separación de lo nombrado de su contexto, de todo lo que lo circunda. Nombrar es arrancar o extraer al objeto de su estado de igualdad o unidad; un estado de continuidad se quiebra en el instante en que algo es revestido de signos. Porque nombrar es remarcar sus diferencias con lo *otro*. Cuando nos identificamos con un nombre, con un rostro, aparece el *yo* y con ello la conciencia fragmentada, conciencia

³ BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. FCE, México, 1975, p. 9.

también de lo *otro* como aquello perteneciente a otra dimensión, a otros nombres. Por eso saberse existente es reconocer que existe un mundo. El lenguaje distingue, clasifica, relaciona, compara y circunscribe a los elementos a una cierta dimensión existencial. Viene a ser el espejo donde la conciencia se mira a sí misma y se entiende a partir de la diferencia.

El primer poema de Ximena Rivera que suscitó la reflexión anterior se denomina ‘El nombre’⁴.

Entonces sentí
un miedo sencillo
por la primera persona
que me llamó vástago
en la soledad de la noche.

Ximena Rivera habla de una primera persona, un primer sujeto que al nombrar rompe con un mundo igual a sí mismo. Como un verbo primario que quiebra la nada inicial, un estado roto por la voz, por una boca que al abrirse rompe con la unidad. Nace una conciencia que ya no se identifica con esa oscuridad total. Un *logos* que al nombrar la nada, la distingue de sí, la deja fuera. El primero que nombró la noche la dejó fuera de sí misma, fragmentada; la noche se miró en su nombre y se reconoció otra. Contestar al llamado de alguien es también estar un poco afuera, saberse sujeto y objeto a la vez. Saberse contenido en la mirada de otro, como un espejo que deja en evidencia el desgarró, la dualidad constante en la que habita el individuo.

“Desde que Dios dijo/ yo soy/ Moisés tuvo conciencia/ que se movía”⁵. Dios viene a ser el espejo de Moisés, dice ‘yo soy’ y es así

⁴ RIVERA, Ximena. *Obra Reunida*. Ediciones Inubicalistas, Valparaíso, 2014, p. 63.

como lo otro, que no cae dentro de la idea de yo, también adquiere existencia, porque se mira a sí mismo a partir ese otro que lo nombra, que lo hace existir.

Continuando con el primer poema, el verso ‘en la soledad de la noche’ remite a la idea de inicio, a un momento en que late algo que está por venir; es expectación pura. Además la imagen de la noche hace germinar la idea, lugar o instante en que las cosas pierden sus determinaciones, no hay nitidez de las formas, no hay partes, sino una totalidad que esconde toda diferencia. La soledad es parte esencial de la noche, ya que es solo ella, solo un elemento que abarca todo, que esconde en la sombra a los cuerpos.

Ximena Rivera siente miedo, un miedo primario por aquella persona que al abrir su boca instauró su descendencia, que al decir ‘yo soy’ tuvo conciencia de la otredad. Pero no es cualquier miedo, es un miedo sencillo que queda dentro de los márgenes de lo narrable, no es un miedo sublime, si es que se puede hablar de tal categoría. La poeta va hacia el lugar de aquella conciencia fundante y siente un temblor sencillo, tal vez porque ese momento iniciático no le es ajeno. Lo sublime es aquello que traspasa nuestros límites, es cuando nuestro *logos* se ve impotente ante la inmensidad, pero aquí es miedo sencillo lo que Ximena Rivera siente por aquel que ha fragmentado la noche. ¿Y esa persona o conciencia que la llamó vástago también habrá sentido miedo en la soledad de la noche? ¿Miedo de otro que lo nombró o de sí mismo?

Los siguientes versos pueden seguir abriendo esta exégesis acerca de la dualidad que supone el nombrar. El poema lleva por nombre ‘Panfleto contra la cultura’⁶.

⁵ RIVERA, Ximena. *Obra Reunida*. Op. Cit., p. 71.

⁶ RIVERA, Ximena. *Obra reunida*, Op. Cit., pp. 97-98.

Ahora bien
la iniciación puede verse
como un regreso guiado

Una vuelta a uno mismo
no al que fue o al pasado, sino al ahora.

La iniciación como un regreso a uno mismo, a eso que es anterior a la separación. En estos versos entra la variable tiempo, al indicar Ximena Rivera que el regreso no ocurre en el pasado, sino en el ahora. Es importante detenerme en este hecho.

Cuando el pensamiento entra en un momento determinado, ese momento ha dejado de ser, comienza su 'ha sido'. El presente es aquello que sucede mientras no exista un pensamiento relativo a él, la unidad sólo se logra en el ahora y en ella no hay recuerdo ni nombre. Para Ximena Rivera el ahora "es una inmovilidad que transcurre", verso del mismo poema. ¿Dónde está su inmovilidad, donde está lo movable? Tal vez la palabra 'ahora' sea el momento de inmovilidad de aquel tiempo presente, mientras su verdadera naturaleza, lo que no cae en un nombre, sigue siendo la movilidad. Las palabras que siguen a continuación en el mismo poema, dan una claridad mayor.

...abarca al ahora antes de la separación
antes de lo falso o verdadero
antes de lo bello o lo feo
antes de lo bueno o lo malo
antes de la otredad
antes de la fragmentación⁷.

⁷ RIVERA, Ximena. *Obra reunida*, Op. Cit., pp. 97-98.

Estos versos van dando mayores luces acerca del análisis fenomenológico que intento. Volver a ese momento antes de la otredad, antes de que las cosas se dividieran en contrarios, a ese instante de unidad que no es un momento del pasado, que no tiene un origen lejano en el tiempo, sino que es del presente; el ahora es el tiempo que por su naturaleza es anterior a la fragmentación. ¿Se puede hablar de tiempo cuando se entiende que la unidad es una característica propia del 'ahora'? El tiempo transcurre, se divide en horas, meses, años; al parecer la división es una característica esencial de él. Entonces, si el ahora es unidad, tal vez se deba dar un tratamiento distinto, ya que es un concepto donde el pensamiento en relación a la temporalidad no ha fragmentado su naturaleza unitaria. El ahora transcurre como todo concepto que haga referencia al tiempo, pero transcurre sin divisiones, sin nada que sea diferente a sí mismo. A partir de esto parece tener sentido decir que el concepto ahora es más cercano a algo espacial que temporal. No es que el espacio no se encuentre dividido en objetos o en materialidades que le dan su fragmentación, pero no es una fragmentación entre lo que ha sido o será, sino dentro de lo que ocurre en un mismo instante. Si escucho caer la lluvia, mientras escribo estas palabras y siento el aroma a pan tostado que viene de la cocina, todo esto está sucediendo simultáneamente, si digo ¡AHORA! en esa simultaneidad de acontecimientos lo que hago es unificar todos los fenómenos que ocurren en el espacio. Es en este sentido que, repito nuevamente, necesitamos otro tipo de acercamiento al concepto de tiempo cuando nos referíamos al ahora o al instante. Tomaré a Bachelard y su tesis de que "la poesía es una metafísica instantánea"⁸. Para este autor el poeta destruye la continuidad del tiempo, la mirada normal que se tiene respecto a

⁸ BACHELARD, Gastón. *La intuición del instante*. Ed. FCE, Ciudad de México, 1987, p. 93.

él, por eso habla de que el tiempo de la poesía no es horizontal, sino vertical. “El tiempo no corre. Brota”⁹. El poeta al darle verticalidad al tiempo, lo vuelve un ahora, un instante donde no hay un anteceder o suceder, ya que ambos ocurren en un mismo momento. El tiempo vertical es el tiempo detenido para ver transcurrir la totalidad del espacio, por eso brota todo a la vez, un instante sin una conciencia fragmentada por el tiempo.

“El poeta es entonces guía natural del metafísico que quiere comprender todas las fuerzas de uniones instantáneas, el ímpetu del sacrificio, sin dejarse dividir por la dualidad filosófica burda del sujeto y del objeto...”¹⁰. Hay varios puntos en estas palabras. El análisis filosófico se mueve dentro de esa separación, el pensamiento en general es así, no está dentro de la dimensión de uniones instantáneas, de ese ahora donde habita la intuición del instante. La intuición, pensando en otros autores como Bergson, es ese conocimiento del objeto como una totalidad, donde la separación entre sujeto y objeto no está del todo clara. Un conocimiento inmediato que no distingue completamente la mirada de lo mirado. Cierta clase de poesía, la que sirve de ayuda al metafísico según Bachelard, se aproxima o deja ver con mayor nitidez ese encuentro inicial, ese instante de verticalidad donde ocurre la epifanía. ¿Podría ser comprendido ese encuentro inicial, intuitivo y directo como una experiencia directa o, tomando las palabras del filósofo japonés Kitaro Nishida, ‘experiencia pura’? Me parece interesante observar este concepto de Nishida a la luz de los versos de Ximena Rivera. La idea de Bergson o la idea en general de intuición como un momento en que no se distingue totalmente sujeto y objeto, tiene similitudes con la idea del pensador japonés.

⁹ BACHELARD, Gastón. *La intuición del instante*. Op. Cit., p. 96.

¹⁰ BACHELARD, Gastón. *La intuición del instante*. Op. Cit., p. 100.

Aunque la idea de experiencia pura va mucho más allá de lo que dice Bergson. Cuando se habla sobre la experiencia se da como supuesto la presencia de una conciencia que distingue, hay un pensar en relación a lo observado o experimentado. Al adjudicarle el adjetivo puro a la experiencia, Nishida quiere dejar claro que es aquella que no se ha visto adulterada por ninguna clase de pensamiento, es así que “la experiencia existe no porque haya un individuo, sino que un individuo existe porque existe la experiencia”¹¹. No es que exista un sujeto separado del objeto que conoce, como si estuviese fuera de la misma experiencia, sino que el encuentro entre ambos elementos, entre individuo y mundo es una unidad en la experiencia pura; el sujeto también se experimenta a sí mismo en ese encuentro, por eso toda distinción se desvanece. Para poder entender de mejor forma esta idea es necesario contextualizar el pensamiento de Nishida, teniendo presente en primer lugar que él es un filósofo que intenta conciliar el pensamiento filosófico occidental con la tradición espiritual de oriente. En pocas palabras, conceptualizar y explicar de manera sistemática ciertas elaboraciones que poseen características más intuitivas y espirituales. ¿Cómo ligar esto con Ximena Rivera? Tal vez tomando el concepto de experiencia pura y extrapolarlo a palabras y versos de la poeta. La experiencia pura como ese instante “antes de la separación/ antes de la otredad/ antes de la fragmentación”¹², como ese lugar al cual se regresa cada vez que no hay una conciencia que nombra y conceptualiza al mundo, cada vez que no existe un conciencia fragmentada. La experiencia pura es el lugar del origen, aclarando que este origen no es temporal, no es un momento en la historia del universo, sino que es un comienzo que se repite cada vez que la diferencia entre sujeto y objeto se desvanece; es,

¹¹ NICHIDA, Kitaro. *Indagación del bien*. Gedisa editorial, Barcelona, 1995, p. 18.

¹² RIVERA, Ximena. *Obra reunida*, Op. Cit., pp. 97-98.

finalmente, la experiencia del ahora. ¿Esa clase de experiencia puede entregarse en palabras, en algún nombre o solo el silencio la hace permanecer pura? ¿Estaremos condenados al silencio, ya que todo hablar precisa separación? “A esta altura sospechamos/ que no es verdad/ que un poema se escriba con palabras”¹³. El poema como aquel lugar del encuentro entre sujeto y mundo, lugar de inmanencia, donde no hay una exacta separación; espacio que se hace cargo de las formas del silencio. Con la lectura de un poema sucede una especie de acercamiento al silencio, como si aquellas palabras también callaran. Pienso que el poema es un ‘no decir’ que intenta “decir con palabras de este mundo que partió de mí un barco llevándome”¹⁴. El poema o la imagen poética como anterior a la palabra o al pensamiento; la imagen como experiencia pura, el lugar del origen.

“La fantasía del origen/es creer que todo está en silencio”¹⁵, nos dice Ximena Rivera. ¿Hay un hablar en aquel origen? ¿Una conciencia verbalizando al mundo y a sí misma?

Antes de detenerme en estas preguntas es relevante hacer notar que la poeta no ocupa el pasado del verbo ‘ser’ sino su presente. Un ‘está’ que indica que el origen siempre se encuentra aconteciendo. Ahora bien, aquello que se encuentra presente, negando al silencio, es un elemento central en la poesía de Ximena Rivera: el agua.

¹³ RIVERA, Ximena. *Obra reunida*, Op. Cit., p. 72.

¹⁴ PIZARNIK, Alejandra. “Árbol de Diana.” 1962. *Poesía Completa*. Ed. Ana Becciu. Buenos Aires, Editorial Lumen, 2002, p. 115.

¹⁵ RIVERA, Ximena. *Obra reunida*, Op. Cit., p. 122.

Como un pequeño dios primario
contemplando lo que veía en la noche,
sintió el enigma:
¿Qué es la vida?

Algo que va y viene, le dijo la marea:
entonces, otro sentir palpité en su corazón.
Sintió la presencia de las aguas y,
desde entonces,

besó la arena,
besó las rocas,
y de cuando en cuando

atrapa un poco de mar
y se conmueve¹⁶.

El agua como el lugar de lo sagrado, la sonoridad del origen. “Bajo mis pies había agua”¹⁷. El agua, el río, el mar, son imágenes que tienen una conexión con lo sagrado, con la figura del inicio y de dios.

Aquí el mar es la imagen de la vida y del carácter efímero de la misma. Hasta el mismo dios primario se conmueve de esa característica al atrapar un poco de mar.

En el poema, todo se inicia con la pregunta ¿Qué es la vida? A partir de ella esa conciencia que pregunta sintió la presencia de las aguas. Al principio fue el verbo y este verbo surgió como pregunta. Pero el agua es anterior incluso a ese verbo, por eso es un origen absoluto, ya que contiene en sí a la conciencia primera. El agua, siempre el agua, como aquello que va dando forma a las cosas o aquello que toma la forma del mundo. El agua al caer toma la forma del encuentro, de aquello que espera su caída.

¹⁶ RIVERA, Ximena. *Obra reunida*, Op. Cit., p. 76.

¹⁷ RIVERA, Ximena. *Obra reunida*, Op. Cit., p. 56.

Siguiendo con la idea de lo sagrado, la palabra poética no se separa de aquel fenómeno. Así lo dice en una entrevista Ximena Rivera “lo sagrado es la placenta de cualquier imagen”¹⁸. Lo que la poeta explica a partir de estas palabras es su creencia en un supra-lenguaje, donde las imágenes poéticas vendrían a ser expresiones de un texto que está por sobre los textos particulares. La poesía de Ximena Rivera es un encuentro con lo sagrado, desde allí surge su palabra. Es la placenta que mantiene la comunicación entre la conciencia ‘creante’ del poeta y ese supra-lenguaje. Recuerdo las palabras de Bachelard sobre la imagen como algo anterior al pensamiento. En ambos hay connotaciones metafísicas que no se pueden obviar. Es así que en Ximena Rivera, por ejemplo, la figura de dios está presente. El agua y dios como elementos que se repiten constantemente, en la búsqueda del encuentro con aquel lenguaje que está sobre el lenguaje de todos los días. Esto puede relacionarse con las palabras de la filósofa María Zambrano al decir que la poesía es “encuentro, don, hallazgo por gracia”¹⁹. La poesía como don, totalidad que brota en un instante, la poesía como encuentro, no como búsqueda, asunto relegado a la filosofía que precisa método. La poesía es hallazgo de lo inmediato, nos dice Zambrano. Tal vez aquí se encuentre lo sagrado, esa experiencia pura que es la intuición del instante, un ahora sin fragmentación, sin nombre todavía. ¿Será esa la placenta de cualquier imagen?

La poesía de Ximena Rivera está constantemente traspasada por connotaciones metafísicas. Hay compromisos ontológicos evidentes con ciertas cosas que caen más en el plano de la creencia que de la experiencia. Como la temática de aquel supra-lenguaje, que se mueve completamente en el dominio de la creencia, incluso la

¹⁸ https://www.youtube.com/watch?v=l4dBMP-RpFE&ab_channel=radyes [consultado el 22 de agosto 2015] Minuto 5: 10'

¹⁹ ZAMBRANO, María. *Filosofía y poesía*. Ed. FCE, Ciudad de México, 1996, p. 13.

poeta se define a sí misma como un ser creyente, alguien que cree en lo sagrado de la poesía. Cree en el don, en el hallazgo. La poesía tiene esta posibilidad, este andar sin un camino definido, un andar errante que sin buscar encuentra. La poesía tal vez sea un pensar que no busca la verdad, como construcción discursiva propia de cierta filosofía, sino que se encuentra con la realidad y realidades, con aquello que no cae en un discurso netamente conceptual y racional, “hay algo en el hombre que no es razón, ni ser, ni unidad, ni verdad”²⁰. Y ese algo se dice en poesía. El poeta al perderse en la multiplicidad del mundo logra una unidad que no está por sobre él, una unidad no trascendente, sino como parte de toda experiencia no conceptualizada todavía. La experiencia directa es la imagen no dada en un concepto, porque conceptualizar es delimitar, es colocar sobre la totalidad unos límites divisorios para adueñarnos teóricamente y materialmente de las cosas. Pienso, en este mismo sentido, que la poesía no se adueña de nada, no ejerce ningún tipo de violencia sobre la realidad o realidades, la deja ser, se pierde en ella; la poesía no ejerce, lo que Zambrano denomina, violencia teórica. El poeta es un enamorado de las cosas, ama cada cosa en lo que es, no abstrae, sino que singulariza. “Y quién le consolará al poeta del minuto que pasa, quién le persuadirá para que acepte la muerte de la rosa, de la frágil belleza de la tarde... de eso que el filósofo llama las *apariencias*”²¹. El ensayo *Filosofía y poesía* de la filósofa española es un diálogo con Platón y su condena a los poetas, ya que ellos están enamorados de aquellas apariencias, enamorados de las sombras de la caverna. Según Zambrano, el poeta no busca esa unidad abstracta y universal, sino que se pierde en la unidad actual, la que liga completamente al sujeto con el mundo, se pierde en esa experiencia. La poesía como ese intento de

²⁰ ZAMBRANO, María. *Filosofía y poesía*. Op. Cit., p. 25.

²¹ ZAMBRANO, María. *Filosofía y poesía*. Op. Cit., p. 34.

volver a ese instante, la imagen poética como el puente para volver a esa inmanencia, a eso que late constantemente en lo efímero. ¿Dónde queda ese supra-lenguaje para Ximena? Tal vez ese lenguaje es el hablar propio de esa inmanencia, de esa unidad sujeto-mundo que se da en la experiencia directa o pura, como diría Nishida²², puede ser que ese supra-lenguaje se encuentre más ligado al silencio, a un silencio sagrado, ya que no es verdad que un poema se escriba con palabras.

Ximena dice: “Sí, allá está aquí/ y no hay nada que decir/ y, sin embargo, cuando todo el mundo se ve/ el mundo inevitablemente habla”²³. Estos versos son parte del poema que trata sobre el momento anterior a la fragmentación, poema comentado en páginas anteriores. En estos versos hay una continuación de la misma idea, como por ejemplo en ‘Sí, allá está aquí/ y no hay nada que decir’, Ximena hace referencia a ese momento anterior a la separación, donde allá está aquí, donde el ayer está en el ahora. Momento en el que hablar es innecesario, porque hablar supone el quiebre de aquella igualdad, nombrar es quitar de ese estado de unidad a los contrarios. Si digo aquí el allá se vuelve un punto lejano, si digo ahora el pasado toma presencia, pero si callo y me quedo en la indeterminación algo sucede, ya no soy quien precisa decir, sino que es el mundo quien habla. El mundo habla a través de su supra-lenguaje. Estos versos aclaran un poco más esa creencia en un lenguaje desde el cual nacen los otros. Ver todo el mundo sin fragmentación del espacio ni el tiempo, como una especie de *Aleph* que contiene en sí todos los puntos del universo. ¿No será la imagen poética una especie de *Aleph*? Vuelvo a la pregunta-afirmación de Bachelard sobre cómo una imagen en su

²² NISHIDA, Kitaro. *Indagación del bien*. Op. Cit., pp. 41-49.

²³ RIVERA, Ximena. *Obra reunida*, Op. Cit., p. 99.

singularidad puede llegar a ser una concentración de todo el psiquismo. A través de la imagen aquel supra-lenguaje se comunica con la conciencia 'creante', la imagen es la síntesis de una realidad, de un universo. Nombrar es tratar de hacer que aquella imagen caiga en el lenguaje de todos los días. ¿Será esa la labor del poeta? No creo que exista una labor determinada, pero si sólo me quedo dentro del universo poético de Ximena Rivera, me atrevo a afirmar que su labor es escuchar ese mundo que inevitablemente habla, de esas imágenes que inevitablemente llegan a su conciencia. Ximena Rivera observa al *Aleph* y lo escucha, deteniéndose en el sonido del agua, el hablar originario.

Potencia y resistencia de la poesía en el Chile dictatorial: los paradigmas. Martínez y el grupo CADA

SERGIO PARRA PAINE

Una dictadura, sea del orden que sea, evoca un poder que otorga primacía moral al *dictum*, por lo que mandata desde preceptos genéricos, dicta cánones y establece roles, cuyos fundamentos se encuentran incluso más allá de las leyes constitutivas de una nación, de los estados comportamentales de ciertos individuos que se sitúan como fisuras de cambios estructurales-epocales y de determinados vocablos que tartamudean orbitando significados imprecisos. Es, si se permite el reductivismo provisorio del caso, un asunto de universales, y un universal no es otra cosa que una ley que rebasa lo escrito, en el sentido de estar por encima de la singularidad del redactor, del escritor, del creador de signos y conceptos. Se presenta a sí mismo como una cierta entidad intemporal que responde a un orden estructural según se lo defina, a su vez, por otros universales. En este entramado jerárquico encontramos relaciones de analogía entre dichos universales, aquello cuya relación es explicada por la fórmula ‘en parte igual, en parte diferente’ o, si se quiere, ‘relativamente idéntico, pero esencialmente distinto’. La identidad dimensionada en un *unum* indiferenciado que contiene a los diversos, un trascendental que opera a la base de lo real, por lo que tiene lugar en todo orden de

cosas, en cuyo caso no resulta extraño que deba haber un analogado supremo que vela por el cumplimiento del orden jerárquico del ser. Resultan así decorosas aquellas prácticas correccionales que en el contexto del Golpe de Estado en Chile (1973), llevaron a algunos a cortar el cabello a los hombres, los pantalones a las mujeres, a poner cada cosa en su sitio, en su tiempo, de acuerdo a los ritmos y rutinas que obedecen al cumplimiento ontológico de aquello que es, de cada cosa siendo semejante a sí misma, un simple e inocente juicio de identidad que se materializa no sólo en las prácticas discursivas, sino también en los regímenes disciplinarios, acomodando conjunciones en determinados lugares y formateando los cuerpos. Por otro lado, están las intervenciones corporales que despotencian a los individuos, o bien, encuentros que se manifiestan como limitaciones de la potencia de obrar. Nada más claro que las torturas, donde lo propiamente humano aparece como un derivado residual del momento universal¹. Es por ello también que, pese a los parafraeos que sitúan a tales prácticas como irracionales, éstas guardan, en realidad, una genuina estructura racional, donde el remanente de cierta universalidad es situado como un individual del cual el todo perfectamente puede prescindir, sin dejar de ser lo que es, por lo que el individuo es lo único que puede ser contingente frente a la necesidad de la ley en la cual se funda. No es azaroso, por tanto, que se haya trastocado la intimidad de los cuerpos con absoluta potestad, confiriendo el

¹ “Hablo así de un *residuo de humanidad*, que se hace patente sobre todo allí donde lo humano es empujado hasta la ruina, el resto y el despojo, es decir, en la forma superlativa del maltrato, en la *tortura*: un residuo torturado cuyo revés –proclamado a la manera de rampante *slogan*– podría resumirse en un lema del 1984 orwelliano: *a boot stamping on a human face for ever* (‘una bota que aplasta a un rostro humano por siempre’). ‘La tortura marca el punto de la *urgencia*. No absorbe en sí toda la cuestión de los derechos humanos, pero sí tiene la fuerza paradigmática de hacer inmediatamente *sensible* –como *horror*– la totalidad de la cuestión”. OYARZÚN, Pablo. “Problema y urgencia de los derechos humanos” en *Nihilismo y Crítica: las políticas del saber*, N° 4, Et Cetera, Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, 2000, p. 182.

status de impotencia originaria al individual. Se trata de un punto crítico de inflexión en “que digo un límite para todo lo que reptar corre o pasa, sueño un sueño en el que nombro a las cosas por su muerte (...)”², esto es, lo que es nombrado aparece sólo en la medida en que queda subsumido bajo aparatos conceptuales, bajo categorías las cuales, al momento de ser retiradas del individuo al cual se adjudican, no dejan nada debajo de sí. El sujeto que recibe tales determinaciones pareciera no ser capaz de existir sin éstas, atribuciones subsistentes. Sólo aparece eso que me permite enunciar y clasificar, sólo queda el límite impuesto. Lo demás se esfuma en la neblina de lo incomprensible y carente de valor.

La violencia de la dictadura militar en Chile, entonces, no sólo se caracterizó por sus atentados a los Derechos Humanos o sus explícitas diatribas; sino que también estuvo atravesada por un aire cotidiano de extraña quietud. No se trata de negar que, efectivamente, sí hubo múltiples focos de resistencia frente a dicha violencia donde se ponía de manifiesto la tensión característica del caso, sino de afirmar que durante todo el periodo tuvo lugar una atmósfera de sentido común transversal a diferentes sectores, muy probablemente un cierto entramado ‘mudo’ de estructuras hegemónicas que, valga la contradicción, aún ‘resuena’ hasta nuestros días.

Ciertamente, por un lado, el contexto dictatorial configuró un antagonismo situado, es decir, de índole militante, arraigado en la disciplina partidaria y que era convocado, por lo general, desde ciertas vertientes marxistas-leninistas. No es ni por lejos, insisto, la intensión de este escrito poner en duda la importancia y valor

² ROJAS, Waldo. “A este lado de la verdad” en *Antología de Poesía Chilena. Generación de los 60 o de la Dolorosa Diáspora*. Editorial Catalonia, Santiago de Chile, 2012, p. 250.

históricos que estas prácticas de resistencia tuvieron en su momento, pero tampoco parece justo invisibilizar aquellas iniciativas que, en el decurso de sus acciones, desenmascararon y denunciaron las relaciones lingüístico-ideológicas que se articulaban a partir de la diada significante-significado, puesto que “haber formulado significados meramente contrarios al punto de vista del dominador sin atentar contra el orden de su gramática de la significación, era mantenerse inscrito en la misma linealidad dualista de una construcción maniquea de sentido”³. En esta línea, cabe destacar aquellas incursiones disidentes que operaron, precisamente, en el margen de dicha hegemonía, respondiendo desde el no-lugar de las permanentes rupturas conceptuales y que, al decir de Eugenia Brito, surgen durante este periodo con una fuerza mucho más innovadora que en los periodos anteriores, bajo el carácter de oposición tenaz frente a la “visión única de un proceso; visión utilizada ya por los ideólogos de la dictadura, los que construyeron una visión única y hegemónica de un sujeto ‘chileno’, monolítico, plano, sin estratificaciones sociales o psíquicas”⁴. En mi opinión, entre aquellos esfuerzos que operaron desde este descentramiento se destacan las acciones del colectivo experimental CADA, que reivindicó una propuesta crítica de doble filo, involucrando, por un lado, su contrariedad con la dimensión artística como sistema, es decir, como configuración de significaciones contemplativas y, por ende, estáticas en orden a la legitimación del *status quo* del medio que las genera; lo cual nos lleva a un segundo cauce, en el cual advertimos el desmontaje del rito contemplativo del cuadro que obnubila la realidad marginal de un pueblo subyugado por la institución. En un segundo momento,

³ RICHARD, Nelly. *La insubordinación de los signos (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de las crisis)*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1994, p. 16.

⁴ BRITO, Eugenia. *Campos Minados (Literatura post-golpe en Chile)*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1990, p. 14.

aparece *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez como paradigma de la radicalidad de dicha propuesta anti-discursiva, donde son desalojadas fórmulas de toda índole, poniendo en entredicho –tal vez, como nadie más–, los horizontes de significación gobernados por un cierto finalismo.

Sin embargo, cabría objetar que dichas prácticas operan en una dimensión teleológica como aquella de la cual intentan escapar, pues, aun así se trata de reacciones morales frente al contexto. Pues en ese caso, sí, defendemos la posibilidad de una ética subyacente a estas obras-acciones, pero cuál. Se trata, sin más, de una cierta concepción del accionar que rompe con el *télos* de todo acto definido como correlato de una potencia determinada, encausada, programada en el orden de lo teórico. Para estos efectos, la obra de Spinoza resulta fundamental, puesto que el filósofo holandés opera en el desmontaje de dichos estamentos a partir de una propuesta filosófica sin mediaciones, arraigada en la inmanencia del acto no dirigido desde afuera. Acciones como las del grupo CADA y obras como la de Martínez se inscriben en la actitud práctica no referencial, por cuanto suponen un orden de inmanencia que recobra un sentido de lo político en el arte, pues, por un lado, no se trata asumir lo político como un ‘orden’, según el discurso de la dictadura, ni del arte como un fetiche de aspiraciones elitistas, sino de un accionar social donde lo cotidiano, incluso, queda politizado.

El grupo CADA o la Crítica de la Razón cuica

Tal como Negri señala en sus comentarios sobre la filosofía Spinozista “la existencia no es un problema”⁵, pues es un hecho dado que nos encontramos aquí, situados en un devenir mundano. El material del que dispone el artista y/o el poeta ya está ahí, por lo que el ejercicio de duda propio del *cogito* cartesiano aparece como un vicio en el plano de las acciones. Por lo mismo, no hay vida circunstanciada del hombre en el plano individual, pues devenimos en una cierta totalidad, siendo a la una con el medio. Pues, por paradójico que parezca, el propio contexto de la dictadura determina el sentir de lo colectivo, donde casi no queda lugar para establecer principios identitarios a partir de un yo como referencia indexical⁶. El toque de queda nos comunica que hay algo que muchos no pueden hacer, quedando desarmada la intimidad de nuestros hogares, ya que, a partir de ello es posible advertir que estamos *in media res*. Dado esto, tampoco queda espacio para determinar estructuras ontológicas de lo sustancial “como sujeto último que ya no se dice más de otro y lo que siendo individual es también separable”⁷. Éste último término supone la separabilidad en un sentido de individualidad, pues, en términos lógicos se adhiere al hecho de ir bajando por las especies hasta acercarse a lo individual, lo cual es sinónimo de lo concreto como totalidad básica e indivisible⁸, por ello, situada en medio de una sucesión de hechos atómicos. Así, en la medida de dicha indivisibilidad, se trata de una reducción dada en un lenguaje predicativo que presupone

⁵ NEGRI, Tony. *La anomalía salvaje: poder y potencia en Baruch Spinoza*. Traducción de María Teresa D’Meza y Rodrigo Molina-Zavalía, Wladhuter editores, Buenos Aires, 2015, p. 115.

⁶ Indexical o deictico, en el sentido de que lo referido aparece en el instante de su referencia, pero tratándose de un yo autorreferido en una esfera solipsista.

⁷ ARISTÓTELES. *Metafísica*. Editorial Gredos, Madrid, 1970, Libro Δ, cap. III, 1017, 24, 25.

⁸ *To Sýnolon*.

un sujeto hermenéutico en orden a la atribución y que, por lo tanto, es susceptible de recibir dos determinaciones principales; las cuales, por un lado, involucran el ser sustrato de los accidentes, y que, a diferencia de éstos —que sólo pueden ser en otro—, son subsistentes *per se*, es decir, que poseen autonomía o independencia en el orden existencial. Esto ha sido un *factum* que ha recorrido casi la totalidad de la historia occidental y que, tomado al pie de la letra, supone la independencia radical de una sustancia con respecto a otra: sean, por ejemplo, *a* y *b*, donde *a* puede darse sin que se dé *b*, y *b* puede darse sin que se de *a*.

Ciertamente, el prejuicio más básico del orden dictatorial chileno fue el de presuponer que, una vez eliminado el cáncer marxista, el resto de la población permanecería sujeta a una cotidianeidad donde las circunstancias serían, de alguna manera, naturalizadas, asumidas en un ritmo de normalidad que gradualmente devolviese al país a una suerte de estado de cosas originario, a la ilusoria quietud de una sociedad en equilibrio donde cada cual cumpla sus funciones. Sin embargo, el propio esfuerzo de la dictadura en acelerar dicho proceso de normalización sin importar el valor individual, sin sopesar el coste, es el que desplaza la noción de una existencia como mero acto de ser, el acto primero, es decir, como *entelécheia*, acaso la individualidad pasiva del ente entendido como permanencia. En efecto, nada queda tranquilo, en su lugar, cuando la violencia calculada irrumpe en la esquina del almacén, la televisión, las universidades, colegios, etc. No es posible permanecer en 'lo siendo', sin más, cuando se llega a ciertos límites en que el deseo de control del opresor aparece como un deseo irrefrenable, que cae en una cierta nada de despotencialidad, un vacío donde simplemente se desea desear. La ilimitada histeria del control genera su correlato antagónico, acaso un efecto contrario al de los

propósitos del poder, por lo que la sensación que en realidad atraviesa a la comunidad es la de un acto segundo, donde lo entitativo se desprende de una existencia como perfección, para comenzar a movilizar la noción de cabalidad del ente en la acción. Por tanto, no *entelécheia*, sino *enérgeia*, acto segundo, como actividad, concebido en la antigüedad a partir de la raíz *energés* – *tó érgon*, es decir, la obra, pero no obra como agotabilidad de lo hecho, sino como el ejercicio de la actuación misma, es decir, lo obrable llevándose a cabo, en cuya inmanencia no produce una obra distinta de ella. El actuar mismo es el producto.

Nada más claro, por lo demás, que las propias acciones del grupo CADA, quienes en una primera determinación se lanzan literalmente a la calle en su negativa de permanecer constreñidos a las paredes de una sala de exposiciones, negándose, justamente, a instalarse en la quietud de la silenciosa complicidad del salón burgués, en tanto reducto de elitismo para el cual no existe el fenómeno de ‘morir de hambre en el arte’. Es así que, en ‘Para no morir de hambre en el arte’, el grupo se atreve a tachar con un lienzo blanco el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes, lo cual “ejerce una doble censura a la institucionalidad artística. Censura su monumento, primero, como ‘Museo’ (alegoría de la tradición sacralizadora del arte del pasado) y, segundo, como Museo ‘chileno’ símbolo del oficialismo cultural de la dictadura”⁹, ya que, después de todo, el arte como actividad también moría dentro de las paredes de dicha institucionalidad la cual, además, era ajena a la realidad diaria del país.

⁹ RICHARD, Nelly. *La insubordinación de los signos*, Op. Cit., p. 41.

imaginar esta página completamente blanca
 imaginar esta página como la leche diaria a consumir
 imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de
 leche como páginas blancas para llenar ¹⁰.

Según Newsted, la leche como página en blanco no sólo supone la referencia contextual al gobierno de la Unidad Popular, donde se garantizaba medio litro de leche diaria para cada niño, sino que se trata también de una proposición que cobra relevancia en el Chile de la transición donde se hacía urgente la necesidad de una potencia creativa que redefiniera los parámetros impuestos por el pinochetismo. Pese a ello, advertimos desde ya que no hay tal cosa como el pinochetismo, en el sentido de la sustancialidad ideológica que dicho individuo pudo expresar, sino que, en lugar de ello, resulta más viable hablar de la ‘hegemonía’ como la articulación estructural de un cierto sentido común llevada a cabo por aquellos sectores del poder que tejen tal consenso popular, para incorporar a las masas a sus propias estructuras ideológicas¹¹. Esto, evidentemente, no lo hicieron por sí solos los militares y, según podemos entender, era también algo que gente como el grupo CADA podía tener en cuenta. La necesidad creativa de estas acciones rupturistas, por lo tanto, es algo que sobrepasa el choque frontal con los propios militares, pues apunta a una dimensión superestructural¹² que involucra a ciertos sectores de la iglesia católica —como uno de los principales intelectuales orgánicos en la

¹⁰ Citado de NEWSTED, Robert. *CADA DIA: la creación de un arte social*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2001, p. 15.

¹¹ No se trata, por consiguiente, de la negación histórica de la violencia totalizadora ni de su influencia ideológica, cuyos efectos aún son claramente visibles, sino de advertir que dicho influjo ideológico es dependiente de configuraciones más complejas que las que usualmente se le atribuyen. Por supuesto, esto puede parecer obvio, pero debe concederse que tampoco existen acuerdos más o menos consensuados en lo que se refiere a dicha configuración.

¹² Es decir, todo el aparato ideológico, político, jurídico y cultural de un determinado modo de producción.

historia del país—, junto con el gremialismo fundado por Jaime Guzmán, que jugó un rol crucial en la reacomodación de las relaciones de fuerza de los poderes fácticos.

Es en este sentido, en donde aparecen aquellos brotes de spinozismo, puesto que se trata de dismantelar aquellas determinaciones que, digámoslo así, entristecen a los hombres¹³, sea esto por la despotencia originada por la constricción física, sea por la despotencia originada por el ideario del opresor, por lo que “Esta tristeza es fomentada sin cesar, si el alma imagina que es vituperada por otros”¹⁴, quienes desencadenan pasiones tristes, inscribiendo ideas inadecuadas en el alma, es decir, una cierta alienación que restituye el paradigma del “hombre re-sentido por afecciones tristes, a través de las cuales se debate por el riesgo perpetuo de regodearse como si fueran alegrías”¹⁵. Por esto, el orden de las afecciones resulta crucial: “por afecto, entiendo las afecciones del cuerpo, con las que se aumenta o disminuye, ayuda o estorba la potencia de actuar del mismo cuerpo, y al mismo tiempo, las ideas de estas afecciones”¹⁶. En esta sola definición, se da por entendido una doble dimensión del afecto que tiene lugar en Spinoza, ya que se trata de la simultaneidad, tanto del orden de las ideas, como del cuerpo, pues el propio cuerpo ya es un modo que está expresando de forma determinada la esencia de aquella totalidad inconmensurable de la existencia. Un afecto es, por ello, una pasión (*páthema*), como aquello que se experimenta vivencialmente en virtud de un sinnúmero de relaciones extrínsecas. De esta manera, yo puedo tener un encuentro real con

¹³ Véase la última acción de CADA: “Viuda” que, por lo demás, apunta a la absoluta literalidad de la denuncia.

¹⁴ SPINOZA, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Editorial Trotta, Madrid, 2005.

¹⁵ KAMINSKY, Gregorio. *Spinoza: la política de las pasiones*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1998, p. 83.

¹⁶ SPINOZA, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*, Op. Cit., III, def. 3, p. 126.

algo que me afecte de manera negativa, en cuyo caso mi potencia de actuar se verá restringida en los términos de una causalidad que me inhiba, en tanto que mi cuerpo retenga, por afección, las impresiones de tal encuentro. Este tipo de afección estará, por tanto, estorbando la potencia de actuar de mi cuerpo y de mis ideas. Sin embargo, no se trata de definir causalidades que se agoten por relaciones estáticas, es decir, si lo esencial es un juego imperecedero de relaciones, lo que me afecte de mala manera no tiene por qué suponer mi destrucción, pues, no hay una identidad necesaria entre lo que puedo llegar a ser y lo que me afecte negativamente.

Quando usted camina atravesando estos lugares y mira el cielo y bajo él las cumbres nevadas reconoce en este sitio el espacio de nuestras vidas (...) Y así distribuimos nuestra estadia y nuestros diversos oficios (...) Y sin embargo decimos, proponemos hoy, pensarnos en otra perspectiva, no sólo como técnicos o científicos (...) como artistas del cuadro o del montaje (...) no solamente como labradores de la tierra (...) proponemos para cada hombre un trabajo en la felicidad, que por otra parte es la única gran aspiración colectiva¹⁷.

En efecto, la aspiración es colectiva porque, visto desde el punto de vista de la ontología spinozista, somos modos de una totalidad de la cual formamos parte y en la cual nos fundamos. Dichos modos son, por definición, en otra cosa, puesto que “todo lo que es o es en sí o en otra cosa”¹⁸. Por ende, si un modo es en otro, hemos de concebir una cierta infinitud ya no como numerosidad en el sentido de cantidades puras, numéricas, sino como un infinito remitirse de unos a otros. Los límites cósmicos de lo finito suponen

¹⁷ CADA ¡Ay Sudamérica!, en la revista Hoy, Julio de 1981, p. 54.

¹⁸ SPINOZA, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Op. Cit., I, axioma 1, p. 40. (*Omnia quae sunt, vel in se, vel in alio sunt*).

que cada uno lleva a otro en una red de relaciones que puede, a su vez, articularse de diversos modos. Esto explica la voluntad de querer plantear, por lo menos desde el grupo CADA, una ‘Obra colectiva’ sacando la galería a la calle, tomando registros fotográficos múltiples, entrevistando gente¹⁹, extendiendo con ello la idea de soporte artístico, donde no sólo se incorporaba a otros artistas o colaboraciones interdisciplinarias, sino también a la propia comunidad, con lo cual, la ‘autoría’ propia del artista ejecutando ‘su’ obra, ha de desaparecer también. Las formas de resistencia del grupo tuvieron, incluso, una resonancia internacional bajo la égida del ‘No+’, el grafiti que se convirtió en el grito silencioso de las multitudes en contra de la dictadura, y que ahora el grupo desplazaba hacia Ámsterdam y Washington.

Claro está que los aportes de CADA son incuestionables, sin embargo, aún quedan relegados a un ámbito potencial dentro de lo previsible, puesto que se inscriben, hasta cierto punto, como protesta-denuncia dentro de los límites de un discurso universal que promueve la lucha política no-violenta. Por ende, a mi juicio, aún quedan comprendidos en la esfera de una *dýnamis*, es decir, de una potencia entendida en tanto determinación formal que se pone en acto, como la previsibilidad que puede haber en la tachadura de la entrada del Palacio de Bellas Artes. Debo reconocer, con ello, mi admiración y respeto por tales atrevimientos que no se amilanaron frente a la violencia del poder de turno, pero con ello es menester, además, precisar las características de aquello que parece faltar en estas ejecuciones, las cuales sí podrían tener lugar en la obra del mítico Juan Luis Martínez.

¹⁹ NEWSTED, Robert. *CADA DIA: la creación de un arte social*, Op. Cit., p.49.

El síntoma Martínez: Dado un muro, ¿qué pasa detrás?

Decíamos más arriba que no hay individualidad en el sentido de separabilidad sustancial, por lo que todo lo que se piensa y se hace, está ya situado. Recapitulando ahora tales ideas es que deberíamos precisar de qué totalidad estaríamos hablando. No se trata de una totalidad acotada por límites cósmicos, como aquella que opera a la base del ideario de facto. No es una ‘estidad’ como total, puesto que una totalidad como algo determinado ordena, por definición, todo aquello que contiene dentro de sí, dejándolo con la única cualidad potencial de ‘ser miembro de’, como aquella potencia que en teoría de conjuntos se define en un sentido meramente cuantitativo, como cardinalidad o numerosidad de una determinada conjunción. La dimensión existencial que rompe las totalidades que cosifican a los individuos como entes en un sentido esencialista, es decir, como cierta permanencia, ya fue dada por el propio Spinoza: “Por sustancia entiendo aquello que es en sí y se concibe por sí, es decir, aquello cuyo concepto no necesita del concepto de otra cosa, por el que deba ser formado”²⁰. Por ende, esto es el único en sí posible, pues, como ya se dijo, la existencia no es un problema porque las infinitas cosas a las que nos podemos referir ya están ahí, siendo la totalidad de la existencia posible simplemente por el hecho de ser posible. A esto Spinoza lo llama Dios, asunto de nomenclaturas, se trata de lo que es, y lo que es aparece como fundamento infinito de todas las cosas, por tanto, el infinito como principio, o bien, “la centralidad del ser como conjunto de todas las posibilidades”²¹, un *deus sine limitatio* por cuanto no es sólo sustancia infinita, sino ‘absolutamente’ infinita. Si Spinoza hubiera contado con el lenguaje de la aritmética de fines del siglo XIX, probablemente hubiese

²⁰ SPINOZA, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Op. Cit., I, def. 3, p. 39.

²¹ NEGRI, Tony. *La anomalía salvaje: poder y potencia en Baruch Spinoza*. Op. Cit., p. 122.

dicho transfinita, refiriéndose a algo que está ‘más allá’ de la infinita serie numérica, de la reduplicación secuencial de lo individual, lo cual, en el fondo, es en realidad una cierta despoticación en lo tocante a regímenes de repetición. John Rotten²², vocalista de los *Sex Pistols*, habría dicho alguna vez que aquello que se entiende como el movimiento *punk*, no fue más que un breve instante de creatividad, pues todo lo que viene después es simple uniformidad repetitiva²³: el mohicano, la *A* de anarquía, los bototos, etc.

Para comprender mejor esta idea articulamos la triada spinoziana que consiste en sustancia, modos y atributos, puesto que a esta idea de sustancia como lo incondicionado podemos acceder a través de sus modos, de los cuales ya se dijo algo. Separamos, por ende, aquello que es en sí, es decir, que se explica por sí mismo, y aquello que sólo puede ser en otro. Lo que es en sí es dicha sustancia que se funda a sí misma, sin ningún sostén ‘por fuera’ de ella, pues no hay tal fuera, por lo que comprende dentro de sí todo atributo. Es, si se quiere, la absoluta totalidad de lo existencial. Como es en sí, es causa libre, incausada, *causa sui* cuya potencialidad por antonomasia es auto sostenerse, por lo que no hay fisuras ni entradas a modo de puntos originarios para explicarla, tal como la cita de Martínez rezara en sus notas:

²² Sobre el documental: *La Mugre y la Furia* (2001).

²³ Esto es, la mala infinitud o infinitud negativa, en Hegel, la cual “no es nada más que la negación de lo finito que no obstante vuelve siempre a resurgir por no haber sido también (efectivamente) superado; o (lo que es lo mismo) esta infinitud expresa solamente el *deber-ser* de la superación de lo finito. La progresión hacia lo infinito está (de suyo) parada en la (mera) enunciación de la contradicción contenida en lo finito, a saber, que lo finito es tan *algo* como su otro y (aquella progresión) es la prosecución perennizadora del intercambio de esas determinaciones que conducen (sin fin) de la una a la otra.” HEGEL, G.W.F. *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas*. Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 199.

- a. Hablando del infinito el hombre queda inmovilizado.
- b. el infinito es la realidad de las cosas menos el límite. (P. Janet)²⁴.

Así, a propósito de nuestra cita, corremos el riesgo de poner palabras en la boca de un autor que no parecía querer ‘decir’ explícitamente, pero nuestra excusa es que Martínez sabía que lo real no puede ser expresado por límites cósmicos, donde TODO ES REAL, acaso lo único real, pero, en su dimensión transfinita no puedo referirlo conceptualmente, es decir, escapa a lo definicional, por lo que NADA ES REAL. La única manera concreta de acceder a esta transfinitud es, como se dijo, a través de sus modos, por medio de los cuales esta totalidad muda habla, se expresa, puesto que éstos, sus modos, son afecciones de la misma, ya que la absoluta continuidad ontológica de la sustancia (*sub specie aeternitatis*) nos revela su anterioridad con respecto a sus modos, los cuales no pueden ser ni concebirse sin sustancia, pues se trata de las afecciones de la sustancia. En suma, los finitos tocándose, afectándose en una remisión infinita sin puntos de inicio y, al mismo tiempo, inacabable. Cada punto está en otro, se explica por otro, y así, *ad infinitum*. Por ello también, es que la infinitud absoluta de lo sustancial consta de infinitos atributos en cuanto los propios modos se pueden armar o rearmar de infinitas maneras. Siendo así, lo único a lo que podemos referir en cuanto esencia de la sustancia así concebida, es a un juego de relaciones no cósmicas. Los infinitos atributos expresan esta esencia eterna e infinita. Sin embargo, decir esencia infinita es decir no-esencial, por lo que esto parece un contrasentido.

²⁴ MARTÍNEZ HOLGER, Juan Luis. *La nueva novela*. Editorial Fascimular, Santiago de Chile, 1977-1985 p. 12.

Por esta razón, cada vez que remitimos a referencias específicas, nos vemos obligados a desplazarnos hacia algo más, y cada vez que pretendemos saber, estipular, fijar los hechos que tienen lugar detrás del muro, nos encontramos con “(...) hombres construyendo otro muro. Frente a ese nuevo muro vuélvase a la proposición: Dado un muro, ¿qué pasa detrás? –hay otros hombres construyendo otro muro frente al cual está usted preguntando (...)”²⁵. Por ende, lo que realmente expresa lo real no es lo específico de un lenguaje dado, o bien, no se encuentra en el orden de lo categorial en el sentido de lo meramente teórico que explica a la realidad desde afuera, desde la trascendencia de los repertorios conceptuales, tal como lo que hemos dicho con respecto a la potencia como potencia de llegar a ser algo determinado, en lo que atañe a un orden teleológico que se ha instalado como un hecho dado en la cultura occidental. Por esto, esta falta de determinación aparece como una cierta nada, como algo que se disuelve en el momento de ser dicho.

Ahora bien, el orden y la conexión de las ideas es el mismo que el orden y la conexión de las causas. Luego, la causa de la idea de una cosa singular es otra idea, o sea, Dios, en cuanto que se le considera afectado por otra idea; y de esta, a su vez, en cuanto que es afectado por otra, y así ad infinitum²⁶.

Por lo tanto, la misma remisión infinita tiene lugar también en el ámbito discursivo, racional. Es decir, la infinita concatenación a nivel del *lógos* sería análoga a la concatenación infinita a nivel ontológico, por lo tanto, de la misma manera que los modos son finitos que se cortan permanentemente, las ideas serán una serie

²⁵ MARTÍNEZ HOLGER, Juan Luis. *La nueva novela*. Op. Cit., p. 10.

²⁶ SPINOZA, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Op. Cit., I, prop. 9, pp. 83-84.

infinita de remisiones que se explicarán una sobre otra. Estas son, en último término, esencias formales que, como ideas de las ideas objetivas, serán modos del pensamiento deducidos de la naturaleza absolutamente infinita de Dios, con lo que se salvaguarda el hecho de que no tendrían por qué agotarse en una infinitud de lo meramente finito. Esto es así, porque la deducción en la cual se desenvuelve Spinoza, dada la definición misma de sustancia, no tiene nada que ver con definiciones ni por género, ni por diferencia específica. Esto deja una apertura para la definición VIII del libro segundo, a saber, “las ideas de las cosas o modos que no existen, deben estar comprendidas en la idea infinita de Dios del mismo modo que las esencias formales de las cosas singulares o modos están contenidos en los atributos de Dios”²⁷. Atributos que, como ya dijimos, expresan dicha esencia inquieta. Este movimiento hacia un desplazamiento de lo esencial como *quidditas*, como permanencia quiditativa, hasta cierto punto, también ha afectado a gran parte de la tradición poética de los últimos siglos, donde lo conceptual estático –fuera del tiempo– es rechazado en la medida que “¡Deseamos viajar sin vapor y sin velas! / Para alegrar el tedio de nuestros calabozos”²⁸, por lo que se alude a un deseo únicamente como salida, sin determinaciones finalistas, hacia la inanidad infinita que no nos ha de llevar a ninguna parte, donde “un soplo dispersa los límites del hogar”²⁹. Esto es, un instante en la inmanencia de lo existente remueve el aparataje conceptual que nos domina, el *lógos apophantikós*³⁰ aristotélico del que hemos hecho nuestra casa. Dicha determinación del instante como acontecimiento irrepitable, absoluto singular en el movimiento temporal, ha sido trabajada también en la tradición poética del

²⁷ SPINOZA, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*, I, prop. 8, p. 82.

²⁸ BAUDELAIRE, Charles. “El viaje” en *Las Flores del Mal*. Edimat, Madrid, 1998, p. 229.

²⁹ RIMBAUD, Arthur. “Nocturno Vulgar” en *Iluminaciones*. Editorial Visor, Madrid, 1991.

³⁰ Oración enunciativa, que dice algo acerca de algo.

Japón: el *haikú*. En Chile, existieron ciertos guiños que se dejaron entrever, por ejemplo, a través de algún aspecto de la obra de Millán:

Sentado bajo la curva del medodía
refriego a un insecto entre los dedos,
pero se me escapa de pronto
la sonrisa de la boca
al ver volar desde mis manos
desnudas hacia el polvo
las patas y las alas
arrancadas por mis uñas³¹.

Sin más, sólo eso, un instante que acontece sin fórmulas teóricas, en el puro acto del ser existencial, siendo por ello ‘relatado’, más que ‘declamado’, sin formas que constriñen el devenir como si se tratase de un movimiento calculado por la relación acto-potencia, la cual, a fin de cuentas, engloba el dominio de lo teórico. La relación acto-potencia, es la teoría.

Ahora bien, a pesar de todo, Millán todavía se ve en la necesidad de escribir-*lo*, de decir, por lo que se encuentra aún atrapado en el ámbito del *lógos*. En Martínez, en cambio, tiene lugar una salida aún más radical, una suerte de proyección paradójal que consiste en el ejercicio de profundizar en la página para, precisamente, salir de ella, lo cual probablemente es una influencia de Mallarmé en el entendido de redefinir el margen de la página añadiendo una tercera dimensión, y que revela potencialidades que no se agotan en determinaciones formales como posibles accidentes del sustrato, de la sustancia individual como lo que subsiste por debajo de aquellos accidentes que la cualifican. Se trata, en realidad, de una potencia

³¹ MILLÁN, Gonzalo. "Historieta del blanco niño gordo y la langosta" en *Relación Personal*, Editorial Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2006, p. 16.

que ya está en acto, en orden a un plano de inmanencia donde el finito expresa la absoluta infinitud de la sustancialidad de la que forma parte, por lo que es potencia constitutiva, no allende el acto, sino en, siendo ya, puro acto. Esto último revela la expresión de un pensamiento que no necesita valerse de correlatos teóricos para dar cuenta de sí, que prescinde de la justificación que se momifica en el 'manifiesto', puesto que es un pensamiento que ya está en obra, en la ejecución plena de lo que dice, o bien, en el decir de la materialidad concreta del hacer. Martínez, por esto, no necesita las palabras, escribe con cosas, escribe sin nada, deja páginas en blanco, transita por la avenida Lobachevski que se cruza con la avenida Gauss, paradigma de las geometrías no euclidianas que rompe con el axioma "en un plano, por un punto externo a la recta r se puede trazar una y sólo una paralela a r ", pues ahora pueden pasar infinitas paralelas. El libro, en Martínez, es, en cuanto tal, desmontado en un ejercicio donde, quizás, ahora, podríamos denominar no como metafísico, sino 'patafísico':

La patafísica de Jean Tardieu, que buscando "otra lógica" no hace sino imprimir, sobre la misma estructura significativa que se quiere transgredir, la sombra de significantes alternos y que no son sino lexemas de igual función lógica, que no alteran las operaciones de transferencia del significante más que en la apariencia de un significado. La patafísica no es sino la metafísica al revés: la negación no es sino una de sus operaciones (...) La escritura de Juan Luis Martínez entonces no hace sino restaurar términos negados, censurados por la lógica del logos (del habla) mediante la operación lógica de la negación (...) que servirá para la afirmación de una identidad³².

³² BRITO, Eugenia. *Campos Minados*. Op. Cit., pp. 33-34.

Nada nos desautoriza, salvo las convenciones del poder enclavado en el fonologocentrismo, a decir que *La Edad de Piedra* menos *Una pompa de jabón* es igual a la *Ley de Gravedad* o que *El Lago de los Cisnes* menos *Una página en blanco* es igual a *Una página en blanco*³³. Página en blanco que se sitúa en el umbral del ser, en la nada, como pura expresión de salida que a cada momento redefine los límites de lo posible en cada una de sus lecturas. *La Nueva Novela* de Martínez cuenta con la virtud de que jamás se lee de la misma manera cada vez que transitamos por lo indecible sus páginas. Esto es así, porque su obra se encuentra más cercana a la reconcepción de la poesía como poema objeto, que a las tradicionales metáforas y estructura rítmica de las odas. Esta objetualidad, por cierto, la dota de una materialidad afeccional capaz de potenciar, como afectante, al afectado que reciba tal encuentro. Una manera realmente hábil de restituir lo potencial frente a los númenes de la dictadura, así como de sus prácticas que, en realidad, son des-encuentros o afecciones tristes que restan potencia a la capacidad de obrar.

³³ MARTÍNEZ HOLGER, Juan Luis. *La nueva novela*. Op. Cit., p. 49.

Entre naufragios y resistencias

Meditaciones en torno a la poesía de Jorge Teillier

MARTÍN RÍOS LÓPEZ

“Llegaba desde el fondo de las aguas
Más fuerte cada vez, aterrador;
Alcanzó el barco, conmovió la rada
Y el barco, como plomo, al fin se
hundió”.

Balada del viejo marinero, S.T. Coleridge

Palabras al zarpe

Al parecer la escritura es un modo privilegiado de viajar. Dicho de otro modo, pensamos que la escritura es una navegación. Cuando se viaja se escribe, del mismo modo que, cuando se escribe, se viaja. Pero la posibilidad de la navegación no queda reducida a la dimensión de la escritura. O si se quiere pensar estos asuntos en un horizonte de mayor amplitud, habría que convenir que escribir no se entiende sin la dimensión del leer. Escribir y leer, serían, permítaseme la imagen: proa y popa de una misma nave. Con lo cual, sólo leyendo se escribe, pues, sólo escribiendo es que se lee. Escribir y leer posibilitarían un modo de desplazamiento, esto es, la realización de un viaje. Siendo así, por ejemplo, se entiende la afirmación de Teillier en torno a que “Mi primer viaje al extranjero lo hice con Julio Verne, en 1941. Di la vuelta al mundo con Phileas

Fogg y Picaporte, su criado. En realidad no he viajado mucho porque mis viajes son mentales”¹.

Si lo dicho hasta acá tiene un hábito de verosimilitud, entonces, habría que convenir, como cuestión capital, en el hecho que el viajero difiere absolutamente del turista. Ello porque el ‘viaje’ que realiza todo turista se encuentra circunscrito a la lógica de un andar sobre seguro. En ese sentido, por tanto, sería conveniente señalar, que lo propio y más característico del turismo –en tanto fenómeno absolutamente moderno- es que no hay ‘aventura’. En ese desplazamiento están del todo ausentes el azar y el riesgo. Todo el trazado de la ruta está asegurada y prevista de ante mano, esto es, todo el tiempo se encuentra administrado por adelantado. Todo está previsto para el disfrute y la distracción. Toda experiencia turística, sabemos, se ve reducida, en última instancia, al *fetiché* del *souvenir*. Toda la normalidad que implica el andar turístico salta por lo aires cuando se *extra-vía* parte del equipaje. Ahí podría, por cierto, iniciarse el viaje, pero el sujeto turista exige ‘orden’, esto es, andar sobre seguro.

Las palabras y reflexiones que a continuación se ofrecen, quieren hacerse a la mar de la experiencia poética de Jorge Teillier Sandoval (JT), teniendo como norte del mismo, la imagen del viaje o el viaje como imagen. Esta meditación, o al menos su pretensión, se inscribe, de modo más concreto aún, en una travesía por el interior de la idea de Viaje. Entonces, y llegados a este punto, hay una advertencia que se hace necesaria. Esta aventura de palabras pretende ser, insistimos, un viaje por las nociones poéticas teillerianas, y, en ningún caso un turismo. Es un viaje, con una

¹ ORTEGA PARADA, Hernán. *Teillier. Arquitectura del escritor*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 2014, p. 35.

pequeña carta de navegación, muchas intuiciones y con un mundo abierto por descubrir. Su estructura interna responde más bien al ‘ensayo’ y, en ningún caso al *paper*. Por tanto, si el ensayo es un ‘viaje’, el *paper* viene a ser no más que una modalidad de ‘turismo’.

Viajar², a buenas cuentas, viene a significar, orientarse, perderse, extraviarse, como único ‘camino’ posible para encontrar y encontrarse. La pequeña carta de navegación con la cual nos haremos a la mar, y, que muy probablemente dejaremos de usar para hacer nuestros propios registros cartográficos nos la ha facilitado, al menos en principio, la tradición romántica. Esto, fundamentalmente, porque creemos, al igual que éstos, que el viaje es un modo privilegiado del conocer y del conocerse. Francisco Jarauta nos recuerda que “Para la tradición clásico-romántica el viaje se había constituido en el modo por excelencia del aprendizaje y la escritura”³.

Puestas así las cosas, se hace necesario convenir que todas las navegaciones entrañan consigo un silencioso peligro. Y las navegaciones escriturales, al contrario de lo que se pudiera llegar a sostener, no son la excepción a la regla. Todas ellas enfrentan, en algún momento de la travesía, el peligro de navegar por un *mare turbulentum*, y, si no hay buena ventura, pueden estas empresas terminar en un naufragio. Toda escritura termina por constituir una experiencia, y para llegar a ello es que resulta necesario lanzarse a una navegación o un viaje. Pero a estas navegaciones escriturales, insistimos, siempre les asecha un peligro. Un peligro, no menor, y que, por cierto, posee una cuádruple dimensión. En este viaje

² La modalidad del viaje puede traer consigo una *ventura*, esto es, como una (*Glück*) felicidad y una fortuna (suerte). Pero también su sentido inverso una *des-ventura*, una *des-dicha* y un *in-fortunio*.

³ JARAUTA, Francisco. “Viaje, mito, escritura” en MOLINUEVO, José Luis. *Arte y escritura*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1995, p. 93.

escritural pueden naufragar el autor, los personajes, el lector o, incluso, el propio relato. Con todo, y más allá de arribos o naufragios, lo fundamental de la navegación escritural, creemos, es la producción de un registro de experiencia. Ofrecemos, entonces, en las líneas venideras, no más que ese registro.

Primer naufragio: filosofía y poesía. Historia de un desencuentro

Toda historia y todo viaje tiene un comienzo. La que comprende la relación entre filosofía y poesía, la recogemos de la tradición clásica griega. En rigor, habría que decir, que la encontramos en la tradición filosófica griega. En ella, como será de suponer, Platón es el navegante que aporta la bitácora. Esta historia del desencuentro entre filosofía y poesía, es la historia de un viaje. He ahí el asunto se torna interesante para nosotros. Un viaje que termina, como ya se puede suponer, en un naufragio.

La historia de ese viaje –historia que en rigor es una alegoría–, se nos ofrece en el Libro VII de La República. Se recordará que en ella se describen a unos hombres encadenados desde la más temprana infancia y obligados a mirar una pared donde se proyectan unas sombras, con lo cual el problema central es saber, si éstos, tienen o no, en principio, un conocimiento al que se le pueda llamar verdadero. Sabemos que un hombre, que por ahora llamaremos “S”⁴, logró zafarse de las cadenas e inició un andar. Un andar que, a la postre, terminó siendo un viaje, porque a su regreso traía consigo una palabra nueva, esto es, una nueva forma

⁴ La “S” que se sugiere, responde al nombre de Sócrates. Cfr. RÍOS LÓPEZ, Martín. “Un probable origen de la filosofía: notas, registros y huellas de un trauma” en *Hermenéutica Intercultural. Revista de Filosofía*, N° 16, UCSH, Santiago de Chile, 2007, pp. 135-151.

(*dynamis*) de ver. Si todo viaje implica un modo de conocimiento, entonces, después todo viaje, el que regresa nunca es el mismo zarpó.

En lo sustancial habría que decir que este libro suele ser interpretado, de modo usual, bajo una impronta puramente epistemológica, donde el problema de la *Alétheia* (verdad) sería altamente preponderante. Y si lo es -que lo es-, es porque en ella gravita, finalmente, un asunto de orden político. La verdad no es algo puramente en sí, sino que, en tanto en cuanto condición fundamental de la *polis*, resulta ser un asunto de interés político. En otras palabras: la verdad es, siempre, una cuestión Política.

En el Libro VII Platón ficciona en torno a la suerte que pudiese correr “S”, si éste quisiera compartir su mirada con aquellos que se encuentran al interior de la caverna: “Y si alguien ensayara liberarlos y conducirlos a la región de la luz, y si ellos pudieran apoderarse de él y matarlo, ¿es que no lo harían? –Con toda seguridad, dijo”⁵. Habría que ser enfáticos en señalar que la inquietud que aqueja a Platón discurre en torno a la cuestión de una política de la verdad. No por nada le interesa tener claro el por qué, en la *polis*, es posible que se confunda lo verdadero con lo falso; lo bueno con lo malo; y, lo bello con lo feo. O, si se quiere decir de otro modo, ¿cómo llegó a ser posible la muerte de Sócrates?

La confusión es, y ha sido posible, entonces, debido a que los poetas son los grandes educadores del pueblo⁶. Y si hay una

⁵ PLATÓN. *La República*. Libro VII, Ed. Centro de Estudios Constitucionales de Madrid, 1997, (517a).

⁶ “habrá que examinar el género trágico y a Homero, su guía, ya que oímos a algunos que aquellos conocen todas las artes y todas las cosas humanas en relación con la virtud y con el vicio, y también las divinas; porque el buen poeta, si ha de componer bien sobre aque-

confusión lo lógico sería aclararlo. Y quién o quiénes llevan a la claridad el asunto, a decir de Platón, al menos, serían los filósofos. Lo que se encuentra en juego en esta política de la verdad, es subyacente al conflicto en torno al estatus epistemológico de la mirada. El ‘ver’, condición necesaria para el mirar, ha sido, desde los griegos un modo privilegiado del conocer. Así, por ejemplo, lo reconoce el mismo Aristóteles en el libro alfa de la *Metafísica*⁷. La disputa epistémico-política se inscribe, en último caso, en la fortaleza de los ojos. Esto es, en la potencia (*dýnamis*) inscrita en el instrumento de la mirada. Mirar es conocer, y este, a su vez, es poder. Poder que, en última instancia, desea la hegemonía de una determinada perspectiva. El mirar del filósofo, y debido a su fortaleza epistémica pudo escribir la ley (*nómos*), y, a través de ella, decretó la inconsistencia epistemológica de la poesía. Cuestión que se tradujo, finalmente, en elaboración de un decreto que les expulsa de la *polis*. A partir de ese momento la poesía, al parecer, está condenada a cargar con la culpa de un muerto, en rigor, de un asesinato. La poesía en su cometido público resulta ser una actividad peligrosa –delictiva– porque puede llevar a la confusión, y

llo que compusiere, es fuerza que componga con conocimiento o no será capaz de componer” en PLATÓN. *La República*. Libro X, Op. Cit., (598d-e) Sobre este mismo asunto resulta importante tener a la vista las ideas platónicas vertidas en la *Apología*: “Entonces, tomando aquéllas que entre sus obras que me parecían estar mejor realizadas, les preguntaba qué querían decir, a fin de poder a la vez aprender algo de ellos. (...) por mi parte, tarde entonces poco tiempo en comprender que tampoco los puedas hacer lo que hacen en virtud de alguna sabiduría, sino más bien a causa de una cierta disposición natural y el estado de inspiración, tal como los adivinos y los vates. Pues dice muchas cosas bellas, pero no comprendes nada de lo que dicen. (...) Y comprobé, a la vez, que a causa de la poesía creen ser los hombres más sabios también en aquellas otras cosas que ignoran.” PLATÓN. *Apología de Sócrates*. Editorial universitaria, Santiago de Chile, 2005, pp. 48. (22 b-c).

⁷ “Todos los hombres por naturaleza desean saber. Señal de ello es el amor a las sensaciones. Éstas, en efecto, son amadas por sí mismas, incluso al margen de su utilidad y más que todas las demás, las sensaciones visuales. Y es que no sólo en orden a la acción, sino cuando no vamos a actuar, preferimos la visión a todas –digámoslo– las demás. La razón estriba en que ésta es, de las sensaciones, la que más nos hace conocer y muestra múltiples diferencias.” ARISTÓTELES. *Metafísica*. Editorial Gredos, Madrid, 2003, pp. 69-70, (980a).

con ello acarrear a la muerte. En tal sentido su relación con la verdad se traduce a la condición de un paria. En el algún sentido, la poesía, al menos para los filósofos, desde entonces, al igual que Edipo, vaga ciega y sin sus ojos por el desierto. Ya no mira pero predice.

Palabras a la Deriva, palabras que derivan. Poesía y filosofía: un momento en la *filia*(ción)

Si bien es cierto el sentido común no se presta con utilidad para poner las cosas a la vista, lo cierto es que, cuando menos, nos permite estar en conciencia de los contornos. Si no nos ayuda a saber o comprender qué es algo, al menos, nos permitiría, por oposición, saber qué cosa no es. Una simple constatación del sentido común, en torno estos asuntos de filosofía y poesía, nos presenta, como conclusión, que ambas son absolutamente sin puntos de encuentro. Sin embargo, nos parece, que su constitución narrativa, o más bien, el fondo de su registro opera, ya en un caso o en otro, como ‘una caja de resonancias de su época’. Cada una de ellas opera como un dispositivo de registro histórico. El trazo de la escritura que converge en clave poética o filosófica, está, para constituirse en un registro memorioso que hace historia. A su modo, cada una se convierten en fiel ‘testigo’ de una época. Entonces, para entrar a comprender una determinada época, haría falta, cuando menos, leer a unos y otros.

Una segunda cuestión que creemos se hace necesaria para indagar esta filiación, es el equívoco del sentido común en orden a establecer una diferencia radical entre poesía y filosofía. Para el sentido común, si bien a la poesía le correspondería desplegarse en

el horizonte del ‘sentimiento’ –rebajándola a una mera expresión canalizada de emociones-. A la filosofía, por el contrario, le correspondería, por lo pronto, asumir funciones en el orden de la razón. Esto es, de la orientación correcta a la hora de tomar decisiones en el plano de la existencia humana. Sobre estos asuntos, el sentido común parece establecer una dicotomía irreconciliable entre aspectos constituyentes de lo humano. Así como habría un cuerpo y un alma, a una y a otra le sería pertinente la razón y el sentimiento, respectivamente. Siendo así, la razón se manifiesta, a través de la filosofía como el sentimiento a través de la poesía.

Sin embargo, estamos convencidos que este modo de comprender o establecer diferencias entre filosofía y poesía es del todo inapropiado. Habría que convenir, a contrapelo de lo que sostiene el sentido común, que existe una sutil *filia*-ción entre ambas. Una filiación que, a su vez, nos permite establecer sus diferencias.

Eso de común (*filia*) entre el campo disciplinario de la filosofía y la poesía, se encuentra en el trazo de la escritura, esto es, en que una y otra son, a fin de cuentas, una ‘artesanía de la escritura’, una escritura de nombre propio. En oposición a ellas se encuentra una escritura de orden fabril, como sería la escritura académica del *paper* que responde, como sabemos, a disposiciones de *exigencia exógena*.

El tópico de la ‘artesanía de la escritura’ es un registro de comprensión de inscripción histórica, bajo dos modalidades: la poesía y la filosofía. Muy posiblemente el ensayo de Roman Jakobson, intitulado *Ensayos de lingüística general* puede entregarnos las pistas del caso. Para éste la metáfora para la poesía y la metonimia para la prosa, constituyen la línea de menor resistencia.

Es decir, ambas está inscritas en la *filia* del tropos, pero una, como la filosofía se erige a partir de la metonimia y la poesía a partir de la metáfora. Con lo cual, la frontera que al sentido común aparece tan ‘clara y distinta’, vertido el problemas en estas aguas, no resulta tan nítido como al inicio. JT, en tal sentido parece coincidir con nuestras apreciaciones pues que nos recuerda que “El poeta, entonces, como el artesano, deberá conservar las cosas reales, en vías de extinción, frente a esta invasión de las irreales que nos son impuestas en serie”⁸.

Intento de arribo

“la poesía que traemos es, (...) predominantemente una poesía de comunicación”.
Jorge Teillier

Al parecer la escritura es un modo privilegiado de viajar. O, dicho de otro modo, la escritura es una navegación. Cuando se viaja se escribe, y en sentido inverso, cuando se escribe se viaja. Una pregunta válida sería ¿a dónde?, o mejor aún, más que preguntar por su punto de destino, habría que atender a las condiciones de posibilidad de ese viaje. La pregunta sería en este caso ¿por dónde? Aunque bien puede ser que ese dónde no conduzca por ningún lado. Al viaje le acechan los naufragios, le acechan las resistencias. El viaje, como modo de (en)tender la existencia, es una aventura/des-ventura. Con todo, el viaje, desde hace mucho —y

⁸ TEILLIER, Jorge. “Los poetas de los lares. Nueva visión de la realidad en la poesía chilena” en *Prosas*, Editorial Sudamericana, Santiago de Chile, 1999, p. 26. Y, además de eso, la idea de que el poeta es un guardián, dice Teillier que “Yo creo que el poeta va a tener que ser el guardián de un orden muy secreto” esto es, un orden que “puede estar objetivamente relacionado con la provincia, la nostalgia de la provincia, pero no es una provincia material sino una irreal y mental” ORTEGA PARADA, Hernán. *Teillier. Arquitectura del escritor*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 2014, pp. 88 y 54 respectivamente.

sobre todo con los románticos- se entiende como un modo privilegiado del conocer, y del conocerse. La modalidad del viaje trae consigo una *ventura* (*Glück*), esto es, como una felicidad y una fortuna (suerte). En el caso de Jorge Teillier, resulta interesante seguir la senda trazada por el poeta en parte de su escritura y, a partir de ella, insinuar las estaciones posibles del mismo.

J.T. tiene clara las características de un poeta en general y del poeta láríco en particular. El poeta “ha tenido –y *tiene*- una visión personal del mundo natural y cultural, que tomaron conciencia de las preguntas de la época, de la perplejidad en que nos situamos frente al mundo, y han dado sus propias respuestas sin recurrir a otras artes que la de las palabras, sin transformar la poesía en seudopolítica, religión o filosofía”⁹ Y por otro lado “La palabra latina láríco –que viene de *lar*, que significa hogar, pero que también apela a los dioses tutelares de una casa, y por derivación al origen-, la tomó Teillier de una reflexión del escritor checo Rainer Maria Rilke, vertida en una carta de 1925, y a partir de ella le dará un mayor sustento a su forma de concebir la realidad”¹⁰.

Lo láríco, sin embargo, no puede ser entendido en su sentido puramente etimológico. Habría que hacer un juego de interpretación de los antecedentes para no caer en un reduccionismo simplificador. En el convencimiento de esta última idea, se puede llegar a decir que los autores de la biografía de JT-Marín y Valverde- proponen tres palabras claves sobre las que gira el sentido de la palabra *lar*: Hogar, dios tutelar y origen. Resultaría un error sorprendente, sostener que lo láríco está ligado, lisa y

⁹ TEILLIER, Jorge. “Los poetas de los lares. Nueva visión de la realidad en la poesía chilena”, Op. Cit., p. 21. Las palabras en cursivas son nuestras.

¹⁰ MARIN, LUÍS Y VALVERDE, CARLOS. *Nostalgia del futuro*. Del Aire ediciones, Temuco, 2015, p. 25.

llanamente, a los recuerdos de la infancia y del hogar donde ésta se vió desenvuelta. En ese orden de cosas, estamos fuertemente convencidos que la poesía láríca no es un mero retorno -dictado ya por el deseo o por la necesidad- a la infancia y al espacio llamado hogar. En ese sentido, no hay un deseo de aliento proustiano, por decirlo de alguna forma, que fuerce a la aventura de ir ‘en búsqueda del tiempo perdido’. En la poesía láríca tampoco es una técnica –ni poética, ni filosófica, ni psicoanalítica- que permita recuperar momentos extraviados en el tiempo¹¹. Ahora, si bien es cierto que en Teillier si hay una conjura de la infancia, ello es, única y exclusivamente, porque “es el tiempo más cercano a la muerte y no un canto a una infancia boba”¹².

La poesía de los lares debe su nombre, como volvemos a insistir, al origen de la palabra *lar*. Un diccionario corriente de la lengua latina ofrece la definición de la voz *lar*: “dios de la casa o familia”¹³. Hay que estar atentos a no dejarse llevar por la liviana idea de que al poeta láríco le competen las cualidades de una divinidad o de un señorío que deba administrar un determinado dominio. Y menos aún, creer que esta noción de ‘dios’ pudiera guardar alguna semejanza con la noción declarada por el *creacionismo* huidobriano, en la cual, el poeta, es ‘un pequeño dios’. Por ahora pensamos que es más justo decir que el poeta de los lares, en tanto que ‘dios de la casa’, es un personaje que posee la encomienda de una ‘labor’. El poeta, en este caso específico de lo láríco, es un ‘guardián’, un ‘cuidador’, es, por sobre todo, aquel que es ‘capaz de poner a resguardo’ todo aquello que es familiar y que pertenece al *oikos*, esto es, a la

¹¹ “la poesía no es un género literario, ya te lo dije. Es una manera de ser, una manera de soñar.” ORTEGA PARADA, Hernán. *Teillier. Arquitectura del escritor*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 2014, p. 85.

¹² TEILLIER, Jorge. “Sobre el mundo donde verdaderamente habito o la experiencia poética” en *Prosas*, Editorial Sudamericana, Santiago de Chile, 1999, p. 63.

¹³ Diccionario Esencial Latino. Editorial VOX, Barcelona, 2006, p. 247.

morada. Este espacio de ‘mora’, de habitabilidad, es, a fin de cuentas, la constatación de lo que podemos comprender como un *éthos* lárlico. Sobre esto nos parece prudente sólo indicar, por el momento, que el espacio, el *éthos* de lo lárlico es, a diferencia de esa comprensión reduccionista de la existencia, un espacio ausente, perdido, pero posible. No ahora, si no que mañana. De ahí que nos afirme que “Nostalgia sí, pero del futuro, de lo que no nos ha pasado pero debería pasarnos”¹⁴. La memoria, en este caso, sería la constatación de su posibilidad. Ese *éthos* lárlico es el punto de encuentro y reconciliación de las dimensiones elementales de la existencia, esto es, del tiempo y el espacio que fueron escindidos por la modernidad. Reconciliación donde las cosas, y lo hechos, parecen recobrar su sentido originario. Sentido que no es otra cosa que un estar dispuestos para sí mismos, esto es, torna en la valía de su propio instante: de ahí se entiende que “las amadas puedan ir de mano en mano/ Pues siempre fue mío el primer vino que ofrecieron”¹⁵. Todo esto contra la disposición moderna donde el orden de las cosas se encuentran en relación a otros, con lo cual se hace comprensible que el tedio llegue a ser una categoría consustancial a ella. Una salida a esta situación la ofrece JT cuando, recordando a Serguei Esenin, en ‘Pequeña confesión’, proponga que “es mejor morir de vino que de tedio”.

Por eso al poeta lo que le corresponde, como lo más propio, es ‘ser y actuar’. La tarea del poeta lárlico, en tanto que ‘habitante del Mundo’, como lo expresa J.T. de manera gustosa, tiene por objeto preciso “Transformar la vida cotidiana del prójimo gracias a una poesía que muestre el rostro verdadero de la realidad: he ahí la

¹⁴ TEILLIER, Jorge. “Sobre el mundo donde verdaderamente habito o la experiencia poética” Op. Cit., p. 63.

¹⁵ TEILLIER, Jorge. “Pequeña confesión” en *Para un pueblo fantasma*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 2004, p. 78.

tarea”¹⁶. O de modo más concreto aún, la poesía, su poesía –dice Teillier- alcanza un logro cuando un muchacho, muchos años después de su propia muerte, descubre sus poemas y estos le ayudan a vivir¹⁷.

Los poetas de los lares, nos insiste JT, “vuelven¹⁸ a integrarse al paisaje, a hacer la descripción del ambiente que los rodea.” En tal sentido es que “los poetas nuevos -los poetas lárlicos- han regresado a la tierra, sacan sus fuerzas de ella”¹⁹. Sólo siendo así, esto es, en esta figura de la ‘vuelta’, en esta forma del ‘retorno’, es que, quizás, podría llegar a decirse que lo más propio del poeta lárlico se encuentra en el acto de conciencia de su condición en tránsito. La poesía no pasa de ser un acto de conciencia, esto es, de un dar cuenta, o si se quiere, de un ‘estado de cuenta’ –un estado en gerundio-, de ahí que vea la necesidad originaria que exige que “el hombre antes de lanzarse a los reinos de las ideas debe primero dar cuenta del mundo que le rodea, a trueque de convertirse en un desarraigado”²⁰.

Cuando sentencia que “han regresado a la tierra y sacan su fuerza de ella”²¹ hace de esto, su afán epistémico que le permite distinguirse del objetivo de la tradición filosófica de corte platónica, sino que también contra buena parte de la tradición poética de las vanguardias, como el creacionismo huidobriano. De ahí que

¹⁶ TEILLIER, Jorge. “Los poetas de los lares. Nueva visión de la realidad en la poesía chilena” Op. Cit., p. 27.

¹⁷ Cfr. ORTEGA PARADA, Hernán. *Teillier. Arquitectura del escritor*, Op. Cit., p. 40.

¹⁸ Este verbo es clave, porque a través de él JT pone un énfasis, un acento, en que es el ‘regreso’ o ‘retorno’ una condición –acción- sustancial a la labor de los poetas de los lares.

¹⁹ TEILLIER, Jorge. “Los poetas de los lares. Nueva visión de la realidad en la poesía chilena” Op. Cit., p. 22. Las palabras en cursivas son nuestras.

²⁰ TEILLIER, Jorge. “Los poetas de los lares. Nueva visión de la realidad en la poesía chilena” Op. Cit., p. 22.

²¹ TEILLIER, Jorge. “Los poetas de los lares. Nueva visión de la realidad en la poesía chilena” Op. Cit., p. 22.

conjure que “esta nueva poesía es la de que los poetas ya no se sitúan como centro del universo²² con el yo desorbitado y romántico (...)”²³ por ello es que “no se buscan palabras brillantes y efectistas, se emplean frases y giros corrientes, sin desdeñar por esto las experiencias de renovación verbal (...)”²⁴. No por nada la poesía de los lares, “una poesía de profundo contenido terrestre y carga nostálgica”²⁵.

La vuelta, esto es el regreso del poeta a la tierra, a lo simple, esto es a la aldea y al campo, se debe, en buena medida porque buscan encontrarse con “(...) la misma segura rotación de las siembras y las cosechas (...) tan similares a la gestación de los dioses (...) y de los poemas. Por omisión se repudia entonces el mundo mecanizado estandarizado del presente, en donde el hombre medio sólo aspira a las pequeñas metas del confort como el auto (...)”²⁶ y como proyecto social a la conquista de este y más mundos “Qué puede ver el ciudadano del siglo XX en la Luna sino un pequeño satélite cuya probable utilidad será la de los proyectiles nucleares”²⁷.

Si la modernidad se afana en la idea de la velocidad, el síntoma inequívoco, se manifiesta en aquello siempre *nuevo*, es decir, en lo novedosísimo. En tal caso, Marinetti y el ‘futurismo’ serán, pues, su

²² En mucho estas ideas teillerianas emiten una reverberación de corte nietzscheano. En particular a las ideas contenidas en “Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral”, donde Nietzsche ofrece una suerte de diagnóstico epocal, al sostener que la falta de sentido histórico lleva al hombre a sentir el mismo *Phatos* que el mosquito al sentirse el centro volante del universo.

²³ TEILLIER, Jorge. “Los poetas de los lares. Nueva visión de la realidad en la poesía chilena” Op. Cit., p. 24.

²⁴ TEILLIER, Jorge. “Los poetas de los lares. Nueva visión de la realidad en la poesía chilena” Op. Cit., p. 24.

²⁵ TEILLIER, Jorge. “Los poetas de los lares. Nueva visión de la realidad en la poesía chilena” Op. Cit., p. 22.

²⁶ TEILLIER, Jorge. “Los poetas de los lares. Nueva visión de la realidad en la poesía chilena” Op. Cit., p. 25.

²⁷ TEILLIER, Jorge. “Sobre el mundo donde verdaderamente habito o la experiencia poética” Op. Cit., p. 62.

referencia de mayor logro. Los poetas líricos, a diferencias de éstos, sostiene JT “ya no se deleitan con la velocidad y el amor al futuro (...) ni el progreso de la ciencia (...)”²⁸.

Sin embargo, para JT la idea sustancial por la cual apuesta, para su poética así como también para su propia vida, opera bajo otra razón cardinal. Si el cambio es síntoma de modernidad²⁹, la comprensión del significante ‘tiempo’ se rubrica, para JT, ciertamente en la necesidad de una desaceleración -sino acaso en el freno-. Entonces, la necesidad de una efectiva desaceleración de las dimensiones políticas sería un asunto clave. El tiempo desacelerado, tanto a escala humana como poética, reviste una urgencia que es ineludible. Es importante tener presente que el tiempo pasa a ser una categoría política de primer orden en la poesía teilleriana porque éste entra a jugar un papel fundamental en la vida de los hombres contemporáneos, puesto que un tiempo administrado por la aceleración moderna, vendría a afectar todas las dimensiones de la existencia.

El camino propuesto por la poesía lírica en general, y con JT en particular, tiene un ritmo particular que le es propio, que descuadra con las dinámicas del mundo moderno, y que es necesario tener presente. El ritmo, es decir, el *tempus vitae* que propone el poeta de los lares, es, haciendo uso de la imagen, como la de un hombre anciano que viaja a pie por el parque, o, el sonoro y pausado ritmo que ofrece un “rechinar de carreta” tirada por una yunta de bueyes.

²⁸ TEILLIER, Jorge. “Los poetas de los lares. Nueva visión de la realidad en la poesía chilena” Op. Cit., p. 26.

²⁹ Cambio sintomático que, según JT, “Baudelaire señaló proféticamente que las nuevas generaciones no iba a soñar con la gloria, ni con encerrarse en un buhardilla a escribir poemas para la posteridad, ni con hacer grandes hazañas, sino que iban a soñar con ser millonarios” TEILLIER, Jorge. *El retorno a la aldea. Extractos de entrevistas a Jorge Teillier*. Montaje y edición de Cristian Jara Toro, Alquimia Ediciones, 2016, p. 34.

Su regreso, entonces, se debe a “un rechazo a veces inconciente a las ciudades, estas megápolis que desalojan el mundo natural y van aislando al hombre del seno de su verdadero mundo”³⁰.

La desaceleración rítmica de las experiencias a las que se ve sometido el sujeto en su cotidianeidad, cree el poeta, le permitiría conservar esas experiencias a lo largo de la vida. A diferencia de la experiencia a la que se ve sometido el hombre en la modernidad, donde, continuamente, debe elegir unas por otras, puesto que no le es posible quedarse -o, detenerse- en alguna. El frenético ritmo de la aceleración de la experiencia nunca está dispuesta para quedarse, sino que para irse. Siempre, con un paso más adelante, se encontraría una nueva experiencia. En tal caso, la ecuación en la modernidad parece, a simple vista, sencilla: a más velocidad más experiencia. Pero la idea sustancial de la poesía lárca se centra en hacer ver un peligro latente en esa forma de experimentar el tiempo, en la cual, insistimos, cada instante adquiere un valor, no en sí mismo, sino en tanto está dispuesto para la llegada de otro, haciéndonos ingresar, a través de ella, a un continuo de tiempo homogéneo y vacío. La conjura del poeta de los lares se encuentra en las antípodas de la modernidad, esto es, en la necesidad de una experiencia singularizante. En tal sentido, el tiempo, a través del instante que singulariza, deja de tener un efecto reificante, porque las acciones sometidas a su imperio dejan de estar sometidas al tiempo de lo útil³¹.

³⁰ TEILLIER, Jorge. “Los poetas de los lares. Nueva visión de la realidad en la poesía chilena” Op. Cit., pp. 22-23. De ahí que se entienda la sentencia que reza “Una ciudad desolada no necesita palabras” ORTEGA PARADA, Hernán. *Teillier. Arquitectura del escritor*. Op. Cit., p. 46.

³¹ En este orden de cuestiones, afirma Teillier que “Tengo admiración por los vagabundos, pues son seres que se niegan a cooperar con este orden establecido, tal como lo hizo Gorki bajo el régimen capitalista de los zares. La poesía, actualmente, es un acto de rebelión, porque escribir es antiutilitario y, por lo tanto, antiburgués. Por algo se considera locos a los poetas” TEILLIER, Jorge. *El retorno a la aldea. Extractos de entrevistas*. Op. Cit., p. 64.

El poeta se alza, o al menos así nos lo parece, como un salvaguarda del instante. El instante, como experiencia de singularización gravita de modo determinante en la poesía de JT. Esta forma de vinculación con el tiempo resulta ser, al fin y al cabo, una estrategia de conservación de las experiencias, es, también una táctica para burlar las condiciones de la ‘vida moderna’ en las que el sometimiento a lo efímero es (o sería) la clave del asunto. El poeta en su andar pausado no se encuentra obligado a elegir, no tiene necesidad de dejar las cosas atrás para llegar a destino. Su ritmo pausado le permitiría contener toda la existencia a cada instante, puesto que una vez liberado del ‘tiempo del hacer’ del ‘tiempo del cumplir’, en el fondo, una vez liberado de la idea del tiempo como deuda, propio de las sociedades modernas -donde la ciudad, en concreto la metrópolis sería su manifestación más lograda-, el tiempo se convierte en su aliado, puesto que es él quien sirve al poeta y no al revés. El tiempo deja de someternos al servicio de la producción y se gana el tiempo para la pausa -*quotidie feriatius*-, cada día como una fiesta. Puesto que el camino es el destino, el viaje -si se piensa de otro modo- es el sentido de la existencia. Sólo ganando el tiempo para sí, se abre la esperanza. Al suspender el tiempo ‘para otro’ este deja de encontrarse sometido a la condición objetual, la acción de la existencia, por tanto, se suspende la condición de valor hora, como condición económica.

La máxima teilleriana en este sentido la encontramos sintetizada en un verso del poema ‘Aperitivo’ que nos invita a seguir su acción: “Pierdo el tiempo para ganar la esperanza”³². Se hace necesario, hoy más que ayer, perder el tiempo, esa comprensión del tiempo como valor de cambio - y, por ende todo lo sometido a ella-, como valor de transacción económico, para darse el chance de ganar lo que es

³² TEILLIER, Jorge. *Hotel Nube*. Ediciones LAR, Concepción, 1996, p. 41.

efectivamente necesario, el tiempo para sí, y el tiempo de otro tiempo posible, que no es más que un tiempo futuro.

Estamos en la convicción más plena de que la poesía tiene, sin lugar a dudas, una dimensión práctica y, por ende, política. Una dimensión político-práctica que abarca, cuando menos, dos esferas de la existencia: a saber, en tanto sujeto individual y, por otra, en cuanto perteneciente al colectivo social. Las palabras de JT, nos dejan entrever esta situación cuando, en su comprensión de la poesía, nos afirma que “La poesía es para mí una manera de ser y actuar”³³. Creemos ver en esto -que a todas luces es una declaración de principios-, una advertencia adelantada, por cierto, a los futuros reproches infundados en torno a su actuar poético -esto es, político- en la época de la dictadura. Un actuar que, a decir de muchos, habría apostado por el silencio, o, cuando menos, por la evasión étlica de los acontecimientos históricos. Para JT la poesía no es, ni se agota en modo alguno, en un mero regocijo estético, puesto que ella misma es, en toda forma, insistimos majaderamente en esta idea, una práctica política³⁴. Por ello es que afirma, en tono de convicción enfática, que:

“quiero establecer que para mí lo importante en la poesía no es el lado puramente estético, sino la poesía como creación del mito, de un espacio y tiempo que trasciendan lo cotidiano, utilizando lo cotidiano”³⁵.

³³ TEILLIER, Jorge. “Sobre el mundo donde verdaderamente habito o la experiencia poética” Op. Cit., p. 64.

³⁴ “No soy partidario del ‘arte por el arte’ porque eso no existe” ORTEGA PARADA, HERNÁN. *Teillier. Arquitectura del escritor*. Op. Cit., p. 96.

³⁵ TEILLIER, Jorge. “Sobre el mundo donde verdaderamente habito o la experiencia poética” en *Prosas*, Op. Cit., p. 64. En esta superación de lo cotidiano a través de la misma cotidianidad, creemos, se puede atisbar un pequeño hábito de romanticismo hölderliniano. Un hábito que entraña un temor por lo cotidiano, pero que a la vez se ve conciente y necesitado de ella: ‘en ese peligro crece, también, lo salvador’. Valga recordar las palabras de Hölderlin en una carta a Neuffer fechada el 12 de noviembre de 1798 en la que, sobre es-

En este convencimiento es que JT declare abiertamente que “sabía que la poesía debía ser un instrumento de lucha y liberación”³⁶. La poesía, entonces, tiene un cometido preciso: ser libertaria. Sin ir más lejos, JT está completamente convencido en que eso que oprime y enajena al hombre se da en la experiencia de la modernidad. Una modernidad que adquiere un tono sofisticado en la ciudad moderna, debido, única y exclusivamente, a una falta de conciencia. Es la ciudad la generadora, producto del vértigo que en ella se padece, de un sujeto anonimato en su andar y de una vacuidad narrativa (la imposibilidad del encuentro y el lenguaje sometido a imperativos de necesidad funcional comercial: de ahí que el ‘Bar’ sea una suerte ‘Isla del Tesoro’ en medio del *mare magnum* moderno).

Insistimos en la idea que la poesía lárca, al menos la poesía lárca teilleriana -para ser realmente precisos-, se sostiene en la necesidad de un compromiso político. Y éste, en tanto que tal, tenía por objeto la necesidad de forjar una lucha y una liberación. Sin embargo, es, precisamente aquí, que se hace necesario hacer una inflexión que nos permita alcanzar una comprensión cabal del asunto. Una cosa es que la poesía teilleriana se disponga bajo el cometido de una dimensión política y otra muy distinta es que ésta pueda devenir, finalmente, en una forma de poesía militante. En otras palabras, mal haríamos en confundir poesía política con poesía de militancia³⁷, al menos en el caso de JT, claro está. Nos

te asunto, parece haber un temor compartido, al menos en parte, con JT. En esta carta dice Hölderlin “me acobarda demasiado la parte común y vulgar de la vida real (...) ¡tengo tanto miedo a enfriar la cálida vida que hay en mí al contacto con la helada historia cotidiana!” en HÖLDERLIN, Friedrich. *Correspondencia completa*. Ediciones Hiperión, Madrid, 1990, pp. 388-389.

³⁶ TEILLIER, Jorge. “Sobre el mundo donde verdaderamente habito o la experiencia poética” Op. Cit., p. 61.

³⁷ En torno al asunto de una militancia política, las palabras de JT a Hernán Ortega resultan contundentes: “nunca me gustó la militancia. No me gustó nunca porque significaba un

parece que en este asunto hay un gesto que, lo que pretende, es establecer una diferencia con la generación inmediatamente anterior a la suya, y donde asoman figuras de la factura de un Neruda quien ofrece una ‘Oda a Stalin’ o de un De Rokha que se alza con un ‘Canto al ejército rojo’. En este sentido, JT reconoce una cierta ‘incapacidad’ de escribir como escriben los ‘grandes’ del momento. Una incapacidad que se mueve en el convencimiento que “la poesía no puede estar subordinada a ideología alguna”³⁸. Una vez enterados de esto, nos vemos seducidos a pensar que prefiere escribir directamente bajo un registro propio. Esto es, en clave política, y no bajo el registro de una poesía de militancia, una poesía que hacen, insistimos, los ‘grandes’. Porque, a fin de cuentas, como dice Teillier “la poesía es para mí una ética, una concepción del mundo”³⁹.

compromiso de subordinación a autoridades” ORTEGA PARADA, Hernán. *Teillier. Arquitectura del escritor*, Op. Cit., p. 34.

³⁸ TEILLIER, Jorge. “Sobre el mundo donde verdaderamente habito o la experiencia poética” Op. Cit., 1999, p. 61.

³⁹ ORTEGA PARADA, Hernán. *Teillier. Arquitectura del escritor*, Op. Cit., p. 45.

Reflexiones en torno a Elvira Hernández y *La Bandera de Chile*

NICOLE HENRÍQUEZ LEIVA

“Necesitamos un lugar donde lo imposible se vuelva posible.
Es en el poema, particularmente,
donde el límite de lo posible es
transgredido de buena ley,
arriesgándose”.
Alejandra Pizarnik

La dictadura chilena que se instaura violentamente desde el 11 de Septiembre de 1973, se establece desde el principio a través de la violación sistemática de los Derechos Humanos, la censura, la prohibición, el desarraigo y todos los recursos que se requieren para realizar la toma de poder e imponer un cambio radical en el establecimiento de una nueva política económica y social. Es en este contexto, en donde María Teresa Adriasola desarrolla su trabajo, *La Bandera de Chile*¹, poemas que surgen bajo la vivencia en carne propia por Adriasola, de la violencia y el terror de esta dictadura. Esto, a su vez, se da junto con el sentimiento de impotencia frente a esta imposición de poder y la pérdida o el cuestionamiento del lugar de la palabra bajo estas circunstancias.

¹ Se referirá a la obra poética de Elvira Hernández con letra cursiva –*La Bandera de Chile*- y, al símbolo patrio, sin cursivas –bandera de Chile-.

En torno a estas preocupaciones se van conformando los distintos poemas de *La Bandera de Chile*, los cuales no pretenden ser una denuncia o una proclamación directa en contra del nuevo orden impuesto, sino que más bien, la poesía de Elvira Hernández, se va forjando por el sentimiento de incapacidad y, el cuestionamiento, tanto del individuo como de la palabra, para poder ‘hacer algo’ en circunstancias tan adversas.

Este difícil camino, es recorrido por Elvira Hernández, la poeta, quien bajo este heterónimo puede resguardar su identidad.

El conflicto dictatorial de la época, es entonces, el motor de *La Bandera de Chile*, pero, como veremos más adelante, hay en la lectura de esta obra, una contingencia notable y excepcional, lo cual habla de una poeta que realiza su escritura desde un paso más adelante, siendo capaz de ver problemáticas que no se quedan en aquello que ‘parece ser’, sino que se adentran en el punto de quiebre de un país y todo lo que esta fractura significa, tanto en el pasado como en el presente. Y si bien, no busca ser una denuncia, actúa y trabaja en una ruta que demanda, no sólo el reconocimiento de los Derechos Humanos arrebatados, sino también la necesidad de justicia.

Se abordarán, entonces, reflexiones en torno a la poeta Elvira Hernández y *La Bandera de Chile*, de acuerdo a tres lineamientos: heterónimo y palabra, fuerza precaria contra el poder y *La Bandera de Chile*, tanto en su constitución emblemática como obra poética de Hernández.

Heterónimo y palabra

¿Se puede escribir poesía después del horror? Esta pregunta surge desde la reiterada afirmación de Adorno², y se presenta también, como un cuestionamiento en nuestra poeta al verse enfrentada al horror y la violencia de la dictadura cívico-militar chilena. María Teresa Adriasola, a través del heterónimo Elvira Hernández, da paso a una poesía que se entrelaza políticamente, con la impotencia y el sentimiento de incapacidad de ‘decir’ algo sobre lo que estaba aconteciendo en Chile, comenzando un camino poético difícil y pedregoso.

“Después de 1973 la palabra estaba censurada a todo nivel - plantea la poeta- Entonces la pregunta era: ¿qué se puede hacer hoy con una palabra en este estado? Y yo creo que esa pregunta a uno la corroía: ¿qué se puede hacer con la palabra después de todo un recorrido estético, histórico, qué se puede balbucear?”³.

Esta pregunta no sólo es aquella que corroe a la poeta, sino que para el lector, se fija como un norte en el recorrido escritural de *La Bandera de Chile*.

De acuerdo a la cita anterior, Elvira Hernández se cuestiona la posibilidad de la palabra, de poder decir algo en un estado en el que la censura y la opresión, operaban sistemáticamente para silenciar y hacer desaparecer cualquier voz que se mostrara en su contra. De este modo, se puede interpretar un vaciamiento de la palabra, porque frente al cuestionamiento profundo de ésta, ¿qué sentido

² “Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie.” ADORNO, Theodor. *Crítica cultura y sociedad*. Ediciones Ariel, Buenos Aires, 1951. Afirmación de la cual más tarde se retractará sustentándose en Paul Celan y su poema “Fuga sobre la muerte”.

³ NACHÓN, Andi. “La poesía es un arma cargada de futuro”, en <<http://www.letras.s5.com/hernandez280803.html>>, [consulta: 05/11/2015]

puede tener en un estado de censura y prohibición? Hernández se pregunta ‘¿Qué se puede balbucear?’.

Después de todo un recorrido histórico y las circunstancias a las que se ve enfrentada, no sólo la palabra, sino también Elvira Hernández, y en general, la sociedad chilena, es preciso este ‘balbuceo’, comenzar desde lo borrado y silenciado para recomponer, de alguna forma, su sentido y recuperar su consistencia. Desde este lugar, la poeta se pone a disposición de la palabra misma para salir de la inmovilidad impuesta, y aún a pesar de ser un balbuceo, logra conformar un trabajo poético que puede representar las grietas de un país quebrado, realizando a través de esta representación, un acto de resistencia frente al régimen imperante.

En el comienzo de este pedregoso camino, surge el heterónimo ‘Elvira Hernández’ como un nombre marcado por la necesidad de omitir de cierta forma a la autora, que por medio de la palabra manifiesta ese sentimiento de impotencia a través de una voz muda, combatida, prohibida, pero que logra sobreponerse a esta mordaza obligada con la creación poética de *La Bandera de Chile*. Se produce entonces una utilización del símbolo patrio, propio de aquellos que detentaban el poder, símbolo que, a su vez, estaba también presente por ejemplo, en las tomas habitacionales (mayoritariamente contrarias al golpe militar y quienes también sufrieron muchos de los abusos de poder en dictadura), lo que denota la transversalidad de este emblema. Y es esta transversalidad la que Elvira Hernández devela a través de aquello que estaba censurado; la palabra, la poesía. Y así como la palabra era más bien un ‘balbuceo’, el símbolo nacional, la bandera, perdía también en este quiebre, su sentido, ya que representa, como emblema, a todos

los integrantes de una nación, pero que en estas circunstancias, se le despoja de su característica esencial y cae, por lo tanto, en un vaciamiento de sentido, porque ¿a quién representa—en dictadura—la bandera nacional? Dejamos en suspenso, por ahora, esta pregunta para abordarla más profundamente en el tercer apartado de este trabajo.

En cuanto al heterónimo ‘Elvira Hernández’, se manifiesta, no sólo como una máscara con la cual poder proteger la integridad de su autora, sino también, como el nombre de lucha que articula en diversos poemas la voz que se expande a pesar de la prohibición.

En este sentido, podemos comprender la idea del rol de la poeta, un rol político y socialmente activo, que se presenta, no sólo como reacción, sino también, como una voz crítica y de desvelamiento en medio del desconocimiento y la incertidumbre impuestas, siendo así una voz importante de denuncia—aún sin tener esto como un objetivo final de su poesía— que no se agota en el contexto histórico presentado, sino que, como veremos más adelante, es completamente vigente a la actualidad y realidad chilena.

En una entrevista realizada en el marco del ciclo *entre_vistas, poetas en diálogo* en el año 2010, la poeta se refiere a la elección de su seudónimo y las críticas por él:

“mi seudónimo siempre fue cuestionado, desde todo punto de vista, porque les pareció que era un apellido insignificante, y Chile, que es una país tan apegado a los apellidos, mucha gente llegó incluso a pensar que mi verdadero nombre era Elvira Hernández, y mi seudónimo María Teresa Adriasola, porque ese tenía como más glamour. Y era al revés porque la verdad es que Elvira Hernández es alguien de la calle, alguien de lugares públicos y lugares escondidos”⁴.

⁴ RUIZ, Rodrigo y MÉNDEZ, Cristian. "entre_vistas, poetas en diálogo", en <<https://www.youtube.com/watch?v=1ymEosf9120>> [consulta: 22 de agosto 2015]

Elvira Hernández es aquella anónima que puede andar en libertad moviéndose por ‘lugares públicos y lugares escondidos’, entendiendo que esta escisión en ‘otra’ le permite, primero, circular, más libremente que Adriasola, por los lugares comunes a todos, el espacio público en donde ‘debiera’ darse lo político, el lugar de la ciudadanía y desde donde surge su poesía, pero que se transformó en un espacio restringido en ese entonces. Pero además, en esta división heteronómica, Elvira Hernández puede no sólo habitar los lugares públicos, sino que también recorrer los espacios escondidos, velados y hasta anónimos en los que se podía realizar una manifestación de lo que acontecía, constituyéndose como el lugar desde donde podía surgir la palabra.

Con respecto a esta escisión a través del heterónimo, no podemos dejar de mencionar a uno de los escritores más prolíficos en esta materia: Fernando Pessoa, y el análisis que realiza Antonio Tabucchi sobre éste y sus heterónimos: “Heteronimia entendida no tanto como metafórico camerino de teatro en el cual el actor Pessoa se cobija para asumir sus disfraces literario-estilísticos, sino precisamente como zona franca, como *terrain vague*, como línea mágica que al cruzar convertirá a Pessoa en ‘otro’ sin dejar de ser él mismo”⁵.

Advertimos, por lo tanto, que este desdoblarse implica convertirse en un ‘otro’ y a la vez, no dejar de ser, lo cual permite a ambos poetas –Pessoa y Hernández– ser transeúntes entre los distintos espacios, manteniéndose en esta ‘zona franca’, en un territorio en el que les es posible ampliar, desde sí, sus posibilidades.

⁵ TABUCCHI, Antonio. *Un baúl lleno de gente*. Huerga y Fierro editores, Madrid, 1997, p. 12.

Fuerza precaria contra el poder

Como se plantea anteriormente, la poesía de Elvira Hernández se origina desde lo público, lo común, situándose, a la vez, fuera de ella y haciéndose parte de la sociedad, logrando involucrar al lector en *La Bandera de Chile* y el contexto social, político e histórico dado.

Pero no sólo se trata de manifestar a través de su trabajo lo sucedido, sino también de ser capaz, desde su escritura, de doblegar al poder impuesto. Pero ¿cómo puede ser que a través de un poema se ‘dobleque’ un poder tan fuerte y violento? Sólo se puede responder a esta pregunta situándose en la realidad de la época, entendiendo que las artes, la cultura y en general, las humanidades, eran aquello de lo que se pretendía despojar a la sociedad, por lo tanto crear y difundir cualquiera de éstas, era en sí un acto que iba en contra de los límites alambrados que habían sido fijados. Precisamente, la posibilidad de doblegar a esta fuerza se realiza al margen, o más bien, a la sombra de lo que se vivía en la superficie. Esta realidad explica también el hecho de que *La Bandera de Chile*, escrita en 1981, circulara mimeografiada, como hojas sueltas y desarticulada, hasta su primera edición en 1991. Este hecho, creo, no puede pasar sólo como una anécdota a la cual otorgarle una explicación de situación histórica únicamente, sino que también es necesario plantear la idea de que el haber sido difundida y pasada ‘de mano en mano’ de una forma desarticulada, refleja a un país desarticulado, una sociedad quebrada, fracturada, en la que las partes se movían a tientas. Y a pesar de que éste movimiento no podía ser de otro modo, se fija como resistencia, como una fuerza débil representada a través del poema, a través de la potencia frágil de la escritura.

Así el lugar de Elvira Hernández, se reafirma como un agente importante dentro de la resistencia al Golpe de Estado y las atrocidades cometidas. Como una resistencia clandestina, que actúa desde la sombra, porque es desde allí que la poeta puede moverse, puede circular como agente público en cuanto a su capacidad de establecer un lenguaje, la palabra, más aún, cuando ésta se encuentra prohibida.

En este sentido, el poeta puede ocupar un papel relevante en la sociedad, pero no como un agente de renombre social, sino como un agente de compromiso con una realidad y que puede tener una voz y un lugar para una crítica consciente. Así lo interpreto desde las palabras de Elvira Hernández en una entrevista realizada el 2005, en la cual afirma:

"Ahora, creía que ya habíamos vivido la peor etapa de nuestra historia, pero uno constata la existencia de la corriente camaleónica. Todo se difumina. Se borran fronteras. Los jugadores de fútbol están en el mismo nivel de los dignatarios... Tengo muy claro que el poeta no puede ser parte del sistema. No se puede estar cerca del poder sin contaminarse. Siento que estamos en el nivel de los parias, sin embargo tenemos un acceso al poder"⁶.

A pesar de poseer un *status* de parias, según las palabras de Elvira Hernández, el poeta hoy tiene un espacio en la sociedad, tiene voz y puede ser convocado a opinar, a manifestar su visión desde otra perspectiva. El poeta tiene 'acceso al poder', pero es sólo eso, una puerta abierta que no se debe cruzar, porque 'no se puede estar cerca del poder sin contaminarse'. Las palabras de Hernández, también se pueden interpretar como una crítica que se relaciona

⁶ VIDAL, Virginia. "Elvira Hernández: poesía desde el silencio a la luz", en <http://virginia-vidal.com/cgi-bin/revista/exec/view.cgi/1/64>, [consulta: 22 de Agosto 2015]

con la visión del presente, en donde todo, de alguna forma, es difuso, se camufla y se olvida. Existe una capacidad camaleónica de hablar de un pasado, sin recordar las distintas percepciones y vivencias de este pasado, sin decir con una voz clara lo sucedido, porque aún hoy, Chile, mantiene una herida de la que considero que no es posible recuperarse sin establecer primero una visión de país que reúna –y reconozca- a todos los ciudadanos en una misma situación histórica.

Pero al mismo tiempo, es su trabajo poético el que toma importancia, dejando a la poeta relegada a un segundo plano, porque no es en la figura de Elvira Hernández en donde se realiza la crítica y la denuncia, sino en la obra misma, y ésta adquiere aún más relevancia en cuanto es tomada por un lector. Así, *La Bandera de Chile* posee una identidad propia, identidad que le otorga el lector a través de sus propios ojos y que proclama a través de su propia voz.

En Barthes encontramos la imagen del lector como el punto clave de toda obra:

“...: un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura: la unidad del texto no está en su origen sino en su destino”⁷.

⁷ BARTHES, Roland. *La muerte del autor*. Ed. Manteia, 1968, p. 71.

Así entonces, desde que la obra se independiza y se configura por sí misma, el poeta, no como autor, sino como actor social, sigue siendo relevante, ya que no es ahora 'su' propia voz la que se muestra, sino la de la sociedad misma, de una cultura y de una historia a través de un lector que puede identificarse, pronunciar y dar vida, con su propia voz, a la palabra, a la obra y así, volver a darle sentido y consistencia.

En los siguientes versos podemos ver cómo Elvira Hernández reafirma la idea de que la obra ya no es de ella, sino que es del lector, y es el lector el que tiene ahora la facultad de darle vida:

"No se dedica a uno
la bandera de Chile
se entrega a cualquiera que la sepa tomar.
LA TOMA DE LA BANDERA DE CHILE"⁸.

Desde estos versos, podemos reafirmar tres ideas importantes: primero, la idea de que el lector es quien interpreta el texto, él es quien toma *La Bandera de Chile* como obra literaria y le da su propia voz. Esto se irá dando de acuerdo a la aparición de las distintas ediciones de *La Bandera de Chile*, ya que se configuran en distintos periodos históricos y a través de distintas generaciones de lectores.

La primera de ellas, como mencionamos anteriormente, circuló mimeografiada y no vio la luz hasta 1991 en Buenos Aires, Argentina, por la editorial Tierra Firme. Su segunda edición, en el 2003, se realiza a propósito de la conmemoración de los 30 años del fin de la democracia, por Ediciones El Retiro, en Quilpué. Y en el año 2010, la tercera edición se enmarca en el Bicentenario de

⁸ HERNÁNDEZ, Elvira. *La Bandera de Chile*. Editorial Cuneta, 2012.

Chile, por la editorial Cuneta, apareciendo una primera reimpresión de ésta el año 2012. En cada una de las ediciones hay algo que no está en las demás, lo cual permite entender que cada una de las obras editadas y la lectura que se realiza de éstas, va variando y puede adquirir distintos matices.

La segunda idea que se sigue del poema citado, es la separación del autor y la obra, que en *La Bandera de Chile* se da indudablemente en cuanto la posicionamos como obra independiente y parte de ‘quien la sepa tomar’.

Y una tercera idea que podemos afirmar, es entender la bandera de Chile como el símbolo patrio al que se alude y que es representativo de una nación. Este símbolo es al fin y al cabo el protagonista de la obra en sus diversas formas, tamaños y configuración, y del que en un comienzo nos preguntamos: en dictadura, ¿a quién representa?

La Bandera de Chile⁹

Entendida *La Bandera de Chile* en las tres ideas mencionadas —como obra tomada por el lector, como denuncia del autor y como símbolo patrio— podemos considerar que éstas se van entrelazando a medida que la ruta se va trazando y vamos leyendo y redescubriendo *La Bandera de Chile*.

La idea a analizar aquí, es lo que llamamos anteriormente la transversalidad del emblema patrio. La bandera, como símbolo que representa un país, un territorio que unifica a sus habitantes, los

⁹ Se utiliza aquí *La Bandera de Chile*, como subtítulo del texto y a la vez, como el título de la obra poética de Elvira Hernández.

reúne como parte de un mismo lugar. Siendo así, cuando planteamos la idea de un país quebrado por la violencia, podemos cuestionar la representatividad de la bandera y su transversalidad, ya que, en el contexto de dictadura, es usada por unos y otros, porque se vuelve a la vez, el símbolo de los opresores y de los oprimidos, por lo tanto, ¿cuál es su sentido ahora?

La bandera ya no representa unidad, sino que, como la palabra, ha quedado vacía, silenciada y por esto, incapaz de ‘decir’ algo, incluso sobre ella misma. En este sentido, la obra poética de Elvira Hernández, logra manifestar esta situación en versos como:

"Nadie ha dicho una palabra sobre la Bandera de Chile (...)
la Bandera de Chile
ausente.
La Bandera de Chile no dice nada sobre sí misma (...)"¹⁰.

Siguiendo la línea y la pregunta sobre su representatividad, encontramos también en la poesía de Hernández este conflicto:

"La Bandera de Chile es reversible para
unos de aquí para allá
sotros edallá pacá
La Bandera de Chile
La división perfecta"¹¹.

Se convierte, la bandera, en una moneda de dos caras, que por un lado representa a los violentados ("La Bandera de Chile no se vende/ le corten la luz la dejen sin agua/ le machuquen los costados a patadas"¹²) y por otro a la fuerza represora.

¹⁰ HERNÁNDEZ, Elvira. *La Bandera de Chile*. Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1991, p. 9.

¹¹ HERNÁNDEZ, Elvira. *La Bandera de Chile*, Op. Cit., p. 17.

¹² HERNÁNDEZ, Elvira. *La Bandera de Chile*, Op. Cit., p. 28.

Pero, como señala Hegel, “la verdad no es una moneda acuñada”¹³, y es esta misma dualidad la que hace caer enmudecida a la Bandera de Chile, cansada, silenciada y utilizada para encubrir la realidad;

“A veces se disfarsa la Bandera de Chile
Un capuchón negro le enlutece el rostro
Parece un verdugo de sus propios colores (...)”¹⁴.

A veces verdugo de sí misma, otras, altiva y vanidosa, lejana y superficial.

En distintos poemas se manifiesta la huella de un silencio oprimido, de un silencio a elección, pero una elección que se toma sin tener otra alternativa, lo que puede denotar que detrás de este desdoblamiento existe cierta culpabilidad encubierta –‘un capuchón negro le enlutece el rostro’- culpa de ser partícipe indirecta del horror, y que compra con su silencio su propia vida.

Vemos estas huellas de silencio obligado en los siguientes versos:

“Come moscas cuando tiene hambre la Bandera de Chile
En boca cerrada no entran balas
Se calla
Allá arriba en su mástil”¹⁵.

Podemos relacionar aquí la idea del silencio y el miedo impuestos por la violencia -que en el poema se hace a la bandera- pero que en la sociedad de la época podría representar a aquellos ‘invisibles’, que si bien pueden no haber sufrido directamente la violencia de la tortura, el exilio o desaparición, vivieron bajo el régimen del terror,

¹³ HEGEL, G.F.W. *Fenomenología del espíritu*. Ed. FCE, Bogotá, 1997, p. 27.

¹⁴ HERNÁNDEZ, Elvira. *La Bandera de Chile*. Op. Cit., p. 20.

¹⁵ HERNÁNDEZ, Elvira. *La Bandera de Chile*. Op. Cit., p. 12.

tratando de vivir manteniéndose al margen, porque ‘en boca cerrada no entran balas’, porque en la lejanía de toda acción, cierta parte de la población se mantenía al resguardo de la violencia, haciéndose, en este juego de ignorantes y ciegos, cómplices del terror, quizás sin querer, quizás sin saber y quizás, más que nada, por el miedo implantado.

Bajo esta idea de auto-resguardo y frente a la amenaza directa, se refuerza la capacidad de mantener a la masa sin voz a través de las políticas del terror. Se transforma a la ciudadanía en masa amorfa, acrílica y miedosa, que no es capaz de reaccionar. Aún vivimos en medio de muchos que a través de un discurso del hoy, pretenden olvidar el ayer, porque permanecen, a pesar de los años, las marcas del miedo establecido en la época.

Es el eco aún en silencio del ayer –como al menos una de las razones del silencio- lo que no permite una apertura a la memoria y que trata de disfrazar con banderitas de colores, el luto que se lleva pegado en la piel. Como se propone en el análisis realizado por Jelin: “Hay otra lógica en el silencio. (...) Hay coyunturas políticas de transición -como en Chile a fines de los ochenta o en la Francia de la posguerra- en que la voluntad de reconstrucción es vivida como contradictoria con mensajes ligados a los horrores del pasado. En el plano de las memorias individuales, el temor a ser incomprendido también lleva a silencios”¹⁶.

Por esto toma valor la obra de Elvira en la actualidad, porque permitiría a través de su poesía, dar un espacio a aquellos que no tuvieron el coraje de hacer algo, de poder reivindicarse y

¹⁶ JELIN, Elizabeth. ¿De qué hablamos cuando hablamos de memoria? Los trabajos de memoria <<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/JelinCap2.pdf>> [consulta: 10 de Septiembre del 2015]

pronunciar, con su propia voz, lo que en su momento no se fue capaz de proclamar. Por medio de la poesía se puede recorrer el sentimiento individual del lector, que puede llegar a identificarse a sí mismo y poder dejar el sentimiento de incomprensión y con esto el silencio.

“...se lee en su espejo de bolsillo redondo
 espejea retardada en el tiempo como un eco
 Hay muchos vidrios rotos
 trizados como las líneas de una mano abierta
 se lee
 en busca de piedras para sus ganas”¹⁷.

Palabras que se ajustan al presente como si hubieran sido escritas en la actualidad.

Por otro lado, la idea del silencio dentro de la obra se va descubriendo de distintas formas y configuraciones. Revisamos el silencio de los ‘temerosos’, de la masa que sumida en el miedo arrastra hasta hoy un silencio voluntario y reprimido. Pero también podemos establecer un silencio ligado a la censura:

“En este sentido, Elvira identifica y reproduce en modo palpable su escritura como una resistencia no programática ni fiada en agenciamientos políticos, sino un texto que se presenta como duplicado de la presencia del creador mismo en condiciones de peligro. No puede ser de otra forma, desde el momento la autora misma asume que el censurado no es el autor ni el texto, sino la palabra misma con que se trabaja”¹⁸.

¹⁷ HERNÁNDEZ, Elvira. *La Bandera de Chile*. Op. Cit., p. 7.

¹⁸ HERICKSON, Carlos. “El quiebre de una censura: Actas Urbe, de Elvira Hernández”, <<http://www.revistalecturas.cl/el-quiebre-de-una-censura-actas-urbe-de-elvira-hernandez-por-carlos-henrickson/>> [consulta: 10 de Septiembre del 2015]

El silencio se produce como consecuencia de la censura, que como vemos en la cita anterior, se realiza a la palabra, al discurso que se pronuncia en el texto. El fraccionamiento de ésta para establecer la prohibición se hace patente en la imagen de la bandera misma utilizada como mordaza, como el instrumento para combatir la palabra:

“La Bandera de Chile es usada de mordaza
y por eso seguramente por eso
nadie dice nada”¹⁹.

El silencio se despliega en la bandera, cómplice de la censura, en el amordazado por ella y en la palabra misma, que no tiene posibilidad de ser dicha en el acto de violenta prohibición.

Desde otra perspectiva, la censura y el silencio también se proponen de acuerdo a la idea de máscara o velo. La bandera nacional se utiliza para tapar la realidad:

“A la Bandera de Chile la tiran por la ventana
la ponen para lágrimas en televisión
clavada en la parte más alta de un Empire Chilean
en el mástil centro del Estadio Nacional
pasa un orfeón pasa un escalón
dos tres cuatro
La Bandera de Chile sale a la cancha
en una cancha de fútbol se levanta la Bandera de Chile
la rodea un cordón policial como a un estadio olímpico
(todo es estrictamente deportivo)
la Bandera de Chile vuela por los aires
echada a su suerte”²⁰.

¹⁹ HERNÁNDEZ, Elvira. *La Bandera de Chile*. Op. Cit., p. 31.

²⁰ HERNÁNDEZ, Elvira. *La Bandera de Chile*. Op. Cit., p. 17.

‘A la Bandera de Chile la tiran por la ventana’. La imagen que emerge rápidamente en la memoria es la de una bandera chilena colgando de costado desde una ventana cualquiera, en un segundo piso de un barrio antiguo. Imagen relacionada con el dicho popular de ‘tirar la casa por la ventana’, en donde la bandera representa una fiesta, un show, un espectáculo, que en el caso del poema, se utiliza como fachada para encubrir la verdad.

El silencio que se configura está detrás de la televisión –todo es parte de este espectáculo de humo- que manipula a través de la emoción al espectador. También el juego deportivo, principalmente el fútbol, se utiliza como recurso para desviar la atención y la preocupación, para legitimar a su vez, que en medio de toda esta vorágine en escena, marcando el paso ‘dos, tres, cuatro’ pasa el fantasma de una tropa militar, porque el escenario de esto se da en el Estadio Nacional, espacio de las torturas y horrores cometidos. Finalmente, “la Bandera de Chile vuela por los aires/ echada a su suerte”. Así, el símbolo patrio, después de ser utilizado de cortina, exhausta, se ve arrojada a su suerte.

El análisis anterior, se puede realizar también en la actualidad –otra huella de vigencia de la obra de Hernández- en donde la explotación de estos recursos de manipulación social, se manifiesta en la capacidad que tienen de fijar la atención y desviar la mirada de una realidad muy distinta que se esconde detrás: “clavada en la parte más alta de un *Empire Chilean*”. El símbolo patrio se utiliza como parte de las ‘políticas del olvido’ de las que habla Ricoeur²¹, para establecer el silencio desde la exaltación del presente, desde esta imagen de un país sólido, pero que no tiene una memoria

²¹ RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*, Ed. FCE, Buenos Aires, 2004.

‘real’, en el sentido de entender de una manera más parcial los hechos del pasado.

Otra muestra de ‘política de olvido’, puede ser el reciente espectáculo futbolístico que se vivió en el país: la Copa América²². - “En una cancha de fútbol se levanta la Bandera de Chile” - un espacio deportivo, pero no un espacio cualquiera, sino el mismo Estadio Nacional utilizado como centro de detención y tortura durante la dictadura. Y si bien se conmemora el espacio con el lema ahí inscrito que dice “un pueblo sin memoria es un pueblo sin futuro”²³; ¿podemos hablar de una memoria que se consolide en políticas de Estado que no permitan el olvido? Como se propone en un análisis sobre Santiago Waria de Elvira Hernández, “La «instrumentalización de la memoria y el olvido», aunque respondía a una experiencia traumática difícil de abordar, provenía claramente de un sistema de trueques en que la Concertación cambiaba silencio por estabilidad”²⁴.

El silencio, en este punto, se da como moneda de cambio para la estabilidad nacional, intercambio que produce la falta de memoria y una falsa estabilidad, ya que el compartir la memoria individual y transformarla en colectiva es esencial para conformar una memoria histórica que permita sanar y aprender de sí misma. El juego se abre en las palabras, pero aún estas palabras son palabras no pronunciadas, aún se mantienen silencios que resguardan acciones

²² Torneo futbolístico de selecciones nacionales de América del Sur realizado en Chile el año 2015.

²³ Lema inscrito en la galería norte del Estadio Nacional, uno de los principales centros de detención durante la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet.

²⁴ PINTO, Karem. “*Mi conciencia de mí: ciudad y memoria*” en *Santiago Waria* de Elvira Hernández. *AISTHESIS* N° 50, 2011, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, pp. 202-215.

del pasado y que no permiten quitarse del todo el fantasma de la mordaza:

“La Bandera de Chile declara
su silencio”²⁵. dos puntos

Esta ‘declaración’ sobre la bandera puede ser leída a su vez, como aquella que hoy mantiene pactos de silencio dentro de las Fuerzas Armadas. Como propone Jelin: “En casos así, hay un acto político voluntario de destrucción de pruebas y huellas, con el fin de promover olvidos selectivos a partir de la eliminación de pruebas documentales. Sin embargo, los recuerdos y memorias de protagonistas y testigos no pueden ser manipulados de la misma manera (...)”²⁶.

En esta dualidad y capacidad camaleónica, *La Bandera de Chile* actúa hoy, a su vez, como la memoria del protagonista:

“Pierden sus anuarios los combates de la Bandera de Chile
lo ganado y lo perdido lo pierden en la letra
parecen de tinta invisible sus aBanderados
más Cancha Rayada se subraya más de sorpresas
roturas remiendos sangre salpicada de parches
han borrado del mapa la Bandera de Chile
en cuclillas
banderilleada pierde sangre en una carpa de plástico”²⁷.

La bandera de Chile, como símbolo, cumple un papel como parte de la censura, como aquella que limita la capacidad de expresión – porque es utilizada de mordaza- y a la vez, *La Bandera de Chile*,

²⁵ HERNÁNDEZ, Elvira. *La Bandera de Chile*. Op. Cit., p. 32.

²⁶ JELIN, Elizabeth. “¿De qué hablamos cuando hablamos de memoria? Los trabajos de memoria”, Op. Cit., p. 11.

²⁷ HERNÁNDEZ, Elvira. *La Bandera de Chile*. Op. Cit., p. 27.

como obra, es la que le quita este poder al símbolo patrio y le da la capacidad de narración, de declaración al pueblo chileno.

Por lo tanto, *La Bandera de Chile* actúa como memoria narrativa dentro de la sociedad, memoria que es completamente imprescindible para salir de la tragedia individual y así del silencio.

Para terminar este análisis no podemos dejar de mencionar aunque brevemente, por un lado, la relación de *La Bandera de Chile* con la causa mapuche y, por otro, la importancia de Elvira Hernández como protagonista femenina dentro de un contexto que establecía un rol de la mujer en la sociedad, cerrado y cercado.

La tercera edición de *La Bandera de Chile*, realizada en el marco del bicentenario, en el año 2010 realizada por la editorial Cuneta, contiene la biografía de Elvira Hernández en lengua mapuche o mapudungún. La traducción realizada por Elisa Loncón, manifiesta de manera clara el apoyo a la causa y defensa de la lucha mapuche y el compromiso que mantiene Hernández con aquellos que hoy son los que se mantienen en silencio, invisibilizados o criminalizados por la imposición de la bandera de Chile;

“No se cumple la ley con la Bandera de Chile
No tiene tierra para su pie
Tan sólo altura (...)”²⁸

Al final de la solapa posterior, se traduce al español lo siguiente: “2010 Año de la huelga de hambre de los presos políticos mapuches en las cárceles chilenas”²⁹. Creo necesaria la relación y la coherencia en estos versos escritos en 1981 y la realidad que viven

²⁸ HERNÁNDEZ, Elvira. *La Bandera de Chile*. Op. Cit., p. 21.

²⁹ HERNÁNDEZ, Elvira. *La Bandera de Chile*. Editorial Cuneta, 2012.

en la actualidad nuestros pueblos originarios, que sufren en democracia el despojo y usurpación de su tierra ancestral por parte del Estado chileno que no protege ni defiende sus derechos como pueblos originarios.

Por otro lado, en el análisis sobre Elvira Hernández, no sólo como poeta, sino como ensayista y crítica, es imprescindible mencionar el hecho de que fue una de las voces femeninas en la década del 80 del siglo XX que “abrió paso al replanteamiento de la escritura femenina en Chile que reposicionaba –junto con Eltit, Zondek y Berenguer, entre otras- el lugar de la mujer y de su escritura en el mundo literario chileno”³⁰. Este replanteamiento se produce durante una época en donde la opresión era latente y violenta, por lo cual al ser una de las voces que se atrevió a plantear, a través de la poesía, su preocupación por las injusticias sufridas, la convierte en una voz de resistencia fuerte dentro de la sociedad y que permanecerá como parte importante en la historia de las reivindicaciones por el restablecimiento de los Derechos Humanos.

Elvira Hernández y *La Bandera de Chile* forman parte esencial y necesaria dentro de la historia chilena, haciéndose, *La Bandera de Chile*, un trabajo literario que no sólo expone y pretende encauzar un pensamiento político fijo, sino que propone una visión de la sociedad chilena de ese entonces, apelando a las distintas partes que se conformaron y fraccionaron durante ese periodo. También, como se mencionó y analizó en este trabajo, *La Bandera de Chile* es un poemario que puede surgir hoy en día como la radiografía de la actual sociedad chilena, en donde aún hay vestigios y heridas que

³⁰ “Poesía femenina en la década de 1980”, <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-7684.html>>, [consulta: 9 de Noviembre 2015]

no se pueden remendar si no se restablece una memoria histórica que haga justicia a los hechos ocurridos en dictadura.

En este escenario de memoria y voz, *La Bandera de Chile* se sitúa como una obra que hace emerger una sociedad que se mantuvo privada de libertad, a la vida pública. Otorga la posibilidad de crear una comunidad con memoria, y que hoy sí puede proclamar las palabras que fueron censuradas.

La poesía inagotable

MANUEL AHUMADA GONZÁLEZ

“El universo grita. El hormigón acusa la violencia con la que fue fraguado como muro.

El hormigón grita. La hierba gimotea bajo los dientes del animal. ¿Y el hombre? ¿Qué diremos del hombre?”

Michel Houellebecq.

Advertencia

Iniciaré indicando algunas creencias, ya que por más antecedentes teóricos y autores, que den autoridad, por tanto credibilidad, a este texto, se basan al fin y al cabo en una selección personal y porque no indicarlo, con cierto apego sentimental, de textos que forman parte de una madeja que intenta transformarse en suéter. No doy por tanto garantías de que no incurriré en errores o planteamientos que delatan cierto narcisismo, además de insistir en que considero que parte importante del texto se basa en creencias, constructos, prótesis artificiales que sostienen un mundo de verdades frágiles y cambiantes. Si mi opinión fuera otra, no tendría sentido todo el contenido del texto.

El objetivo de este ensayo es plantear la ‘poesía’ como un acto (acto; porque donde hay poesía, hay siempre un ser humano involucrado) inagotable. Al parecer no sería posible agotar la poesía, los poemas siempre tendrán recursos materiales y existenciales de los cuales nutrirse. Todo lo anterior, debido a las características de lo que constituye al Sujeto Parlante (que habla no sólo con sus órganos vocales, sino con todo el cuerpo y las materialidades que dispone), el lenguaje. Para avanzar en el planteamiento me referiré también al ‘Sujeto Poético’ y su ‘Disposición Poética’.

Sujeto Poético y Disposición poética

Julia Kristeva¹ refiere que lo que constituye al sujeto, ser humano, es su calidad de ‘hablante’. Sujeto que no sólo habla con todo el cuerpo, sino con cuanta materialidad le es posible, por tanto hablaremos de Sujeto Parlante. La aventura de los pensadores e investigadores difícilmente podría revelarnos un origen del lenguaje, el lenguaje ha sido pensado. Responder la pregunta respecto de *qué es el lenguaje* es en parte una imposibilidad y más valdría indicar “como ha sido pensado el lenguaje”². Pero el interés de este ensayo no se dirige hacia allá, por tanto tomaremos como premisa que el lenguaje pre-existe al sujeto³, desde el nacimiento todo niño se ve sumergido en un mar de lenguaje, incluso si producto de una discapacidad desarrolla un lenguaje ‘primitivo’. Usaremos la siguiente definición de lenguaje: “Sistema signifiante en el que se hace y deshace el Sujeto Parlante”⁴. Esta sería la forma, según Julia Kristeva, como el psicoanálisis piensa el lenguaje.

¹ KRISTEVA, Julia. *El lenguaje ese desconocido*. Ed. Fundamentos, Madrid, 1998, pp. 5-7.

² KRISTEVA, Julia. *El lenguaje ese desconocido*. Op.Cit., pp. 13-17.

³ KAIT, Graciela. *Sujeto y Fantasma: Una introducción a su estructura*. Editorial Fundación Ross, Buenos Aires, 1996.

⁴ KRISTEVA, Julia. *El lenguaje ese desconocido*. Op.Cit., p. 239.

El Sujeto Parlante, luego de bañarse en las aguas del lenguaje y resultar dañado (escindido) por este, ha adquirido la habilidad de nombrarse a sí mismo, nombrar a otros y nombrar el mundo que lo rodea. El sujeto ya no puede encontrarse fuera del discurso individual y social, decir 'yo' es ya un acto que implica distancia de sí mismo, no resulta imposible acceder a 'nuestra esencia'. Cada uno de nosotros sería en parte un desconocido para sí mismo, accedemos a lo que hemos visto en el espejo, a lo que hemos escuchado de otros respecto de nosotros mismos y en general nos aferramos a esta imagen como única posibilidad de mantener un 'yo'. Dicen los psicólogos, que si a un niño se le indica con el estigma de 'tonto', es muy probable que se comporte y se sienta como un 'tonto'.

Si el sujeto es en tanto parlante, es decir que habla y se constituye en y por el lenguaje, utiliza la lengua. Otra descripción sobre el lenguaje que consideraremos dice: "En primer lugar, y visto desde fuera, el lenguaje reviste un carácter material diversificado del que se intenta conocer los aspectos y las relaciones: el lenguaje es una cadena de sonidos articulados, pero también es una red de marcas escritas (una escritura), o bien un juego de gestos (una gestualidad)"⁵. El 'átomo' o 'núcleo fundamental' de la lengua correspondería al signo, nos interesa el signo ya que en su definición integra una característica fundamental respecto de la vinculación del sujeto parlante con el mundo (todo cuanto le rodea, incluso si mismo). "Signo significa «*in absentia*». «*In praesentia*», es decir, en función del objeto presente que representa, el signo parece plantear una relación de convención o de contrato entre el objeto material representado y la forma fónica

⁵ KRISTEVA, Julia. *El lenguaje ese desconocido*. Op. Cit., p. 7.

representante”⁶, “El signo se dirige a alguien y evoca para aquél un objeto o un hecho, durante la ausencia de tal objeto o de tal hecho”⁷. En cierto sentido podríamos decir que el núcleo fundamental de la lengua, nos revela que es en cierta medida un artificio y en la praxis del lenguaje se observa su enorme plasticidad. Así también sabemos, que un significante puede implicar a la vez más de un significado, la atadura que podría tener a un significado (concepto) determinado, es por convención social de la lengua, a través de una idea que los liga. Implica, como expondré más adelante en detalle, una distancia fundamental, que cumple también una función paradójica de acercamiento del sujeto a las cosas, a su comunidad, a sí mismo, etc.

Julia Kristeva, desde las propuestas de Jakobson, refiere la existencia de una función fundamental, la “función poética del lenguaje”⁸. Si la estilística analiza las peculiaridades de tal o cual texto, para crear una teoría de los géneros, la poética, trata de discernir la cualidad común del lenguaje en las diferentes manifestaciones literarias. Sea cual sea el mensaje, el objetivo de este y la ‘intencionalidad’, es decir el acento que se le da a un determinado discurso, es parte de la función poética. La función poética del lenguaje no se caracterizaría por un solo tipo de discurso, por ejemplo, la poesía o la literatura en general, sino que en todo ejercicio del lenguaje, aparte de la poesía, puede darse a lugar dentro de la función poética del lenguaje. La función poética es una acentuación del mensaje por cuenta propia (del(os) sujeto(s)), una ‘organización del significante’ en el habla. Aunque lo interesante de esta función poética consiste en que sería una “reevaluación total del discurso y de todos sus componentes, cualesquiera que sean” Lo que se vuelve

⁶ KRISTEVA, Julia. *El lenguaje ese desconocido*. Op. Cit., p. 13.

⁷ KRISTEVA, Julia. *El lenguaje ese desconocido*. Op. Cit., p. 13.

⁸ KRISTEVA, Julia. *El lenguaje ese desconocido*. Op. Cit., p. 260.

automático en el lenguaje de la comunicación, tienden al contrario al actualizarse en el lenguaje poético⁹. El habla es ya una selección y una combinación de significantes, que busca una acentuación propia del mensaje. Si bien esta función poética del lenguaje no se reduce a la poesía, la práctica de la misma ilustra su operar, “En algunos casos, la búsqueda de autonomía del significante, impregnado de un significado que está, en cierto modo, superpuesto al significado del mensaje explícito, llega tan lejos que el texto poético se constituye como un nuevo lenguaje, rompiendo las reglas mismas del lenguaje de la comunicación en la lengua dada... por ejemplo, los poemas de Browning y de Mallarmé”¹⁰. Si consideramos que la función poética del lenguaje, ya opera a nivel del habla común, entonces consideraremos que también opera a nivel social, en la construcción de discursos político-ideológicos, religiosos, entre otros.

Desde acá comenzaré a referirme al Sujeto Parlante como ‘Sujeto Poético’. El Sujeto Poético hace referencia básicamente al sujeto constituido por el lenguaje, dando énfasis a la función poética del mismo, en tanto que es el Sujeto Poético quien elabora sus discursos desde la función poética del lenguaje. Habría siempre una selección y combinación significativa, donde se juegan diferentes significados, cuya condición de establecerse con solidez dependerá de convenciones sociales para la interpretación de dichos discursos. “La función poética no es la única función del arte del lenguaje, sino la función dominante de aquél, y determinante, mientras que las demás actividades verbales desempeñan tan sólo un papel subsidiario, accesorio”¹¹. En conclusión, ya advertidos de que podríamos considerar la función poética como una función

⁹ KRISTEVA, Julia. *El lenguaje ese desconocido*. Op. Cit., p. 261.

¹⁰ KRISTEVA, Julia. *El lenguaje ese desconocido*. Op. Cit., pp. 261-262.

¹¹ JAKOBSON, Roman. Cfr. KRISTEVA, Julia. *El lenguaje ese desconocido*. Op. Cit., p. 260.

dominante en el arte del lenguaje, además de no limitarse propiamente tal a la poesía, sino que la poesía nos introduciría en un espacio de desarrollo de esta función que implica incluso la posibilidad de romper las reglas mismas de la lengua. Diremos que el Sujeto Poético se encuentra determinado por esta función. Según esta lógica, no se podría entonces indicar que exista un Sujeto en estado pre-poético y de ser así podría referirse sólo a los primeros años de vida de un niño, y aun así sería incorrecto, ya que incluso en un lenguaje primitivo el niño expresa y acentúa los mensajes que desea entregar a sus interlocutores, hay ahí una intención y el desarrollo de un uso de la lengua más especializado en el habla, lo hace ya participe de una comunidad parlante y poética.

El Sujeto Poético, en lo que respecta a sus características constituyentes, presenta entonces, una Disposición Poética. ¿A qué me refiero con esto? Sin más rodeos indicaré a que me refiero a que el Sujeto tiene una disposición poética 'natural', esta disposición condicionada por las funciones fundamentales del lenguaje, implican la elaboración de discursos cada vez más complejos, alejados de un lenguaje meramente referencial y utilitario, elaboraciones de discursos poéticos 'comunes', discursos individuales y sociales caracterizados como mitos, ideologías, creencias, discursos teóricos, literatura, etc. Es decir, aquellas elaboraciones discursivas que siempre permiten una reevaluación de los significados, una 'posibilidad infinita de interpretación', por decirlo de alguna forma. Tal es el punto que autores como Nietzsche¹² han reflexionado en torno a las limitaciones del nombrar un grupo de cosas similares con el mismo nombre, sin que estas sean realmente lo mismo unas con otras, como por

¹² NIETZSCHE, Friedrich. "Acerca de la verdad y la mentira en sentido extramoral". *Revista Venezolana de Filosofía*, N° 24, Universidad Simón Bolívar, 1998. pp. 57-74.

ejemplo lo serían las rocas o las hojas de los árboles. Entonces, he aquí, como la característica del Sujeto Parlante (nunca fuera de su vínculo social), tiende y tiene una disposición hacia lo poético, hacia el ejercicio de seleccionar y combinar significantes, a complejizar sus discursos y creencias, renovarlas, darle nuevos sentidos a los discursos sociales e individuales, etc. Borges nos dice “Buscamos la poesía; buscamos la vida. Y la vida esta, estoy seguro, está hecha de poesía. La poesía no es algo extraño: está acechando, como veremos, a la vuelta de la esquina. Puede surgir ante nosotros en cualquier momento”¹³. Siguiendo a Borges, la poesía la practican los poetas y estos desarrollan poemas, pero todo Sujeto Poético vive en y desde la poesía cotidiana que construyen y los constituyen.

En relación con lo anterior insistiré en que el Sujeto Poético es, entonces, el sujeto que vive en sociedad, rodeado de discursos contruidos de manera colectiva, compartidos con otros, además de los suyos propios. Estas construcciones discursivas, que implican la participación de los Sujetos Parlantes (Sujetos Poéticos) en el habla, rigen la organización social por medio de creencias, ideologías, ciencia, relaciones funcionales como el ejercicio de la parentalidad (principios morales y éticos) y todo cuanto sea una elaboración discursiva. Todos estos discursos, cuya materialidad es el lenguaje, implican ya como base la función primordial, que sería la función poética del lenguaje. Con lo anterior, no quiero decir, que todo cuanto existe es mero artificio del lenguaje, más bien, mi intención es indicar que El Sujeto Poético muestra una disposición a elaborar y participar en discursos que tienden a complejizarse y que encuentran cierto apaciguamiento por medio de convenciones que establecen significados comunes para la interpretación de

¹³ BORGES, Jorge Luis. *Arte Poetica*. Editorial Crítica, Barcelona, 2001, p. 4.

determinadas combinaciones significantes, aunque siempre ante el acecho de la fragilidad de los artificios creados. Es la función poética la que le permite a los sujetos actualizar, por ejemplo, sus creencias, sus mitos, sus declaraciones de derechos fundamentales, es la facultad que permite que los significantes y sus significados se vuelvan a poner en juego, a evaluar, son puestos en suspensión y se posibilita su re-elaboración. “Tal función que pone en evidencia el lado palpable de los signos profundiza por eso mismo la dicotomía fundamental de los signos y de los objetos”¹⁴.

En relación a lo anterior el pensamiento de Nietzsche resulta revelador, principalmente en relación a los discursos de verdad, en parte nos refiere como las verdades se construyen de manera artificial por medio del uso de diferentes recursos que se vinculan con la función poética (metáforas, combinaciones fonéticas, entre otras). “¿Qué es una palabra? La imagen sonora de un estímulo nervioso. Pero sacar conclusiones a partir de un estímulo nervioso hasta una causa fuera de nosotros, es ya el resultado de una aplicación falsa e injustificada del principio razón.”¹⁵, “Por tanto ¿Qué es la verdad? Un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en breve, una suma de relaciones humanas que fueron poética y retóricamente intensificadas, traducidas y adornadas...”¹⁶. Aquí el pensamiento de Nietzsche sirve como guía para la comprensión de la existencia de una Disposición Poética en el sujeto, dirá que un instinto fundamental del hombre es la creación de metáforas¹⁷, y que además estos discursos de verdad se vuelven luego obligantes y sólidos¹⁸, hasta que se deterioran y deben actualizarse. Pero esto no sólo opera a nivel de la verdad

¹⁴ JAKOBSON, Roman. Cfr. KRISTEVA, Julia. *El lenguaje ese desconocido*. Op. Cit., p. 260.

¹⁵ NIETZSCHE, Friedrich. “Acerca de la verdad y la mentira en sentido extramoral”. Op. Cit., p. 61.

¹⁶ NIETZSCHE, Friedrich. “Acerca de la verdad y la mentira en sentido extramoral”. Op. Cit., p. 64.

¹⁷ NIETZSCHE, Friedrich. “Acerca de la verdad y la mentira en sentido extramoral”. Op. Cit., p. 71.

¹⁸ NIETZSCHE, Friedrich. “Acerca de la verdad y la mentira en sentido extramoral”. Op. Cit., p. 64.

instituida, sino también como mediador entre los distintos saberes populares. Siguiendo a Kristeva¹⁹, hablar es también hablarse, por tanto la capacidad de comprender mensajes, interpretar códigos. La disposición poética no sería una tendencia creadora, sino también una forma de vincularse y comunicarse con el mundo (personal, interpersonal, etc.). Veamos el siguiente ejemplo.

Poco conoce un ciudadano común de física, podría no saber qué es el llamado Bosón de Higgs, ni el CERN. Quizás sabría que está en Ginebra y que es una ‘máquina gigante’ cuya función le es desconocida, pero probablemente se encuentra familiarizado con ‘La partícula de Dios’, tal y como fue llamada por la divulgación científica, la prensa y la cultura popular. Si es la partícula de Dios, algo de relación tendría con la ‘existencia’, con la creación de las cosas, algo del interés por el Bosón de Higgs se hace presente, comienza a formar parte de mí, porque incorpora nuevas ideas, nuevos lenguajes o rescata los viejos lenguajes, algo que podría vincularse con el misterio del origen del universo y la humanidad. El acercamiento aquí, es nuevamente desde una disposición poética, ya que no sería raro para un hombre de ciencia, afirmar que a medida que se realizan descubrimientos, más y mayores son las preguntas que se presentan, quedando siempre ahí el conflicto, la falta, el hueco que se busca llenar con palabras, con hipótesis y teorías, con ‘poesía’. También esto podría producir temor y angustia, fascinación y asombro. Las consecuencias de ‘jugar con dios’, pérdida de los límites de acción del hombre, de las consecuencias catastróficas que tendría jugar con ese tipo de ciencia, etc.

Lo relevante del ejemplo anterior radica en que la disposición poética del sujeto le permite también ‘ser parte de’, ‘comprender’ en

¹⁹ KRISTEVA, Julia. *El lenguaje ese desconocido*. Op. Cit., p. 9.

cierta medida la profundidad de un descubrimiento que no le sería relevante si se le explicara desde el discurso científico con sus tecnicismos, sino que es posible ahí generar un ‘acercamiento’, que incluye en sí mismo un distanciamiento. Esta relación cerca/lejos la abordare más adelante.

Por tanto podríamos resumir la secuencia, aunque decir secuencia sería erróneo, esto sucedería de manera generalizada, en gran parte sin que nos demos cuenta. Aceptamos que el lenguaje pre-existe, el sujeto en su relación con el lenguaje se vuelve hablante, Sujeto Parlante. La función fundamental del lenguaje sería la función poética, por tanto hablamos de un Sujeto Poético (no un poeta o artista necesariamente), este se caracteriza por una Disposición hacia lo poético, la poesía. Esta Disposición se puede formalizar en la creación de poemas. Es decir que el artista que dedique su tiempo y esfuerzo a realizar obras, poemas, contaba ya con una ‘base poética’ al ser un Sujeto constituido por el lenguaje.

Para aclarar lo anterior, el pensamiento de Octavio Paz será importante: Un poema es una obra, sigue el hilo conductor del poeta²⁰; un soneto no es un poema, sino una forma literaria²¹; “la poesía se polariza, se congrega y aísla en un producto humano: cuadro, canción, tragedia. ‘lo poético es poesía en estado amorfo’; el poema es creación, poesía erguida”²²; “cuando la poesía se da como una condensación del azar o es una cristalización de poderes y circunstancias ajenas a la voluntad creadora del poeta, nos enfrentamos a lo poético”²³. Esta diferenciación nos da pistas sobre la diferencia entre los conceptos y planteamientos anteriores.

²⁰ PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. FCE, Ciudad de México, 1956, p. 2.

²¹ PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. FCE, Ciudad de México, 1956, p. 2.

²² PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. FCE, Ciudad de México, 1956, p. 3.

²³ PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. FCE, Ciudad de México, 1956, p. 3.

Lo inagotable de la poesía

La poesía sería una ‘Plegaria al vacío, diálogo con la ausencia’ según Octavio Paz²⁴, siguiendo en la misma línea, indica que “el poema es una careta que oculta el vacío, ¡prueba hermosa de la superflua grandeza de toda obra humana!”. Es esto lo que nos interesa revisar ahora, ese vacío entre las cosas, los hechos y el nombrar. Esto tendría como implicancia la imposibilidad de agotar la poesía, parece que hasta el momento es imposible dejar de hacer obras poéticas, los que abandonan serían los poetas, no la poesía.

La Disposición Poética podría decantar en la poesía, en el hacer poemas, en el juego con las palabras, las imágenes, los ‘actos poéticos’, las artes plásticas, las interpretaciones y elaboraciones filosóficas, religiosas y políticas. “Vico habló por primera vez de ‘sabiduría poética’ como ‘la sabiduría primitiva’ que vincula la poesía con la filosofía, y siguiendo a Heidegger, sería la poesía la forma más elevada y a la vez más fundamental del ‘hablar’, donde el ‘poetizar’ es el fundamento de todo lenguaje. Así, lo sublime y la sabiduría serían dos formas en que lo poético sigue vinculado, por un lado, a la estética, y por otro lado, a la filosofía”²⁵.

Desde Blanchot, se comprende por habla poética ese vaivén (propio del verso) que “amenaza toda dialéctica y que, en el lenguaje mismo, también habla, habla que no es verdadera ni falsa, ni sensata ni insensata, siempre lo uno y lo otro”²⁶, esta característica de la poesía nos indica una posición respecto de la función poética del lenguaje, desarrollada en su totalidad dentro de la poesía, que permite justamente la reevaluación de los significados, el juego de la

²⁴ PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. FCE, Ciudad de México, 1956.

²⁵ ÁLVAREZ, Omar. “La poesía, el poeta y el poema: una aproximación a la poética como conocimiento” en *Escritos*, N° 21 (46), 2013, p. 230.

²⁶ Blanchot citado desde: Millone, G. *Habla Poética: Límite del lenguaje y escritura de la cosa*. *Literatura: teoría, historia, crítica*, N°15 (2), 2013, pp. 13-43.

cadena significativa y su tendencia natural al desembarazo de toda última interpretación. Otra perspectiva interesante es la de Giorgio Agamben, quien indica que “no sabemos lo que significa no hablar”²⁷, siendo ahí donde el hablar poético se conduciría al límite de lo que el lenguaje materialmente puede decir²⁸. Por tanto resultando esto, en un no-final, un no alcanzar la última palabra, la última verdad, encontrarse siempre en los límites de la luz y la oscuridad. Por cada metro de iluminación descubrimos que se extendieron los metros de oscuridad, por cada revelación un misterio nuevo se asoma. De esta forma nuevas maneras de hablar y escribir poético serán concebidas, siempre exprimiendo las posibilidades del lenguaje hasta los límites, hasta su deslimitación y nueva delimitación²⁹.

Esto se relaciona principalmente con el problema de lo inmediato, cuya posibilidad de conocimiento aparece como una imposibilidad. Pero es justamente de ilusiones y ficciones como se construye lo que conocemos como la Realidad o la Verdad³⁰. Tanto a la poesía, como a cualquier otro discurso, les es imposible ir a las cosas mismas, lo que resulta más simple en la experiencia cotidiana, ya en el lenguaje, en el habla, deja de ser simple para volverse algo complejo, porque remite justamente a la ausencia de las cosas³¹. La disposición a lo poético, a la invención retórica, tiene relación con tomar distancia de las cosas, incluso de la vida, un intento por evocar su vitalidad en el texto, en el discurso, pero siempre como

²⁷ AGAMBEN, Giorgio en MILONE, Gabriela. “Habla Poética: Límite del lenguaje y escritura de la cosa”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, N° 15 (2), 2013, pp. 13-43.

²⁸ MILONE, Gabriela. “Habla Poética: Límite del lenguaje y escritura de la cosa” en *Literatura: teoría, historia, crítica*, N°15 (2), 2013, pp. 13-43.

²⁹ HOLZAPFEL, Cristóbal. *De cara al límite*, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2012.

³⁰ NIETZSCHE, Friedrich. “Acerca de la verdad y la mentira en sentido extramoral” en *Revista Venezolana de Filosofía*, N°24, Universidad Simón Bolívar, 1998, p. 64.

³¹ MILONE, Gabriela. “Habla Poética: Límite del lenguaje y escritura de la cosa” en *Literatura: teoría, historia, crítica*, N°15 (2), 2013, pp. 21.

mímesis. Pero si no sabemos lo que no es hablar, ¿hay entonces “vida”, experiencia humana fuera de este hablar, del lenguaje? De ahí que justamente la vida, la cotidianeidad, las cosas y el mundo, son elementos de la vida de los que se toma distancia en el lenguaje y se crea una ilusión de verdad, es decir una certeza de haber apresado, la verdad de cada cosa, en las palabras que usamos. A pesar de ‘experimentar lo simple cada día’ nuestra relación consiste en tomar una distancia.

Si partimos de la idea de que existe una imposibilidad de acceder a la cosa, a lo simple, a las “cosas mismas”, desde el lenguaje (todos los lenguajes), consideramos desde ya que siempre una obra poética tendrá incluida esa distancia o ausencia y su “divinización” o su “desvalorización”, respecto de su elaboración como objeto, como creación que dice algo y a la vez nada, que mantiene su misterio y lo mantiene siempre más oculto, mientras más dice, nunca termina de describir.

Las clases e interpretaciones de Rabinovich³², respecto del concepto del Real en Lacan, nos acercan a algo similar a lo que queremos exponer. Si bien Lacan habría desarrollado teóricamente más de una articulación del registro de lo Real, destaca su definición del Real como imposible. “Lacan retoma la posición freudiana y la modifica mediante una estructura simbólica compleja: el inconsciente tiene como eje de su estructura el punto de real como imposible. Lacan lo equipara a veces con el ombligo del sueño de Freud, donde ‘las asociaciones podrían perderse *ad infinitum*’, allí donde la lengua, el colmo de lo simbólico se une con lo real. . . el inconsciente en tanto

³² RABINOVICH, Diana. “Lo imaginario, lo simbólico y lo real: clase del 22/06/1995”, 1995. <http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/informacion_adicional/lectivas/francesa1/material/Lo%20simbolico%20lo%20imaginario%20lo%20real.pdf>, [consulta: 29 de Noviembre de 2015].

la lengua de cada sujeto no tiene traducción posible, hacemos metáforas, metáforas que operan de cierta manera, podemos aludirlo, podemos tocarlo, movilizarlo de cierto modo”³³. El punto es que existe lo que los psicoanalistas llaman ‘poéticas del psicoanálisis’, en parte por la forma de expresión del inconsciente y la interpretación de la cadena significante que oculta una verdad del sujeto que no es conocida por él. Así como en el trabajo del sueño, la verdad inconsciente del sujeto queda oculta por el trabajo del sueño en la censura, la condensación y el desplazamiento (metáfora y metonimia en Lacan). Pero la limitación de la palabra, como materialidad de expresión del inconsciente, resulta insuficiente para una expresión de la verdad del sujeto. No sería por tanto posible un desciframiento total de la verdad del sujeto, en tanto que la expresión del inconsciente como lenguaje poético a descifrar, siempre tiende a la insuficiencia y a la actualización, y con actualización me refiero a la función poética del lenguaje, que como indica Jakobson, en su desarrollo como poesía puede siempre volver a introducir al juego los significados de la cadena significante, del habla poética. Esta interpretación irresponsable por parte mía de los planteamientos del psicoanálisis, tiene por objeto reafirmar esta limitación o imposibilidad del lenguaje para nombrar y describir las ‘cosas mismas’, las verdades últimas y la verdad del sujeto parlante. Esta imposibilidad en vez de paralizar, muy por el contrario, reactiva el movimiento, debido a la función poética del lenguaje, que permite, tal como indiqué arriba, una constante puesta en juego de toda combinación significante y sus posibilidades de significación, permite actualizar tanto cuanto sea necesario y su carácter irresoluto daría como resultado su perpetuidad.

³³ RABINOVICH, Diana. “Lo imaginario, lo simbólico y lo real”, Op. Cit., [consulta: 29 de Noviembre de 2015]

Pues bien, existe por tanto aquí, un artista, un poeta, un sujeto que ha decidido o se ha encontrado ‘intempestivamente’ con la poesía, lo que sería quizás más correcto decir, porque al parecer la poesía es la que se nos aparece, la que nos encuentra, y es el poeta el que dedica por tanto su esfuerzos a hacer algo de la poesía³⁴. Este artista en tanto que individuo, sentirá también deseos de ser leído, sentirá admiración por otros artistas, los cuales lo influenciarán y este imitará. Hay algo de actuación también en el poeta. Se asumirán compromisos de diversos tipos, incluso con el desarrollo mismo del arte, habrán temáticas de interés tan diversas como lo son las personas, por lo que siempre este artista se encontrará cumpliendo un rol social, político y hasta religioso, no siempre consciente de aquello. Ezra Pound indica que el buen arte es serio³⁵, también el poeta Rilke hace alusión a esta seriedad respecto de las experiencias más simples, como comer, que pueden ser bellas y sublimes, las cuales deben ser sentidas con seriedad, un insumo para los poetas que “en un pensamiento creador reviven miles y miles de noches de amor olvidadas, que lo llenan de nobleza y celsitud. Y los que en las noches se juntan, entrelazados y voluptuosamente medidos en su amor, llevan a cabo una empresa muy seria, y atesoran dulzuras, hondura y fuerza para el himno de algún poeta venidero, que un día se alzarán para cantar inefables delicias. Así llaman al porvenir”³⁶. Esta seriedad de la labor del poeta, de su compromiso con la ‘verdad’ como indica Pound, que diferenciaría al buen arte del mal arte, podría confundirnos, ya que ¿no sería en parte la creación poética ya una invención, una especie de mentira involuntaria? Pues, no necesariamente, hay que hacerlo con seriedad, con maestría, con aspiración hacia la verdad, hacia esa verdad ante la

³⁴ PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica, 1956.

³⁵ POUND, Ezra. *El artista serio y otros ensayos*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

³⁶ RILKE, Rainer Maria. *Cartas a un joven poeta*. Libros en Red, 2010, p. 18.

cual finalmente siempre hay una derrota, que en su intensidad, permite a la poesía perdedora triunfar en su último objeto, ese que incluso el mismo poeta puede ignorar. Como ya indiqué anteriormente, al parecer en la poesía, producto de la disposición poética del sujeto, se juega la posibilidad de ‘hacerse de las cosas’, de los hechos, de los recuerdos, de lo religioso, la ciencia, etc.

La lucidez de los poetas no se encuentra ajena a este saber, una cierta decepción, desconfianza o quizás apego hacia la palabra. Enrique Lihn escribe:

“Nada tiene que ver el dolor con el dolor /nada tiene que ver la desesperación con la desesperación /Las palabras que usamos para designar esas cosas están viciadas/ No hay nombres en la zona muda /Allí, según una imagen de uso, viciada espera la muerte a sus nuevos amantes /acicalada hasta la repugnancia, y los médicos /son sus peluqueros, sus manicuros, sus usuarios usuarios/la mezquinan, la dosifican, la domestican, la encarecen/porque esa bestia tufosa es una tremenda devoradora /Nada tiene que ver la muerte con esta imagen de la que me retracto/todas nuestras maneras de referirnos a las cosas están viciadas /y éste no es más que otro modo de viciarlas /Quizá los médicos no sean más que sabios y la muerte -la niña /de sus ojos- un querido problema /la ciencia lo resuelve con soluciones parciales, esto es, difiere / su nódulo insoluble sellando una pleura, para empezar/Puede que sea yo de esos que pagan cualquier cosa por esa tramitación/Me hundiré en el duelo de mí mismo, pero cuidando de mantener/ ciertas formas como ahora en esta consulta/ Quiero morir (de tal o cual manera) ese es ya un verbo descompuesto/ y absurdo, y qué va, diré algo, pero razonable/ mente, evidentemente fuera del lenguaje en esa zona muda donde unos nombres que no alcanzan a ser/ cuando ya uno, qué alivio, está/ muerto, olvidado ojalá previamente de sí mismo/ esa cosa muerta que existe en el lenguaje y que es/ su presupuesto”³⁷.

Octavio Paz también aborda esta temática en su poema *El Río*:

³⁷ LIHN, Enrique. *Diario de Muerte (Nada tiene que ver el dolor...)*. Editorial Universitaria, Santiago, 1989. p. 13.

"A mitad del poema me sobrecoge siempre un gran desamparo,/ todo me abandona,/ no hay nadie a mi lado, ni siquiera esos ojos que desde atrás/ contemplan lo que escribo,/ no hay atrás ni adelante, la pluma se rebela, no hay comienzo ni/ fin, tampoco hay muro que saltar,/es una explanada desierta/ el poema, lo dicho no está dicho, lo no/ dicho es indecible..."³⁸.

Este diálogo con la ausencia, el juego con las palabras viciadas, que serían en parte la poesía, nos remiten a lo inagotable de la poesía. La base del problema tiene relación justamente con el nombrar, la existencia ahí de un vacío en la 'imposibilidad de nombrar lo simple', genera como ya lo indiqué anteriormente, una especie de actividad perpetua del lenguaje, siendo la función poética de ésta la más activa, la que en el desarrollo de la poesía permite que todo se juegue de nuevo, el trabajo signifiante y las posibilidades de significación, nuevas significaciones para antiguas combinaciones, nuevos lenguajes podrían ser creados. Quien se agota es el poeta, su ardua labor es compleja. El lenguaje en su posibilidad de combinación tiene aún mucho por explorar, considerando que no es posible alcanzar la 'última palabra'.

³⁸ PAZ, Octavio. *El fuego de cada día (El Río)*. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1989. p. 79.

Apertura discursiva de una ciudad

Método y elementos de *La ciudad* en Gonzalo Millán

CELSIO ARCEU ALARCÓN

“Amanece.
Se abre el poema.
Las aves abren las alas.
Las aves abren el pico.
Cantan los gallos.
Se abren las flores.
Se abren los ojos.
Los oídos se abren.
La ciudad despierta.
La ciudad se levanta...”
La Ciudad, Gonzalo Millán.

Hablar de la ciudad en sí misma, como concepto, tal cual nos aparece puede ser un trabajo muy arduo, y, al mismo tiempo, cercano desde nuestras perspectivas si hemos vivido en alguno de estos espacios. Tiende a ser complejo comentar una mirada hacia alguna urbe cuando existen múltiples ojos puestos en cada una de las distintas ciudades, y por lo mismo, hay que considerar que estos videntes pueden expresar distintas opiniones o diferencias sobre este tema, ya que, cada individuo está configurado de una forma experiencial e ideológica diferente y no hay ciudad igual a otra. Sin embargo, tenemos que reconocer que hay elementos claves que las componen, que son parte de estas, de los cuales todos somos partícipes o presenciamos; prácticas, tipos de vivencias, estructuras, dispositivos, temporalidades, condiciones que de igual manera nos abordan a todos por el solo hecho de habitar y circular por las ciudades del mundo. Pero acá estamos, replanteando esta temática

muy pertinente a las reflexiones contemporáneas, dado que, este trabajo de análisis tiene muchas implicancias presentes para observar y problematizar lo que nos acontece en el hoy en día como condiciones de estar en una ciudad, ocupando nuestra vida y tiempo en ellas.

En este trabajo abordaré la perspectiva de un poeta chileno, Gonzalo Millán, quien en su libro “*La ciudad*”, navega sobre este complejo tema desde un punto de vista crítico frente al desarrollo de la urbes y las prácticas que se desarrollan en ellas, sobre todo aquellas ciudades que padecieron una dictadura. Su texto está compuesto por un poema extenso, dividido por varias secciones en las cuales va adecuando acontecimientos, discursos y acciones que se dan en una ciudad específica bajo un método poético, y al mismo tiempo, empieza a dar a conocer elementos pertenecientes a estas mega-construcciones que se han asentado en la naturaleza. Pero hay razones que vale la pena considerar y agregar para complementar a la interpretación de la obra del autor, y así, dar un fundamento más amplio y una cercanía a los sucesos que se presentan; el contexto, su estilo de escritura, y también, su perspectiva frente al fenómeno que ocurría en el momento y lugar desde donde escribía.

¿Por qué un poeta? ¿Por qué Millán? ¿Por qué *la ciudad*?

Es importante considerar, en primera instancia, la razón de por qué he decidido utilizar el trabajo de un poeta para expresar una reflexión y análisis de un texto de este tipo que refleja acontecimientos ciudadanos. No creo que sea necesaria sólo la consideración de textos científicos o filosóficos para interpretar y problematizar el mundo o el presente, y sobre todo, expresar las

prácticas y lo que es un espacio en el cual la mayoría de los seres humanos pasa la mayoría del tiempo de su vida. La poesía es otro lenguaje que también puede mostrar este tipo de problemáticas, y así, configurar las perspectivas conceptuales o estético-políticas de los lectores con estos actos lingüísticos. Esta disciplina artística, es una forma de hacer, que puede expresar y problematizar el presente tal cual como lo expone Foucault cuando señala la finalidad contemporánea de la filosofía sin ser esta misma¹. La poesía también puede ser una herramienta para expresar situaciones y acontecimientos presentes con una carga discursiva crítica y reflexiva.

Millán es un poeta chileno, que produce o crea interpretaciones de lo que ve en su presente, utiliza un método que refleja sin tapujos y de forma directa lo que acontecía en el contexto de la ciudad de Santiago en su época dictatorial desde una obra poética. Él como individuo, su método de hacer poesía y su texto *La ciudad*, son elementos fundamentales para hacer un análisis de las distintas condiciones que están presentes en estos espacios urbanizados, de los cuales, haciendo un trabajo de interpretación, recolección y separación del texto se pueden identificar aspectos presentes de las sociedades y ciudades occidentales contemporáneas, sobre todo, de las ciudades sudamericanas que estuvieron expuestas a dictaduras (razón suficiente para producir configuraciones en las vidas, relaciones y experiencias de los individuos que transitan en ellas). Qué mejor que el poema de Millán para reconocer y comprender, desde una perspectiva objetiva y vivida, un proceso de

¹ En su texto de artículos y entrevistas *Saber y verdad* o específicamente en la sección de *Foucault responde a Sartre* o *¿Qué es la ilustración?*, encontramos esta respuesta de Michel Foucault, en forma entrevista, a la tarea que tiene que hacer la filosofía en la contemporaneidad (diagnosticar y problematizar el presente), trabajo que también puede realizar la poesía bajo su método.

configuración, de la cual, con el tiempo se iba a convertir y articular la ciudad donde circula la sociedad chilena. Por ende, antes de analizar el texto explicaré brevemente su método y su situación para una mejor comprensión y fundamentación.

El método de Millán en *la ciudad*

Según un artículo de Carmen Foxley, *La negatividad y los gajes del oficio. La poesía de Gonzalo Millán*, el método de expresión literaria utilizado por el poeta, en general, está enfocado a una relación entre negatividad y objetividad². Los escritos de Millán, buscan mostrarnos el mundo tal cual nos aparece, sin la negación o la timidez que los individuos acostumbran para reconocer o aceptar aquello que se les presenta de manera incómoda, pudorosa o que implique una respuesta de rechazo producida por situaciones comunes de nuestra vida cotidiana. Millán trata de mostrarnos el lado oscuro negativo del mundo que se da día a día en nuestras prácticas y situaciones cotidianas, de las cuales nos las auto-negamos o no le damos importancia, con la finalidad de aceptarlas y acortar la lejanía que existe entre nuestras percepciones negativas y lo que uno espera de lo que percibe. Ese deseo de sacar a los aires algunos aspectos de las recepciones o acciones humanas negativas, que los mismos individuos perciben y tienden a sentirse incómodos con su aparición, busca afectar la configuración estética de los lectores para poder así eliminar la negación a la apreciación y mostrar lo que sucede sin velos. Esta manera de expresar lo dado sin máscaras retóricas para producir la imagen misma de la representación, tiene bastante utilidad en el sentido de mostrar un

² FOXLEY, Carmen. *Seis poetas de los sesenta*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1991, pp. 54-86. "La negatividad productiva y los gajes del oficio".

presente como es aquel que se puede representar al leer *la ciudad*, nos hace crear abstractamente una ilusión de una ciudad virtual limitada a la multiplicidad de interpretaciones, y que para todo lector, esta visión que se da en la lectura siempre caerá a la semejanza en su receptividad, y así lograr su objetivo que es reflejar poéticamente la ciudad de Santiago de Chile en época dictatorial.

Desde una perspectiva teórica, se podría afirmar que el escritor utiliza un método “objetivista”³. Esta forma de aplicar poesía consiste en un expresar frío que nos muestra los fenómenos u acontecimientos de la vida tal cual como se presentan a nuestros ojos los mismos objetos de lo que se está hablando y lo que se dice de estos, describir las cosas tal cual como se ven, escoger temas, objetos o lugares cercanos y comunes para entregar más cercanía a los lectores, y se enfoca a la materialidad del lenguaje. Generalmente cuando pronuncia su propuesta poética, la escritura del texto, se enfoca en el hablar desde una segunda persona y no desde un ‘yo’, por eso que su discurso pasa a tener una mezcla entre una descripción científica junto con algún lugar u objeto común⁴ y no desde una interpretación subjetiva, por lo mismo este acercamiento con lo que se da que nos refleja Millán, al crearnos una imagen inmediata al leer su poesía.

En *La ciudad* nos vemos expuestos a una lectura de oraciones constates en una estructura proposicional que de forma muy sutil, clara y repetitiva va expresando mensajes que producen imágenes

³ El objetivismo es un concepto muy amplio como enfoque, porque se puede interpretar desde distintos métodos (Filosóficos, Científicos, Poéticos). Acá, como se trata de un poeta, lo trabajamos desde la perspectiva poética destacando la influencia que tiene el poeta norteamericano W. C. Williams, y sus contemporáneos, sobre Millán en el tipo de escritura sencilla y del objeto mismo.

⁴ MILLÁN, Gonzalo. “Sobre la construcción de LA CIUDAD” en *Lar. Revista de literatura*, N° 7, Concepción, Octubre de 1985, pp. 6-10.

inmediatas en los lectores de los acontecimientos y condiciones de la vida cotidiana de los individuos que pertenecen a la ciudad que nos muestra Millán, utiliza un método de mostrar sin pomposidad los hechos otorgándole a cada sujeto de la proposición un predicado correspondiente⁵. Otro punto para considerar es la importancia en las funciones comunicacionales que utiliza, ya que, al utilizar un lenguaje proposicional básico y repetitivo, se puede interpretar una limitada forma de expresión de los individuos pertenecientes a *La ciudad*. Una característica fundamental para comprender esta afirmación reciente es la identificación de un narrador nombrado como ‘el anciano’⁶ quien da testimonio escrito de su vivencia en base a temor y resistencia, o como también, otro personaje llamado como ‘el ciego’⁷ que recorre la ciudad en base al oído y el olfato, estos personajes son ejemplos, que en sus discursos hacen un reflejo de las condiciones limitadas mismas que se tienen en el vivir ahí, condiciones incluso de limitación lingüística por la simple, débil y limitada expresión de las palabras.

Millán nos muestra, o por lo menos lo intenta y considero que lo logra, una visión objetiva, desde su método y perspectiva, del darse de una ciudad, sobre todo una sudamericana enfocada a la chilena en el contexto de las dictaduras y los procesos de transición de un momento a otro, de democracias a tiranías. Él, con su experiencia individual, estando justamente en la ciudad de Santiago de Chile en los acontecimientos de 1973 y posteriores, y luego su paso al exilio a los meses siguientes, tiene los ojos puestos directamente en

⁵ Notar que este método para escribir de Millán, surge por sus prácticas poéticas en base a la recopilación de definiciones de diccionarios, en los cuales, indagaba para encontrar material para sus poesías, anteriormente a escribir *La ciudad*.

⁶ El anciano, personaje que aparece como una especie de narrador en los poemas 32 (p. 63), 45, 46 (pp. 86-89) y 59 (pp. 109-110). En estos poemas se trata a este personaje como el autor del texto, puede ser incluso considerado como el mismo Millán.

⁷ Personaje que podemos encontrar en el poema 37 (pp. 69-72), describiendo en base a sus sentidos hábiles, su experiencia en *La ciudad*.

este fenómeno, incluso desde su largo periodo fuera del país, razón que le permite abordar esta experiencia de forma crítica y sin una censura, no como hubiese sido desde su país natal, razón suficiente dentro de estos contextos para que acaben con su vida por las limitadas condiciones de expresión que existían. Una interpretación objetiva desde un poeta que tuvo la experiencia de vivir ese contexto tanto de forma estética como política, y que también, tenía una posición estratégica frente al fenómeno que se vivía en Chile y un poco más de libertad en el escribir por estar posteriormente fuera de este, son oportunas razones para escoger a este hombre y su trabajo, para elaborar esta reflexión, y así, relacionar sus descripciones con las características que se pueden identificar de las distintas ciudades.

Relación del tiempo: Hombres en la ciudad y el fluir de la naturaleza

“...Los árboles se pueblan de hojas.
 Las flores se colorean.
 Florecen las margaritas.
 Las margaritas tienen el corazón
 amarillo.
 El comercio florece en tiempos de paz.
 La ciudad sigue en guerra...”
La ciudad, Gonzalo Millán.

Una relación importante se puede encontrar, entre las temporalidades naturales y las de las relaciones sociales. En primer momento, se puede considerar al tiempo como una dinámica natural, posiblemente múltiple, pero constantemente repetitiva y cíclica, esta correspondiente al tiempo de la naturaleza, frente a otro tiempo que acontece a los hombres, de múltiples y fugaces cambios

entre voluntades, pero que cae condicionado a los cambios presentes del tiempo de la naturaleza. Esto nos pone en una doble situación temporal, una que ocurre en los ciclos de la naturaleza, ciclos azarosos que se tienden a repetir, y otra, preocupada de las relaciones sociales que ocurren dentro de un espacio determinado, dentro de la ciudad. Las estaciones del año pasan, una tras otra, reflejando sus etapas constantes en un año diferente de acontecimientos peculiares de confrontación entre múltiples individuos, se estaba frente a una situación que iba implicar un cambio radical que afectaría a toda una población, un cambio brutal para el vivir de todos los que habitan en la ciudad, mientras la naturaleza sigue sus ciclos de igual manera sin otorgarle un valor de importancia o cambiar por la dinámica humana.

La naturaleza no cambia necesariamente de forma abrupta su movimiento, sobre todo en el poema, ya que este es un año histórico-narrado, que fue real, en el que no ocurrió ningún acontecimiento natural especial del cual implicar un daño que afecte al pueblo chileno, fue un año normal de estaciones y cumplimiento de sus ciclos⁸. En cambio, la temporalidad de los hombres de ese mismo año, aquellos individuos de la sociedad en la ciudad chilena, por medio de sus relaciones interpersonales hicieron un cambio abrupto. La deformaron, intervinieron en los hombres ejerciendo poderes, actuaron con voluntad y se enfrentaron entre sí. Vale decir, que los cambios sociales, en esta relación volitiva, también pueden considerarse a base de periodos o de repetidas costumbres, pero justo ese año no fue así, y he ahí el momento y la transición a otras conductas y configuraciones. Si las ciudades cambian, entonces la vida

⁸ Hay un poema que muestra la influencia de un hecho natural en las relaciones sociales de *la ciudad*, consiste en un terremoto que aparece en el número 65 (pp. 120-122), este se muestra como un hecho posterior en los avances del tiempo, como un fenómeno natural inesperado que acontece en la dictadura de *la ciudad* que rompe temporalmente con este ciclo.

cambia. Se implicaron muchas configuraciones para las vidas de los individuos partícipes de este país. Pasan las estaciones y los hombres se esconden por el miedo a la muerte⁹.

Esta relación que hace Millán en *La ciudad* es interesante, porque juega con el rol de los tiempos de la naturaleza como parte de nuestra realidad y ajena al mismo tiempo. Parte en el sentido de su condicionamiento de nuestras vidas en ella, y ajenos, por la separación y diferencia de los tiempos de los hombres con los hombres, los tiempos de la ciudad. Podemos identificar el reconocimiento y distinción temporal que implican las relaciones sociales dentro de una ciudad, en el cual, estas voluntades que se enfrentan constantemente pueden producir cambios bastante fuera de ciclo que podrían implicar bruscas alteraciones en una sociedad condicionada de otra forma, como pasa y nos muestra Millán poetizando sobre lo acontecido en el año 1973 en Chile, hechos que implicaron un cambio político tan drástico en la ociosidad, el habitar, el trabajar y el circular de la sociedad chilena, que se empieza a tomar otro estilo de vida, más sometida al servicio de la soberanía que la anterior.

Circulación y cotidianidad

Circulan los automóviles.
 Circulan rumores de guerra.
 El dinero circula.
 La sangre circula.

Los peatones van a sus ocupaciones.
 Los peatones cruzan las esquinas.
 Los peatones circulan por las veredas...¹⁰

⁹ Haciendo una conjunción de lecturas entre el poema 7 y el 8 (pp. 22-24) podemos identificar este proceso de relación de tiempos en base a la oración señalada.

¹⁰ MILLÁN, Gonzalo. *La ciudad*. Op. Cit., p. 15 (Poema 2).

En los poemas 1, 2 y 3, podemos identificar uno de los elementos fundamentales para hacer funcionar esta ciudad, el 'circular' de las mercancías, los discursos y las personas. La circulación de los hombres en la ciudad como la sangre corre en el cuerpo. Una ciudad como un cuerpo, y la sangre, el fluir de nuestro andar por las calles ciudadinas que da vida a este cuerpo. La relación que establece Millán da entender que el circular de los hombres, como función que se hace dentro de la ciudad agrega otra dinámica a esta, una praxis social que influye en su configuración y le da vida, ya que el cuerpo sin sangre no funcionaría y muerto estaría. Hablamos sobre la necesidad que tiene la ciudad para existir dependiente de los hombres que le dan vida. La ciudad no existiría sin los hombres, porque estos mismos son sus artífices para su necesidad, y porque este mismo circular de los hombres le da vida a base de las acciones que se realizan dentro de ella enfocadas al consumo, la producción y el arte. Pero esta vida que se da a la ciudad no necesariamente corresponde a un carácter de normalidad saludable, no significa que el hecho de darle vida implique un bienestar de los individuos cuando se desenvuelven en esta, sino que también, esta circulación puede ser un tanto trágica, ya que, este circular, no corresponde en su totalidad a lo que queremos ser, sino que está mediado con lo que podemos ser, y ese podemos ser depende y está condicionado por el poder político que ejerce las limitaciones para este circular. Todo este andar por la ciudad, se condiciona a la escasez, a las limitaciones temporales de los hombres, el trabajo, el ocio, las leyes, el espacio, el lenguaje, etc. Estamos limitados al hacer pero lo hacemos de forma posible dentro de lo posible y se acepta como algo normal, como algo cotidiano todas las limitaciones impuestas para nuestro circular, sobre todo las limitaciones políticas. No hay preguntas, se vive y se hace. Existen resistencias, pero que estas mismas se ligan generalmente al vivir cotidiano de la ciudad. Por ende, la circula-

ción por las calles de esta ciudad, el trabajo alienado constante, el habitar en un espacio determinado por la ciudad e incluso todo aquel momento de ocio en que ocupamos nuestro tiempo en prácticas propias está condicionado y limitado a tal nivel que ya se acepta como cotidiano. Millán nos cuenta varios acontecimientos o prácticas que se realizaban en ese entonces, comprar, necesitar, labrar, esconderse, además otras ligadas a los trabajos de los individuos o sus disciplinas, que dentro de una diversidad, igualmente existen y se muestran en el poema como acciones ya sometidas y cotidianas del hacer humano dentro de la ciudad.

En las ciudades también se circula, y ese circular, en aquellos lugares que uno constantemente repite y las prácticas que se realizan tienden a ser cotidianos, repetitivos y condicionados.

Implicancias políticas en *La ciudad*

“...El tirano nos tiene atragantados.
 Tenemos al tirano como una espina de
 pescado en la garganta.
 Tenemos al tirano como una astilla
 entre la carne y la uña.
 Tenemos al tirano como una mugre en
 el ojo.
 La mugre hace lagrimear a millones.
 Tenemos atascado en el recto al tirano.
 Duro terco pedazo de mierda.”
La ciudad, Gonzalo Millán.

Dentro del texto, se puede ver que en esta ciudad existen e imperan algunos elementos muy importantes, y que estos son las condiciones más potenciales para la transformación y configuración de la ciudad y su población, y tienen relación con los acontecimientos

que surgen por el ejercer del poder político de un país en base a dos personajes importantes: ‘el tirano’ y ‘la beldad’. El tirano aparece como la figura del soberano que gobierna esta ciudad alegorizando a Augusto Pinochet, mientras que la beldad aparece como el ideal estético de los individuos de esta ciudad que es condicionado por la misma soberanía¹¹. Millán refleja una localidad caótica por los cambios que suceden por este ejercer de prácticas políticas, que en gran medida son violentas, y que al mismo tiempo aplica un remodelamiento del lugar donde se sitúan y en las experiencias de los hombres de este poema. Existe una dominación total por parte del tirano y una seducción visual por parte de la beldad. La ciudad que en una instancia vivía sometida a un estado democrático, y que luego de un golpe de estado, es cambiada a un modelo fascista neoliberal, y este, se impone por la fuerza a base de violencia (¿Por la razón o la fuerza? ¿O por la fuerza?) y producción estética.

Es importante considerar la figura del tirano como la soberanía territorial que se ejerce en este lugar. La implicancia política tiene un papel fundamental en la obra de Millán. Él ve las prácticas políticas realizadas en la población asentada en Santiago de Chile en la época de la dictadura, técnicas de estructuración de espacios, dominación y control sobre el espacio y los cuerpos de los individuos, todo un ejercer bio-político sobre los hombres que pertenecen a esta ciudad para poder transformarla en una especie de urbe sometida y disciplinaria. Hay que considerar que toda ciudad está expuesta a condiciones políticas, pero no todos los ejercicios políticos o mecanismos de poder son los mismos; en este caso, es en base a una política totalmente anti-democrática. Una soberanía que se ejerce por un gobierno y que se relaciona con la

¹¹ En el poema 41 (pp. 77-79) enfocado principalmente a la beldad, podemos identificar la relación que existe entre esta última y el tirano.

población con represión y muerte para quienes van en contra de ella, implica un tipo de Estado que encarcela a un pueblo a conductas determinadas, limitaciones temporales, control ideológico, etc. Elementos que son parte del andar del individuo que son recambiados y condicionante a los deseos de la soberanía. Esto implica un total desarraigo de un pueblo para crear algo nuevo de forma violenta, destruye la ciudad. El ejercer de una fuerza para implicar el cambio abrupto. El medio donde se desenvuelven los ciudadanos es limitado a mecanismos de vigilancia, control y corrección mucho más intensos, y si no se cumplen, castigo o muerte. Se intensifican todas las prácticas de fuerza y adoctrinamiento para un pueblo de forma militarizada, se actúa en base de una dominación absoluta delimitada por la fuerza, y la seducción del ejercicio es violenta, se impone y segmenta los tiempos individuales de los hombres que habitan en este espacio.

También se incluye en el poema la implicancia estético-política de los medios de comunicación, y cómo estos, son encubiertos por la *beldad*, aquella bella máscara que esconde las prácticas políticas y condiciona la sensibilidad de los individuos de la ciudad. La relación estética que ejerce el poder sobre los individuos de una población, y cómo esta condiciona lo bello y los deseos de los humanos de la ciudad por medio de la decoración de su espacio, se basa principalmente en el principio de la beldad y lo bello. Esta belleza que se presenta como diosa, que seduce, pero es totalmente distinta a la realidad de un pueblo que vive en estas ciudades, es la representación presente más repetida que reflejan los medios, y que en los individuos busca y produce su deseo. “La beldad es rubia”¹². Los modelos a seguir son rubios y seducen, muestran su riqueza frente a los que no la tienen de manera seductora para que la

¹² MILLÁN, Gonzalo. *La ciudad*. Op. Cit., pp. 77-79 (poema 41).

población se proyecte a su modelo, invierten las mentiras en verdad, domestican al consumo y al trabajo, aquellos los fines del ejercer del poder sobre los hombres de una ciudad, para que condicionen sus vidas a distintos tipos de prácticas que benefician a la soberanía. ¿Cómo benefician estas prácticas a la soberanía del tirano? Las apariencias que se les presentan a los individuos de la ciudad y lo que penetra por medio de los sentidos de estos seres está condicionado a ciertos objetivos del tirano, y este se muestra por la beldad, un ejemplo de belleza a seguir y a desear.

“...La beldad sale en la primera página de los diarios.
La beldad anuncia.
La beldad publicita.
La beldad vende.
La beldad es la mujer más bella del mundo.
La beldad y el tirano se abrazan.
La beldad se cuelga del cuello del tirano.
La beldad es la diosa de la ciudad.
La beldad es una falsa deidad”¹³.

La producción estética está de la mano con la soberanía, sobre todo cuando esta es tiránica, ya que su belleza productora de deseos persuade a los individuos que circulan en la ciudad hacia los fines del Estado. Su ejercicio estético también tiene una connotación política, al configurar un tejido del medio donde deambulamos, nos implican ciertos condicionamientos intuitivo-biológicos de forma alienada, impuesta y asimilada, en el que es innegable cambiar el espacio de esta realidad. Hay una política del espacio en la ciudad, que tiende, según lo que vemos en su decorado, a limitar nuestras conductas a prácticas tales como por ejemplo: el trabajo para potenciar el consumo, trabajar para vivir o vivir para trabajar.

¹³ MILLAN, Gonzalo. *La ciudad*. Op. Cit., pp. 77-79 (poema 41).

Condicionamos nuestros sentidos a imágenes o sonidos determinados por la estética del lugar, por la decoración de las ciudades.

Desconozco si Millán leyó *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord de 1967, libro publicado anteriormente a *La ciudad* que fue escrita entre 1973 y 1978. El poema la beldad puede ser interpretada similarmente a lo que el espectáculo es para el autor francés. “El espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes”¹⁴. Se puede relacionar una visión del espectáculo en que no es sólo una imagen que se muestra a la sensibilidad, si no que cuidadosamente se elabora para condicionar políticamente las relaciones sociales de los individuos, es un instrumento de unificación en base a los deseos de la soberanía que refleja la ‘sociedad misma’. Esta es una relación de imposición y unificación de belleza delimitada por un ejercicio político sobre los andares del circular humano dentro de las ciudades que refleja Millán.

“...La beldad seduce.
La beldad fascina.
La serpiente fascina a los pájaros.
La beldad es una modelo.
La beldad debe imitarse”¹⁵.

Otra implicancia importante que se identifica para considerar y ligar al ámbito político es el contexto socio-económico que refleja Millán. Existe una relación económica necesaria porque en esta sociedad impera un sistema capitalista, dado que en *La ciudad* existen interacciones sociales de mercancía, trabajo y lucha de

¹⁴ DEBORD, Guy. *La Sociedad del espectáculo*. Ed. Pre-textos, Valencia, 2002, p. 38.

¹⁵ MILLÁN, Gonzalo. *La ciudad*, Op. Cit., pp. 77-79 (poema 41).

clases. El tipo de metrópolis que nos muestra Millán está dividida en dos caras: la primera nos dice que existen individuos que viven bien, que no les afecta el cambio de gobierno, que no les escasea y que incluso les sobra, y otra cara, que nos refleja otro grupo de gente que su dinero, su trabajo y las cosas que tienen para vivir escasean de forma crítica. Separación entre los que tienen y los que no, una diferenciación a la vez entre quienes gobiernan que aparentan ser los que están bien socio-económicamente y quienes son gobernados que están ligados a la escasez y el sometimiento, y lo peor, todos aquellos que tienen se lo muestran en la cara a los que no tienen, como por ejemplo, en los medios de comunicación muestran su estilo de vida a quienes viven en una realidad completamente diferente basada en esta escasez de materiales para vivir. Constantemente aparecen personajes ligados a diferentes oficios o técnicas de trabajo (panaderos, obreros, profesores, pintores, escolares, militares, zapatero, deportistas, soplones, torturadores, carpinteros, etc.), distintas disciplinas que hacen funcionar a esta sistematicidad, pero que sin embargo, sus posiciones son divididas según su adherencia al gobierno presente o la resistencia. Mientras unos gozan de la buena vida, los campesinos trabajan arduamente, y como utilizan herramientas, en algún momento se gastarían sus implementos, y si no tienen de estos pierden el trabajo y el trabajo de aquellos escasea¹⁶. En gran parte del texto podemos ver aparecer a estos personajes que van cumpliendo estas funciones laborales en base a una sociedad de sometimiento y dificultad de vida.

¹⁶ MILLAN, Gonzalo. *La ciudad*. Op. Cit., p. 46. (Poema 20).

La ciudad después de un impacto

“La herida sangra.
La herida se abre todos los días.
Se abre con el sol.
Cae la noche.
La herida no se cierra.
Pasan los días.
Pasan los años.
La herida no se cierra...”
La ciudad, Gonzalo Millán.

En la ciudad que nos muestra Millán, el impacto de este hecho trajo consecuencias abruptas al circular cotidiano de los hombres que estaban en aquel tiempo dentro de ella. Una ciudad interrumpida, que al atender al corazón del condicionamiento político vigente, produce un cambio radical a las posteriores experiencias de los individuos pertenecientes a esta ciudad y a las que conectadas políticamente tiene. Un país cambia. Ahora, este delimitado espacio se cierra, empieza a pudrirse y se separa social y políticamente. Una ciudad que se destruye para crear otra ciudad a base de fuerza. Pasa a ser una ciudad que asfixia a los hombres, no los deja vivir. La ciudad chilena es una ciudad con dictadura, que existe un soberano que gobierna a base de terror y violencia para someter a los individuos de una población. La urbe está herida, fue atentada, ultrajada, desmantelada, violada, la población está dañada. La población de la ciudad fue abusada pero muchos lo disimulan, a otros les duele y mientras que otros buscan la cura de esta intoxicación que es la resistencia.

Ahora, después del hecho del 11 de septiembre de 1973, existe una ciudad diferente, más gastada por la historia, se corroyó por un periodo de tiempo corto. Una ciudad que no será la misma, pero no cabe duda que algo quedará y no se destruirá, los recuerdos.

La ciudad distópica

...Las ratas tienen sarna.
La sarna es contagiosa.
Las ratas transmiten pestes.
Las ratas infestan la ciudad.
La ciudad está en cuarentena.
Vigilan los barcos.
Los barcos están en cuarentena.
Sanean los edificios.
Desratizan y vacunan.
Desinfectan la ciudad.
La vacuna inmuniza.
La ciudad apesta.
La ciudad es insalubre.
La ciudad está aislada...¹⁷.

Este texto recuerda alguna de esas novelas o películas que reflejan un futuro traumático, turbio, demacrado, de esas ciudades distópicas que se presentan en *1984*¹⁸, *Akira*¹⁹, *El mundo feliz*²⁰, etc. Un futuro de destrucción por el desarrollo del mismo hombre, sin embargo, hay una diferencia muy importante y grave al mismo tiempo: Esto no es ficción. Gonzalo Millán nos muestra una ciudad devastada por la influencia del nuevo gobierno después de tomar el poder de forma desalmada, por la fuerza y con muerte. Una ciudad que empieza a vivir cambios, de los cuales se imponen por medio de ideologías y prácticas políticas innegables, si no habrá tortura o muerte. Los tiempos de salida nocturna son limitados por los toques de queda. Cambia la política y la economía. Intervienen nuevas leyes de Estado sobre el actuar de la población. Se somete el hombre viviente de esta ciudad a los criterios del soberano. Torturas atroces para quienes no son parte de este gobierno. Una ciudad que

¹⁷ MILLÁN, Gonzalo. *La ciudad*. Op. Cit., pp. 74-75 (poema 39).

¹⁸ ORWELL, George. *1984*. Ed. Planeta, Barcelona, 1996.

¹⁹ OTOMO, Katsuhiko; HASHIMOTO, Izo. *Akira*. 1988.

²⁰ HUXLEY, Aldous. *Un mundo feliz*. Ed. Plaza y Janés, Barcelona, 2000.

genera miedo, que con todas las condiciones que hay, obliga a su asimilación. Una ciudad que nadie querría vivir, pero que existió en nuestro país y que aún quedan sesgos de está con el pasar de los años.

La ciudad de Millán nos muestra una realidad histórica de nuestro pasado como sociedad chilena, enfocado netamente a la concepción de ciudad y los elementos que la componen desde una perspectiva poética. Desde esta misma surgen todos estos acontecimientos que afectan a su población y Millán los muestra sin revuelos bajo su método e interpretación. Estos análisis que se pueden rescatar de la visión que tenía Millán nos puede reflejar puntos importantes que podemos reconocer de la ciudad que está sentada en Chile en su periodo de la dictadura, e incluso podríamos considerar a las sudamericanas que pasaron por estos mismos procesos y que puedan sentirse identificados con estos hechos o con esta lectura. Quizás hoy *La ciudad* está no condicionada en base a tanto terror o violencia, pero muchos escenarios que se identificaron y reflexionamos aún perduran, estos sesgos de la distopía aún son parte de nuestra configuración como pueblo, y por ende hacer frente a esto es de suma importancia en el presente como resistencia.

“La Luz vino a pesar de los puñales”

Política y conflicto en *Canto General* de Pablo Neruda

CECILIA CORTÉS ROJAS

“Cuando poco antes de conceder su apoyo a la empresa de Colón le fue presentada a la reina Isabel la Católica la primera gramática española, preguntó extrañada “¿Para qué sirve?”, a lo que respondió presto el obispo de Ávila: “Majestad, el idioma es el perfecto instrumento del Imperio”.

El ‘indio’: mito, profecía, prisión.
Lourdes Arizpe.

El *Canto General*, obra escrita durante coyunturas históricas tan distintas como el período de entreguerras, la irrupción de frentes populares en Chile y la clandestinidad sufrida por los comunistas en el gobierno de Gabriel González Videla, establece motivos, representaciones históricas y significados muy diversos. Estas representaciones, a nuestro entender, están mediadas por lo político, cuyo ámbito lo hemos pensado en torno a los planteamientos de Bajtin/ Voloshinov¹, el cual sostiene que es

¹ Con respecto a este círculo de intelectuales rusos, podemos sostener que “en este círculo de estudio es muy probable que se gestaran varios títulos – tanto artículos como libros publicados en el transcurso de esa década – cuya escritura o composición (se sospechó por bastante tiempo) se debería a Bajtin; empero, el crédito editorial desde el momento de su aparición ha designado a otra persona [...] Las nubes de incertidumbre y confusión que oscurecen la autoría de estas obras no se han disipado, y Sergei Averintsev, filólogo del Instituto Mundial de la Academia de Ciencias de Rusia, ha propuesto denominarlas sencillamente ‘deuterocanónicas’” ALCÁZAR, Jorge. *Prólogo* en BAJTIN, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. FCE, México, 2012, p. 13.

necesario develar la estimación ideológica que tiene el signo, realizando así una *lucha por el significado*².

"La clase social no coincide con el colectivo semiótico, es decir, con el grupo que utiliza los mismos signos de la comunicación ideológica. Así las distintas clases sociales usan una misma lengua. Como consecuencia, en cada signo ideológico se cruzan los acentos de orientaciones diversas. El signo llega a ser la arena de la lucha de clases. Este carácter multiacentuado del signo ideológico es su aspecto más importante"

Estas luchas dan cuenta cómo ciertas sociedades, sujetos o entidades van dando forma a la realidad *monoacentuada* de la clase dominante, concediéndole *multiacentuación* a un discurso. Las clases dominantes generan discursos homogéneos, para así frenar el conflicto. Así, los proyectos contrehegemónicos multiacentúan la realidad, es decir, le introducen una carga conflictiva, dotando de diversos significados el mundo en el que cohabitan con otros. Es este nuestro interés principal en este trabajo, entender el *Canto General* como un texto multiacentuado, polifónico en el sentido de Bajtin/ Voloshinov, en el cual se cruzan diversas fuentes que originan un 'texto' con múltiples alcances.

Neruda así, busca representar en *Canto General* el proyecto erigido por la izquierda chilena en los años de la constitución de Frentes populares. Este relato, incluido en el *Canto General*, es necesario analizarlo y problematizarlo al albor de diversos horizontes teóricos³. Ante esto sostendremos, siguiendo la línea de Carlos

² VOLOSHINOV, Valentin. *El marxismo y la filosofía del lenguaje (los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*. Alianza Editorial, Madrid, 1992, p. 49.

³ "Lo que tienen en común sus distintas versiones es la conciencia de la importancia del lenguaje para el examen y la comprensión histórica de las significaciones" ALTAMIRANO,

Altamirano, que para el caso de América estos textos son objetos de frontera⁴. La producción intelectual existente en América nos lleva a dar cuenta que los límites entre lo poético y lo político deben traspasarse. Es nuestro interés advertir sobre los problemas y significados que están en esos textos, más allá de su procedencia disciplinar. Es por esto que en este trabajo se sostiene que *Canto General* de Pablo Neruda representa una búsqueda por dar cuenta de un pasado común a la izquierda chilena, y que se encuentra sustentada por los proyectos levantados en los frentes populares y en las luchas contra el fascismo internacional. Un discurso que se encuentra cruzado por la búsqueda de un relato, de un pasado común, que asegure la construcción de ‘culturas de izquierda’⁵.

Para el desarrollo de este trabajo se ha llevado a cabo un análisis crítico de diversas fuentes. En primer lugar, la construcción de un cuerpo hermenéutico que nos permita entender en obras como *Canto General* una posibilidad de interpretación desarrollando sus significados. En segundo lugar, intentaremos detectar las ideas que median la situación histórica con la poesía de Neruda, para lo cual construiremos un relato con diversas fuentes que nos permitan vislumbrar las posibilidades sónicas que habitan el texto. Por

Carlos. *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*. Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2005, p. 11.

⁴ “Textos que están en el linde de varios intereses y de varias disciplinas: la historia política, la historia de las ideas, la historia de las elites y la historia de la literatura. El contorno general de ese dominio en el ámbito del discurso intelectual hispanoamericano ha sido trazado muchas veces, y basta citar algunos de sus títulos clásicos para identificarlo rápidamente: el *Facundo*, de Sarmiento; *Nuestra América*, de Martí; el *Ariel*, de Rodó; la *Evolución política del pueblo mexicano*, de Justo Sierra; los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, de Mariátegui; *Radiografía de la pampa*, de Martínez Estrada; *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz” ALTAMIRANO, Carlos. *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*. Op. Cit., p. 13.

⁵ Véase GONZÁLEZ MARTÍNEZ, MARCO. *Historiografía y Contrahegemonía. Hernán Ramírez Necochea y el Partido Comunista de Chile 1933- 1973*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia. Licenciado en Educación y Profesor de Enseñanza Media en Historia y Ciencias Sociales, Universidad de Valparaíso, Viña del Mar, 2009.

último, desarrollaremos una lectura de *Canto General* que nos permita distinguir su composición como discurso en torno a problemáticas centrales para la izquierda en Chile: la construcción de otredad (el indio, Occidente) y la realización de un pasado común.

Ante esto, nos hemos preguntado cuál es el acercamiento teórico que queremos darle a *Canto General* y cómo lo abordaremos. Nos hemos propuesto lograr entender el problema de lo político en el *Canto General*, planteando el problema de la interpretación y de los textos como articulantes primordiales de ‘lo político’⁶.

Canto General, un análisis político

Nos enfrentamos al problema que deriva del acto de analizar este *texto*, insertarlo en su contexto histórico, ‘amarrándolo’ a su tiempo. Este problema es parte de un debate amplio⁷ que se sostiene desde

⁶ RANCIÈRE, Jacques. *Política de la Literatura*. Libros el Zorzal, Buenos Aires, p. 35.
⁷ “Y en el centro de este conjunto de temas figura el tema crucial, no solo para los historiadores intelectuales, sino también para los historiadores de cualquier cosa, a saber, el de la relación texto- contexto. ¿Cuál es esta relación? ¿Qué es en realidad, un texto- una entidad que antes se había supuesto poseedora de una solidez y concreción garantizadas, en realidad un tipo de identidad que le permitía actuar de modelo de todo lo comprensible tanto en la naturaleza como en la cultura - ¿Qué sucedió a ese texto que solía situarse ante el erudito en una comfortable materialidad y poseía una autoridad que nunca pudo haber tenido el “contexto” en el que había surgido ni la existencia de aquello a lo que se refería? ¿Dónde está este contexto que los historiadores de la literatura solían invocar como algo obvio para “explicar” las características distintivas del texto poético y anclarlo en un ambiente más sólido que las palabras? ¿Cuáles son las dimensiones y niveles de este contexto? ¿Dónde empieza y dónde termina? ¿Y cuál es su estatus como componente de lo históricamente real que el historiador tiene por objeto identificar, si no explicar? La relación texto-contexto, que antes constituyó un presupuesto no examinado de la investigación histórica, se ha problematizado, no en el sentido de resultar simplemente difícil de demostrar por las antes presumidas ‘reglas de evidencia’, sino más bien en el sentido de volverse ‘indecible’, elusiva, poco creíble- del mismo modo que las denominadas reglas de evidencia” WHITE, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Ed. Paidós, Barcelona, 1992, p. 195.

diversas corrientes. Cuando trabajamos con un ‘artefacto cultural’⁸, surgen inmediatamente dos concepciones dominantes de cómo analizarlo. La primera concepción asociada al mecanicismo propio de algunos discursos dominantes en los estudios culturales, guarda relación con entender que un texto representa necesariamente el ‘espíritu de su época’, por lo que reflejaría lo que en ese tiempo sucede y se piensa, culturalmente hablando. Conocidas son las críticas realizadas a Goldmann, por su libro *El Dios oculto*⁹, en el cual establece homologías rígidas entre situaciones de clase, visiones de mundo y formas artísticas¹⁰.

Esta concepción simplifica y concede al contexto la autoridad por sobre el ‘texto’, lo que reduce el análisis. Esta idea fue además la predominante en la mitad del siglo XX, debido a la abundancia de las concepciones mecanicistas apoyadas por una lectura de Marx que se reducía a la mera relación entre la base y la superestructura¹¹. Esta lectura a partir de la metáfora del edificio utilizada por Marx, entendía que el elemento económico era el predominante, y por tanto el modo de producción era el que determinaba todas las otras

⁸ JAMESON, Fredric. *Documentos de Cultura, Documentos de Barbarie*. Editorial Visor, Barcelona, 2005, p. 32.

⁹ GOLDMANN, Lucien. *El hombre y lo absoluto*. Ediciones Península, Barcelona, 1968, p. 532.

¹⁰ “Estas observaciones críticas deben acompañarse de un recordatorio del papel histórico y ciertamente incomparable que desempeñó Lucien Goldmann en el renacimiento de la teoría marxista en la Francia contemporánea, y de la teoría cultural marxista en general” en JAMESON, Fredric. *Documentos de Cultura*. Op. Cit., p. 36.

¹¹ “En la producción social de su existencia, los hombres establecen determinadas relaciones, necesarias e independientes de su voluntad, relaciones de producción que corresponden a un determinado estadio evolutivo de sus fuerzas productivas materiales. La totalidad de esas relaciones de producción constituye la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la cual se alza un edificio [*Überbau*] jurídico y político, y a la cual corresponden determinadas formas de conciencia social (...) Al considerar esta clase de trastrocamientos, siempre es menester distinguir entre el trastrocamiento material de las condiciones económicas de producción, fielmente comprobables desde el punto de vista de las ciencias naturales, y las formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas o filosóficas, en suma, ideológicas, dentro de las cuales los hombres cobran conciencia de este conflicto y lo dirimen” MARX, Karl. *Contribución a la Crítica de la economía política*. Siglo XXI editores, México, 2003, p. 5.

formas o superestructuras (lo cultural, lo ideológico, el sistema legal, etc.). Por lo tanto, bajo esta lectura mecanicista y para el caso de nuestro trabajo, podríamos entender y explicar el *Canto General* por las condiciones económicas en que éste se da y por lo tanto, sólo por el contexto histórico en el que se escribe y desarrolla.

La necesidad de condicionar la esfera material ha dado pie a interpretaciones que reducen al ‘factor económico’ la compleja vida social. Friedrich Engels, intentó en varias cartas responder, explicar y ampliar el sentido de este texto, a primera vista, hermético¹². En nuestra interpretación, para Marx los medios de producción son producto de los seres humanos, por lo tanto, el mundo de la cultura es un aspecto más de esta producción en el que los hombres aportan. Los hombres van ‘haciéndose a sí mismos’ a través de la producción de sus propios medios de vida¹³. Por tanto, un mecanicismo reduccionista genera un análisis que no da cuenta del ‘reparto de lo sensible’¹⁴.

¹² Engels en una carta a Bloch en Septiembre de 1890 sostenía que “De acuerdo a la concepción materialista de la historia, el último elemento determinante de la historia es la producción y reproducción de la vida real. Marx y yo no hemos hecho otra cosa que afirmar esto. Por lo tanto, si alguien lo deforma afirmando que el elemento económico es el único determinante, transforma aquella proposición en una frase sin sentido, abstracta, absurda. La situación económica es la base, pero los numerosos elementos de la superestructuras- las formas políticas de la lucha de clase y sus resultados, es decir: las constituciones establecidas por la clase victoriosa luego de una batalla triunfal, etcétera, las formas jurídicas e incluso los reflejos de todas estas luchas reales en los cerebros de los participantes, las teorías filosóficas, políticas, jurídicas, las concepciones religiosas y su posterior desarrollo en sistemas dogmáticos- también ejercen su influencia sobre el curso de las luchas históricas y en muchos casos prevalecen en la determinación y la forma que asumen. Hay una interacción de todos estos elementos en la que en medio de la infinita multitud de accidentes (es decir, de las causas y los acontecimientos cuya interconexión interior es tan remota o tan imposible de probar que podemos considerarla como no existente, como insignificante), el movimiento económico se afirma finalmente como necesario. Por otra parte, la aplicación de la teoría a cualquier periodo de la historia sería más sencilla que la solución de una simple ecuación de primer grado” en WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Ed. Las Cuarenta, Buenos Aires, p. 111.

¹³ Esta consideración la desarrolla ampliamente Raymond Williams, al trabajar el concepto de cultura. WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Op. Cit., p. 19.

¹⁴ RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2009.

Al mencionar que los hombres ‘dirimen’¹⁵ en las formas ideológicas, tomando conciencia del conflicto, Marx da una salida al problema de la transformación y al estudio de las problemáticas que surgen en el espacio de lo cultural. Por tanto, siguiendo esta explicación que propone Marx, la producción de significados no puede entenderse como un absoluto, sino más bien, guarda relación con la manera cómo sostenemos históricamente los problemas y realizamos un análisis que permita dar cuenta de esta historicidad. En oposición al marxismo (como lecturas de Marx) no son la ‘base’ y la ‘superestructura’ las que necesitan ser estudiadas, sino los procesos específicos e indisolubles dentro de los cuales consideramos avanzar entendiendo la realidad llena de matices, y con una complejidad que requiere de la mayor cantidad de elementos posibles para su análisis.

En este sentido, el componente histórico que rodea la producción de la obra permea y plantea un modo de comprender la misma. Así, cuando trabajamos con una obra, necesitamos considerar tres grandes momentos. El primero, el de la redacción del texto, el momento en que este se escribe; el segundo el de su publicación. Estos dos primeros momentos guardan relación con el autor, con el momento de su escritura, sus pretensiones al escribir, las mediaciones editoriales que influyen en la obra, etc. Por último, hay un tercer momento que tiene que ver con su recepción. Es en este momento en el cual interviene el lector, incluyendo también dentro de esta nomenclatura al crítico, o el estudioso de la obra. De todos ellos depende efectivamente la recepción de una obra. Este último momento, requiere también una interpretación propia, de acuerdo a los problemas que nos hemos dispuesto para este trabajo.

¹⁵ En otras traducciones se menciona ‘y los hombres luchan por resolverlo’ en vez del concepto ‘dirimen’.

La dimensión política que en *Canto General* subyace, la lectura interpretativa de la obra pudiera intentar darnos luces acerca de este aspecto. Pensamos esta tarea mediante una línea interpretativa que nos entregue elementos acerca de sus vinculaciones de significado, la intervención de este discurso, tanto a propósito de aquellas cosas visibles como de las invisibles, porque ambas están en el texto. Para hacer esto nos basamos en la posibilidad de criticar el poema, revelando sus contenidos ideológicos.

En tal empeño hemos utilizado el enfoque que propone Raymond Williams, para el cual la ideología no puede ser entendida como falsa conciencia, o como ideas que distorsionan la realidad, sino como concepción del mundo que no cabe dentro de las categorías de verdadero o falso, sino que debe ser examinada con relación a las cuestiones de hegemonía y subalternidad¹⁶. Estas se representan a través de ‘discursos’ (en el sentido amplio del concepto) que no necesariamente están hechos para la disputa en el campo de la acción política, sino que también están en la disputa que se da dentro del campo cultural y que por lo tanto incluye cuestiones lingüísticas y sociales.

El momento de la escritura

Pablo Neruda no sólo se nos representa como la figura de un poeta, sino que además, en tanto actor de la política, nos da cuenta de las múltiples dinámicas que acontecieron en Chile en el convulsionado siglo XX. Por una parte, la Guerra Civil Española no solo conmueve a Neruda, sino que también a toda una generación¹⁷.

¹⁶ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Op. Cit., p. 78.

¹⁷ SUBERCASEAUX, Benjamín. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Vol. III, Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 2011, p. 110.

“En la década del treinta, y sobre todo en la segunda mitad de la misma (coincidiendo con el primer gobierno del Frente Popular), se produjeron algunos hechos internacionales que afectaron notablemente al mundo intelectual y político, particularmente entre los jóvenes. El clima intelectual y cultural de esa década fue –como lo revelan varios testimonios- extraordinariamente sensible a la solidaridad con la lucha antifascista europea, sobre todo, con la república española. Entre escritores, estudiantes y profesionales de sectores medios se creó la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura (1937- 1940), imitando al Congreso de Intelectuales de Valencia, alianza antifascista en la que jugaron un rol destacado, entre otros, Pablo Neruda, Alberto Romero (que la presidía), Rosamel del Valle, Volodia Teitelboim y Benjamín Subercaseaux”.

La generación de Neruda se conmueve con las implicancias históricas que tuvo para la humanidad la irrupción del fascismo. A pesar de la lejanía geográfica, los intelectuales chilenos pusieron en marcha –imitando al *Congreso de Intelectuales de Valencia*¹⁸ una lucha antifascista¹⁹ que pusiera de relieve la preocupación por esta

¹⁸ Este Congreso tiene su antecedente en el *Congrès International des Écrivains pour la Défense de la Culture* realizado en 1935, al cual Neruda asiste (Raúl González Tuñón, Armando Bazán, César Vallejo y Pablo Neruda fueron los delegados latinoamericanos). En este Congreso, como su nombre lo indica, se busca que los escritores se unan en la defensa de la Cultura, que estaba siendo amenazada en muchos países asolados por el fascismo. Fue representado por 230 oradores de 38 países, lo que le dio cobertura, incluso teniendo que instalar altoparlantes en el exterior de la sala para aquellos que no alcanzaban a entrar. La convocatoria en su versión castellana manifestaba: “Un grupo de escritores, ante los peligros que amenazan a la cultura en ciertos países, plantean la iniciativa de reunir un congreso para examinar y discutir los medios para su defensa. Se proponen la precisión de las condiciones de la creación literaria así como la relación entre el escritor y su público. Os piden incorporaros y aportar vuestras sugerencias y os plantean un primer borrador de trabajo. Se constituirá antes de acabar el mes en cada país un comité organizador. Los firmantes esperan que desde ahora comunicuéis vuestro acuerdo de principio al secretario del Congreso [...]. LOYOLA, Hernán. “De cómo Neruda devino comunista (sin “conversión poética”)”, en *Revista Chilena de Literatura*, Septiembre 2001, Número 79.

¹⁹ En relación al concepto de “antifascismo”, existen en la historiografía algunas acepciones que consideran al antifascismo relacionado con el fascismo italiano, considerando que el único fascismo que ha existido ‘verdaderamente’ es este último. Al respecto nos remitiremos a la noción que propone Bruno Groppo: “Nosotros partimos aquí de la idea, aceptada por gran parte de la historiografía, que el fascismo de entre las dos guerras ha sido un fenómeno no solamente italiano, sino que internacional y más particularmente euro-

situación. Neruda, en su labor como cónsul de Chile, primero por algunas islas del Asia, y en una segunda oportunidad en España en donde fue testigo de cómo la dictadura de Franco irrumpe amenazando la vida de la República que recién había vuelto a instalarse, así como la suerte de todos los que estaban con ella. Además existía el peligro nazi que también hacía sombra en ese país.

Ante esta situación, Neruda comienza la tarea encomendada por el gobierno del Frente Popular presidido por Pedro Aguirre Cerda (1938-1941): de asilar en Chile a los españoles que escapaban de la dictadura franquista²⁰.

“Decidí enviarme a Francia, a cumplir la más noble misión que he ejercido en mi vida: la de sacar españoles de sus prisiones y enviarlos a mi patria [...] así mi poesía llegaría a confundirse con la ayuda material de América que, al recibir a los españoles, pagaba una deuda inmemorial”

Esta importante iniciativa tuvo gran repercusión en Chile y fue de gran importancia para los españoles que se vieron obligados a emigrar, entre los cuales muchos eran intelectuales destacados en las más diversas disciplinas²¹. Al continente emigraron muchas

peo, y que el nazismo, a pesar de las diferencias que lo separan del modelo italiano, forma parte de la familia política de los fascismos, de los cuales representa la variable más radical. De manera análoga, el antifascismo, realidad principalmente italiana desde un principio, se convirtió también en un fenómeno internacional en los años treinta [...] Más que un movimiento político estructurado, el antifascismo ha sido en los años treinta una sensibilidad política compartida por todos los que se preocuparon por el ascenso al poder del nazismo y de otros movimientos fascistas a los que quisieron oponerse” GROppo, Bruno. “El antifascismo en la cultura política comunista”, en: CONCHEIRO Elvira; MODONESI Massimo; CRESPO Horacio. *El comunismo: otras miradas desde América latina*, UNAM-CIICH, México, 2007, p. 94.

²⁰ NERUDA, Pablo. *Confieso que he vivido*, Ed. Pehuén, Santiago de Chile, 2005, p. 162.

²¹ “[Neruda] luego es trasladado a Barcelona y a Madrid (1934), lugar donde encuentra la atmósfera vital que se vislumbra en la *Tercera residencia* [...] Allí conoce a Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Miguel Hernández, Luis Cernuda y muchos otros poe-

figuras: José Gaos, María Zambrano, Adolfo Sánchez Vásquez, Pablo Picasso, Alberti, entre otros²².

La intelectualidad española que vino a Chile resultó ser de gran relevancia, favoreciendo desde sus diferentes áreas al proceso que se gestaba en el país. La relación que poseía Neruda con España se ve representada por el emblemático barco *Winnipeg*, pero también se encuentra mediada por sus colaboraciones a la revista *Caballo Verde para la Poesía*²³, de la cual Neruda fue su Director. Esto genera una relación de representaciones, una ‘marcha de las ideas’ que se desemboca en un proyecto intelectual. Dicho en palabras del mismo Subercaseaux al ‘imaginario político’ que se estaba engendrando en el país, se agrega el imaginario de los ‘frentes populares’ y de la izquierda que se mantiene hasta 1973 con el golpe militar. Junto con las gestiones que realizaba para poder llevar

tas de la época. Funda la revista *Caballo verde de la poesía* (cuatro números) y sufre en carne propia la Guerra Civil Española con la muerte y exilio de varios amigos. En 1937 vuelve a Chile y ayuda a construir la Alianza de Intelectuales de Chile, participando en la campaña del Frente Popular en apoyo de Pedro Aguirre Cerda” NOMEZ, Nain. *Poesía chilena contemporánea. Breve antología crítica*. FCE, Santiago de Chile, 1998, p. 154.

²² “[...] del Estado provino la ayuda oficial al viaje al Winnipeg, viejo barco de carga que en Agosto de 1939 zarpó de un puerto francés a Valparaíso., trayendo aproximadamente 2200 refugiados españoles, entre los que venían cientos de intelectuales, profesionales y artistas, algunos de los cuales contribuirían decisivamente al desarrollo cultural del país (entre otros, los pintores José Balmes y Roser Bru, el dramaturgo y escritor José Ricardo Morales, el historiador Leopoldo Castedo, el diseñador Mauricio Amster, el escenógrafo Héctor del Campo y los hermanos Soria, editores” SUBERCASEAUX, Benjamin. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Op. Cit., p. 111.

²³ “«Homenaje» que introduce la publicación separada de *Tres cantos materiales*, reflejo sin duda de la fraternidad y el reconocimiento que le rodea así como la atracción del modelo del intelectual de izquierdas encarnado en Alberti. Bergamín, Alberti, Rosales, Aleixandre, Guillén, Hernández o Lorca son algunos de los nombres que hay que asociar a su estancia en España por aquellos años que ha quedado ratificada también en su colaboración en las revistas españolas más importantes de entonces, *Caballo Verde para la Poesía*, *El Mono azul*, etc. Precisamente de la primera fue su director [...] El *Caballo verde* nerudiano es una revista plural que refleja gran parte del inquieto cielo literario de su tiempo. Fueron cuatro números que vieron la luz entre octubre del 35 y enero del 36, el siguiente, un número doble, estaba dedicado a Julio Herrera y Reissig y ya terminado quedó en imprenta, paralizado por el estallido de la guerra civil. En noviembre del 36 Neruda abandona Madrid y se instala, tras un breve paso por Valencia, en París. En noviembre del 37 está ya en Chile” BARRERA LÓPEZ, Trinidad. *Neruda y los escritores Americanos en “Caballo verde para la poesía”*; Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2008.

a término el zarpe del *Winnipeg* que llevará a Chile a cientos de personas, cuyo mundo se les había venido abajo²⁴, Neruda comienza inaugurar una nueva etapa plasmada por el compromiso militante y por la necesidad de poner la voz en alto frente a las injusticias cometidas.

En relación al caso chileno Volodia Teitelboim, en el primer tomo de sus memorias, nos plantea cómo fue la práctica de las generaciones que vivieron la experiencia de la Guerra Civil Española.

“Para las nuevas generaciones es sumamente difícil darse una idea de la influencia que tuvo la Guerra de España en la definición de muchos jóvenes de entonces y cuánta significación alcanzó para el surgimiento de una izquierda fuerte. En aquella época España fue el símbolo mayor. Marcó nuestras vidas”²⁵.

A tal nivel llegaba la necesidad de lucha que se veía reflejada en la Guerra Civil Española, en la que muchos intelectuales, artistas, políticos, se involucran viajando al lugar, asistiendo y participando en el campo de batalla²⁶. Hay una conformación de un pensar

²⁴ “El conflicto se saldó con varios centenares de miles de muertos y un número similar de refugiados – entre ellos la mayor parte de los intelectuales y artistas de España, que, con raras excepciones, se habían alineado con la República – que se trasladaron a cualquier país dispuesto a recibirlos”. HOBBSAWM, Eric. *Historia del siglo XX*. Editorial Crítica, Buenos Aires, 1994, p. 166.

²⁵ TEITELBOIM, Volodia. *Un muchacho del siglo XX*. Editorial Sudamericana, Santiago de Chile, 2002, p. 359.

²⁶ “Antes incluso de que la Internacional Comunista comenzara a organizar las brigadas Internacionales (cuyos primeros contingentes llegaron a su destino a mediados de Octubre), antes incluso de que las primeras columnas organizadas de voluntarios aparecieran en el frente (las constituidas por el movimiento liberal –socialista italiano *Giustizia e Libertà*), ya había un buen número de voluntarios extranjeros luchando por la República. En total, más de cuarenta mil jóvenes extranjeros procedentes de más de cincuenta naciones fueron a luchar, y muchos de ellos a morir, en un país en el que probablemente solo conocían la configuración que habían visto en un atlas escolar. Es significativo que en el bando de Franco no lucharan más de un millar de voluntarios. Para conocimiento de los lectores que han crecido en la atmósfera moral de finales del siglo XX, hay que añadir que

transnacional, con la preocupación y la mirada puesta en Europa, y que nos da luces de cómo un hecho, en un lugar lejano en su geografía, conforma un entramado cultural que se asentó en la manera cómo en este país se conforma una cultura de izquierda que se materializa en lo que se conocerá como el Frente Popular.

Las formas culturales y la política se comienzan a unir en un solo gran discurso en el periodo. Este proceso viene acompañado de una base social fuerte, que se refuerza además con elementos míticos en pos de la lucha democrática. La concepción de ‘pueblo’ en el cual se toman los ideales de la Revolución Francesa, madre de las revoluciones modernas, genera en una búsqueda por relacionar a la nación con este pueblo. Neruda en este sentido, resignifica con el *Canto General* la cultura de Frente Popular, al tomar los problemas que le conciernen a aquellos que buscan marchar ‘codo a codo’ con miras a la construcción de un futuro más venidero y justo para todos.

Canto General, es así, la forma en que Neruda da la batalla por la memoria, por la república que se extinguía en la Historia, por el derrocamiento del proceso de Frente Popular español. Neruda busca que la ‘poderosa muerte’, no se haga partícipe esta vez del proceso chileno. La Guerra Civil Española tiene un papel fundamental en la forma en que Neruda siente la poesía²⁷; frente a la revolución española el poeta ve derrumbarse su mundo, el

no eran mercenarios ni, salvo en casos contados, aventureros. Fueron a luchar por una causa”. HOBBSAWM, Eric. *Historia del siglo XX*, Op. Cit., p. 165.

²⁷ “Después de haber sido testigo consciente del dramático acontecer que tuvo lugar entre el término de la Primera Guerra Mundial y la Guerra Civil Española, Neruda asumió una actitud militante, es decir, se decidió por una posición, se situó en una barricada” RAMÍREZ NECOCHEA, Hernán. *Notas sobre la Historia en Canto General*. Cuadernos Fundación Pablo Neruda, Año XI Número 41, Santiago Chile, 2000, p. 1.

conocido mundo en que aún era posible la concepción metafísica de la poesía anterior

"Es conocida la importancia que la Guerra Civil Española tuvo para la vida y la obra de Neruda. Un libro que contiene sus primeros poemas sobre esta guerra-España en el corazón-apareció en Santiago en 1937. Muestra del eco internacional que alcanzó esta obra es que el año siguiente se publicó la traducción francesa, prologada por Louis Aragon. Neruda escribe, desde ese momento, para el mundo, para una audiencia internacional. El tema de estos poemas ya no es más la subjetividad angustiada del propio sujeto poético, ni su relación de cercanía y extrañeza con la naturaleza, sino la agresión que sufre el pueblo español y su heroica resistencia, en la cual el poeta destaca también la colaboración de las brigadas internacionales, formadas con voluntarios de ideas socialistas y democráticas"²⁸.

No sólo el mundo había cambiado, también había cambiado la relación de Neruda con la Historia, ya que la Guerra Civil Española le hizo entender y ver de manera brusca los entramados sociales de tensión en el cual incluso él mismo se encontraba y que serían clave para entender la relación de Neruda con la poesía y cómo este la relaciona con su compromiso militante de ideas democráticas y justas²⁹.

²⁸ SCHOPF, Federico. 'Recepción y contexto de la poesía de Pablo Neruda' en SCHOPF, Federico. *Del vanguardismo a la antipoesía*. LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2000, p. 82.

²⁹ "Que desde la experiencia de la Guerra Civil Española y ante la amenaza de la expansión fascista, Neruda -en consonancia con una gran número de escritores durante esos años- haya tomado la decisión de hacer poesía políticamente comprometida, lo muestran no sólo sus abundantes declaraciones en la prensa, sino también su práctica poética misma" SCHOPF, Federico. *"El problema de la conversión poética de Pablo Neruda"*, Atenea, N° 488, Concepción, 2003.

Canto General, Itinerario de una ruta

Canto General no se escribe de principio a fin sin sobresaltos. En palabras de Hernán Loyola, la escritura del *Canto General* se ve atravesada y convulsionada por las diferentes coyunturas político-culturales e históricos que vivía el país.

“Los más antiguos textos conocidos de *Canto General* son de 1938; los últimos, de 1949. Entre estos dos extremos, la historia de la escritura del libro reconoce al menos dos periodos muy diferenciados: 1) 1938-1946, desde la “Oda de inviernos al río Mapocho” del redescubridor de su propia patria, hasta “Las flores de Punitaqui” del recién electo senador Reyes Basoalto; 2) 1947- 1949, desde el desencadenamiento de la furia política y poética contra la traición del presidente González Videla, hasta el orgulloso “Yo soy” del exiliado en Europa”³⁰.

Utilizaremos esta división para entender la escritura de *Canto General*. El primer texto que se escribe de *Canto general*, ‘Oda al río Mapocho’, se encuentra situado históricamente en una coyuntura, durante la cual Neruda ingresó a la acción política luego de su elección como Senador, y el ascenso del Frente popular con Pedro Aguirre Cerda. Su concepción política ya estaba impregnada por los avatares de la Guerra Civil³¹.

³⁰ LOYOLA, Hernán. “*Canto General: Itinerario de una escritura*”, Cuadernos Fundación Pablo Neruda, N° 3, 1999, pp. 36 – 42.

³¹ “1936 traerá en cambio el triunfo del Frente Popular en las elecciones españolas de Febrero y la Guerra civil en Julio. La defensa de Madrid convence definitivamente a Neruda sobre la eficacia de la organización en la lucha política. El “Canto a las madres de los milicianos muertos” inaugura la serie “España en el corazón” (1937). De regreso en Chile, Neruda muestra su propia capacidad organizadora al fundar la Alianza de Intelectuales y la importante revista *Aurora de Chile*. En pocas semanas logra hacer de la Guerra Civil española y de la lucha antifascista una *cuestión nacional* en Chile (lo que no ocurre en ningún otro país de América salvo en México) en conexión con la campaña electoral del frente Popular, cuyo candidato, Pedro Aguirre Cerda, accede a la presidencia de Chile en 1938. Año de victoria y también de doble luto: César Vallejo muere en París, en Temuco mueren su padre José del Carmen Reyes (Mayo) y su *madre* Trinidad (Agosto)” Loyola Hernán,

Al volver funda la Alianza de Intelectuales, comienza a escribir su *España en el corazón*, haciendo del problema antifascista una constante en su pensamiento posterior. La lucha que da ya no es solo contra la España de Franco, o contra la España fascista que había derrocado a la Segunda República, sino que además lo revierte en modo de espejo con la situación de Chile. Es decir, es capaz de producir un discurso, un 'texto', que da cuenta del problema del país, a pesar de que la Guerra Civil Española solo había sido una guerra lejana en términos geográficos. Conformar una concepción del mundo que se convierte en una posición antifascista, que se refleja en la obra. No podemos entender el 'nacionalismo' de Neruda sin su antifascismo.

Además es justo en este período (así lo recuerda Neruda en sus memorias) que el Presidente de Chile lo envía a España a hacerse cargo de los preparativos del *Winnipeg*, como 'cónsul designado para la inmigración española' (1939). Ese mismo año, la llegada del *Winnipeg* con dos mil refugiados españoles marcará también el inicio de la Segunda Guerra Mundial. Ya en 1940, Neruda asume una posición como cónsul general en México, ante el cual la *Alianza de Intelectuales* (que no sólo poseía interés en solidarizar con lo Internacional³²), prepara un acto para su despedida, cuestión importante considerando que nuestro poeta era su director. En esta ocasión lee cinco poemas que posteriormente se encontrarán en *Canto General*. Poco a poco la escritura del *Canto General de Chile*

"Guía a esta selección de Neruda (Nota al texto)". En NERUDA, Pablo. *Antología general*. Real Academia Española Asociación de Academias de la Lengua Española, Editorial Alfaguara, Madrid, p. 94.

³² La participación de la Alianza de Intelectuales era tan activa, que incluso en el terremoto de 1939, participan y movilizan a voluntarios en la ola de solidaridad que abarcó todo Chile.

comienza a ampliarse a una obra que incluya toda la potencia de América.³³

“Durante ese acto, Neruda leyó otros cinco poemas del futuro *Canto*: ‘Botánica’, ‘Atacama’, ‘Océano’, ‘Himno y regreso’, después recogido en *Canto General*, VII y ‘Almagro’ título después sustituido por ‘Descubridores de Chile’), que en conjunto eran indicios de las líneas temáticas que el autor había comenzado a ensayar”³⁴.

Como podemos apreciar, el proyecto inicial en el cual se encontraba Neruda solo comprendía la ‘cuestión nacional’, es decir, consideraba solo territorialmente a Chile, como objeto para su poesía. De ahí la necesidad de conectarse con sus orígenes luego de la muerte de su padre, su madre, como también de su amigo el poeta peruano César Vallejo. Al igual que Neruda el poeta peruano había dedicado un poema a la acción política y a la lucha antifascista, en *España aparta de mí este cáliz*, escrito en 1937. La necesidad de la palabra se convierte en regla general para todo aquel que se encuentre en la lucha contra el fascismo.

Neruda finalmente vuelve a Chile en Agosto de 1943, en medio de las polémicas con la presidencia de Chile³⁵. Es en este momento que Neruda viaja a Perú y conoce las ruinas de *Machu Picchu*. Al llegar a Chile se postula como Senador a petición del Partido

³³ “Esta expansión del espacio del *Canto* devino evidente cuando en 1943 algunos breves poemas, publicados en México por la revista *América* bajo el título “América, no invoco tu nombre en vano” (después “*Canto General*” VI), abordaron en un ciclo unitario variados aspectos del mosaico latinoamericano. A nivel estilístico el texto quedará aislado, sin prosecución, testimonio de las dificultades que estaba encontrando Neruda para dar con el justo tono del libro”. LOYOLA, Hernán. *Canto General*, Op. Cit, p. 38.

³⁴ LOYOLA, Hernán. *Canto General*, Op. Cit, p. 37.

³⁵ “Las nuevas reprimendas de la Cancillería chilena por sus declaraciones antifascistas en estados Unidos (al inicio de 1943) y por la lectura del poema “Dura elegía” en el funeral de la madre del líder comunista Luis Carlos Prestes (encarcelado en Brasil) inducen a Neruda a dejar el servicio diplomático” LOYOLA, Hernán. “Guía a esta selección de Neruda (Nota al texto)”, Op. Cit., p. 95.

Comunista, por Tarapacá y Antofagasta junto al obrero Elías Lafertte³⁶. Esta experiencia como candidato a Senador por las regiones del norte de Chile lo hace recorrer campamentos, ciudades y pueblos en contacto con los trabajadores, poniendo especial énfasis en los mineros del cobre y del salitre. Esto genera una experiencia totalmente opuesta a la de su infancia, la cual procede en el sur, una experiencia que va nutriendo de diversas formas otras imágenes del *Canto General*³⁷.

En 1946, tras la muerte de Juan Antonio Ríos, presidente de la época, se propone para sustituirlo a Gabriel González Videla, apoyado por los comunistas. El trayecto concluye finalmente con su clandestinidad, un estado que tiene su antesala. En su labor como como Senador se puede observar en los versos denominados

³⁶ Elías Lafertte, antes de la campaña redacta junto a Carlos Contreras Labarca, un informe presentado en el acto de clausura del Pleno del Comité Central de 1941, en el que menciona las posiciones del Partido Comunista en relación al Frente Popular y la campaña a seguir. En este, busca organizar la línea del Partido, dando cuenta de las falencias orgánicas que se poseía para hacer frente a la derecha. "Teniendo en cuenta el sentir mayoritario del pueblo chileno, que sabe sus intereses vinculados al triunfo del frente Popular en las próximas elecciones, y a la realización efectiva del programa frentista, el Partido comunista declara que no obstante disponer por sí sólo de las fuerzas necesarias para triplicar y aún cuadruplicar su actual representación parlamentaria, está dispuesto hoy, tanto más que nunca, a unir sus fuerzas con la de todos aquellos partidos, que, por su parte, estén dispuestos a luchar por la realización del programa del Frente Popular y por la reconstrucción y consolidación del mismo. El Partido Comunista llama al pueblo a concentrar su lucha, hoy, como en 1938, contra su enemigo de siempre. La oligarquía latifundista. Contra las empresas imperialista que arruinan nuestra economía. Contra el imperialismo y sus lacayos, los jefes socialistas, que trabajan por arrastrarnos a la guerra. Contra ese enemigo único los comunistas lanzan su consigna de siempre: ¡UNIDAD del pueblo, UNIDAD de la clase obrera!" LAFERTTE, Elías y CONTRERAS, Carlos. "*El Frente Popular vive y vencerá*", Informe del discurso de clausura de la sesión plenaria del Comité Central, 1941.

³⁷ "Buena parte de 1944 y los primeros meses de 1945 el ciudadano Pablo Neruda (todavía Nefthal Reyes para la ley), candidato independiente a senador – en la lista comunista- por las provincias de Tarapacá y Antofagasta, los pasó recorriendo ciudades, pueblos y campamentos del extremo norte del país, en continuo e intenso contacto con los trabajadores urbanos y agrícolas pero muy en especial con los mineros del cobre y del salitre. Una experiencia opuesta (y complementaria) a la de su infancia: el desierto, el sol, los socavones metalíferos y las aglomeraciones organizadas del proletariado en el norte, en lugar de los bosques, la lluvia, las casas de madera y los campesinos del sur agrario, ganadero y forestal". LOYOLA, Hernán. "*Canto General*". Op. Cit. p. 38.

‘Las Flores de unitaqui’ escritos en 1946³⁸. En este poema, cuando el contacto de las personas con el poeta-Senador se hace efectivo en variadas peticiones como en este caso, en relación con el problema del agua. Pablo Neruda no fue nunca indiferente a las dolencias del hombre, del pueblo que se manifiesta en el hambre. Mucho antes de la escritura de *Canto General* se había preocupado de estos problemas. Además podemos ver como Neruda critica la imagen de aquellos que están en el gobierno, a través de la figura del ‘Ministro’, el cual no conoce la realidad por la que pasan los campesinos del sector. En este poema el hombre que reclama lo suyo, habla a través de su poesía, pide, exige, confía en las autoridades. Pero Neruda duda de las respuestas que tendrá la petición de aquel hombre que lo llama Hermano.

A pesar de las dificultades que implica para Neruda escribir poesía en esta época por sus múltiples funciones como Senador, no deja de hacerlo ni de denunciar. Gracias a esta actividad pública va conformándose un proyecto literario que se va a definir finalmente en *Canto General*. Es en estas mismas fechas (comienzos de 1946) cuando Neruda termina de escribir *Alturas de Machu Picchu* el cual es publicado en revistas de Caracas y Buenos Aires³⁹. En este y otros poemas, existe ya una forma del habla en donde el pueblo se manifiesta, al igual que en ‘Las flores de Punitaqui’, marcando este último poema un momento épico de tránsito hacia la escritura de

³⁸ "Mas hoy los campesinos vienen a verme:/ "Hermano,/ No hay agua, hermano Pablo, no hay agua, no ha llovido./ Y la escasa corriente/ del río/ Siete días circula, siete días se seca. /Nuestras vacas han muerto en la cordillera. Y la sequía empieza a matar niños./ Arriba, muchos no tienen que comer./ Hermano Pablo, tu hablarás con el Ministro". (Sí, hermano Pablo hablará con el ministro, pero ellos no/ saben/ Como me ven llegar/ Esos sillones de cuero ignominioso/ Y luego la madera ministerial fregada /Y pulida por la salvia adulatora.)/ Mentirá el Ministro, se sobara las manos,/ Y las ganaderías del pobre comunero./ Con el burro y el perro, por las deshilachadas/ rocas, caerán, de hambre en hambre, hacia abajo" NERUDA, Pablo. 'Hermano Pablo' en NERUDA, Pablo. *Canto General*. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1994, p. 348.

³⁹ LOYOLA, Hernán. "Guía a esta selección de Neruda (Nota al texto)", Op. Cit., p. 96.

Canto General que se acompaña de las condiciones históricas en las cuales se ve inserto el poeta.

La construcción de un 'texto' (discurso) acorde con la política democrática del Frente Popular, se entiende como un devenir histórico que se concluye con la constitución del *Canto General*, como una construcción de imaginarios de izquierda, necesarios para la lucha política que en esos momentos se llevaba a cabo. Pero no sólo eso. La construcción de imaginarios de izquierda en el siglo XX se encuentra aparejada a la necesidad de vislumbrar localmente el mito necesario para componer gobierno, colectividades, sociedades, que emerjan en una potencialidad necesaria para constituir un mundo de más humanidad.

El apoyo otorgado por el Frente Popular a Gabriel González Videla (1946), siendo nuestro poeta jefe oficial de propaganda, generó grandes confianzas en otros sectores de la izquierda chilena. El apoyo al proyecto por parte de Neruda con el presidente González Videla, hace que escriba un poema denominado 'El pueblo lo llama Gabriel'. A comienzos de 1948 el presidente promulga la Ley de defensa permanente de la democracia⁴⁰, iniciando así un nuevo periodo en la vida de nuestro poeta y de todo el partido Comunista de Chile. Este gobierno marca un paso decisivo, y significará para el país y más aún para los comunistas la incorporación de la llamada 'ley maldita'.

⁴⁰ Véase TAPIA CALDERÓN, Eduardo. *Yo acuso: historia de la Ley 8987 de "Defensa Permanente de la Democracia" o "Ley Maldita" de 1948*. Universidad de Valparaíso, Facultad de Humanidades, Instituto de Historia y Ciencias Sociales, Viña del Mar, 2008. Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia y Licenciado en Educación.

“Mis discursos se tornaron violentos y la sala del senado estaba siempre llena para escucharme. Pronto se pidió y se obtuvo mi desafuero y se ordenó a la policía mi detención. Pero los poetas tenemos, entre nuestras substancias originales. la de ser hechos en gran parte de fuego y humo. El humo estaba dedicado a escribir. La relación histórica de cuanto me pasaba se acercó dramáticamente a los antiguos temas americanos. En aquel año de peligro y de escondite terminé mi libro más importante, el *Canto General*”⁴¹.

Fuego y Humo. Sus discursos estaban cargados de fuego, pero su poesía debía ser humo en ese momento de conflicto. Por consiguiente, sus discursos en esta disputa parlamentaria se volvieron cada vez más complejos debido a la represión política que vivían los comunistas chilenos. La represión se tornaba cada vez más fuerte.

La escritura de *Canto General* se acelera debido a esta situación de ilegalidad y de observador. Su relación con los temas americanos se volvió cada vez más estrecha. Esto se advierte en poemas como los escritos en ‘Que despierte el leñador’⁴². En este poema, la mirada de Neruda está puesta en América del Norte. En una lectura rápida, el sentido antiimperialista reinante en esos momentos por las pugnas existentes en la guerra fría, se desentiende mediante la mirada que pone en el ciudadano de América del Norte. El ‘rostro de guerrero’ del que da cuenta Neruda, es la constitución imperial

⁴¹ NERUDA, Pablo. *Confieso que he vivido*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 80.

⁴² “Es tu paz lo que amamos, no tu máscara./ No es hermoso tu rostro de guerrero./ Eres hermosa y ancha Norte América./ Vienes de humilde cuna como una lavandera,/ junto a tus ríos, blanca. /Edificada en lo desconocido,/ es tu paz de panal lo dulce tuyo. /Amamos tu hombre con las manos rojas / de barro de Oregón, tu niño negro /que te trajo la música nacida en su comarca de marfil: amamos/ tu ciudad, tu substancia,/ tu luz, tus mecanismos, la energía / del Oeste, la pacífica/ miel, de colmenar y aldea, / el gigante muchacho en el tractor,/ la avena que heredaste/ de Jefferson, la rueda rumorosa / que mide tu terrestre oceanía,/ el humo de una fábrica y el beso/ número mil de una colonia nueva:/ tu sangre labradora es la que amamos:/ tu mano popular llena de aceite” NERUDA, Pablo. ‘Que despierte el leñador’ en NERUDA, Pablo. *Canto General*. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1994, p. 305.

de esos gobiernos, pero más bien reconoce que en su cuna la 'lavandera', el 'niño negro', que traen diferentes formas de vida y lucha, son lo que constituye esa 'sangre labradora' del territorio cantado.

Neruda no confunde los planos. Su hostilidad no es contra el poblador del territorio, reconoce en él una conformación similar a la que ve en el resto de América, al nombrar de un lugar a otro sus virtudes y referencias. La identificación con el perseguido en este poema da el paso definitivo para la creación de un *Canto General* a secas.

La persecución al poeta se transforma en la clandestinidad efectiva, burlando a la policía de González Videla: la figura del traidor. Esta figura va a pasar a ser un *leit motiv* en *Canto General*, debido a que allí se resuelven muchas contradicciones hasta ahora no zanjadas: ¿cómo hablar de los conquistadores en la obra? ¿Cómo dar cuenta de los dictadores latinoamericanos?

"A Veracruz va el viento asesino"⁴³.

El viento de Veracruz representa cómo los conquistadores van arrasando hacia el Sur. Van llegando así a Veracruz, México, los vientos asesinos de los conquistadores españoles. A medida que avanza la Conquista, Neruda va relatando una posición alterna a la Historia oficial, la Historia de los vencidos⁴⁴ y de aquellos exterminados por los conquistadores⁴⁵. Así Neruda va invocando a

⁴³ NERUDA, Pablo. *Canto General*, Op. Cit, p. 48.

⁴⁴ Martínez Peláez sostiene que "indios" como concepto fue finalmente una metáfora para denominar a los vencidos. MARTÍNEZ PELÁEZ, Severo. *La Patria del Criollo: Ensayo de Interpretación de la Realidad Guatemalteca*. Editorial universitaria, Ciudad de Guatemala, 1970.

⁴⁵ "Ya entraron en la floresta:/ Ya roban, ya muerden, ya matan./ Oh Colombia! Defiende el velo/ De tu secreta selva roja".

diferentes entes de la naturaleza a hacer frente a aquellos que viene por el continente, robando, matando, rasgando con su paso las maravillas inhóspitas existentes. Defender. Ese es el objetivo que el poeta termina asignándole a la naturaleza. Salvaguardar a sus habitantes, a sí misma. Pero la geografía no puede detener el paso de los conquistadores por el continente. Hasta llegar a Chile⁴⁶. Hasta aquí, la naturaleza no ha podido frenar el paso de los conquistadores, no ha sido capaz de defender el territorio de ellos. Pero al llegar al poema anterior, 'Descubridores de Chile', podemos ver la diferencia entre estos poemas, y los que continúan. Aquí primero, resiste la tierra. Y resiste a través de su nieve, que es araucana. Chile es denominado por Neruda como Araucanía. Esta denominación se mantiene en todo *Canto General*. La nieve, así, es capaz de quemar el paso de los invasores. Esta nieve araucana, en forma de adjetivo y de definición, puede hacer silencio, detener aquellas manos, pies y garras que acallaron civilizaciones y culturas completas. La nieve araucana le opone resistencia a la pasada de Almagro y su contingente, caen caballos, se ve la muerte. La muerte del Sur (un Sur con mayúsculas) es aquello que frena la venida arrasadora de los conquistadores, en su paso hacia Chile⁴⁷.

La discusión alrededor de la representación que posee Neruda en la visión de Libertad y opresión la vemos claramente en poemas tales como 'los conquistadores' y 'los libertadores'. Podemos ver la dualidad inscrita en esos poemas, del cómo se conquista América por un

⁴⁶ "Primero resistió la Tierra./ La nieve araucana quemó/ como una hoguera de blancura/ el paso de los invasores./ Caían de frío los dedos,/ las manos, los pies de Almagro/ y las garras que devoraron/ y sepultaron monarquías/ eran en la nieve un punto/ de carne helada, eran silencio[...]/ Y la muerte del Sur desgranó el galope de los Almagros,/ hasta que volvió su caballo/ hacia el Perú donde esperaba/ el descubridor rechazado,/ la muerte del Norte, sentada/ en el camino, con un hacha".

⁴⁷ "El Bío – Bío, grave río,/ le dijo a España: "Detente"./ El bosque de maitenes cuyos hilos verdes cuelgan como temblor de lluvia/ dijo a España: "no sigas". El alerce,/ titán de las fronteras silenciosas,/ dijo en un trueno su palabra". NERUDA, Pablo. *Canto General*. Op. Cit., p. 89.

lado, y frente a ese protagonismo sanguinario surgen aquellos que son capaces de darle libertad al continente aplastado. Personajes, sindicatos, partidos, escritores, y muchos otros aspectos van dando forma a la estructura del *Canto General*. Así se va conformando un discurso que guarda relación siempre con la otredad. Pero esa otredad está medida por Occidente, por la colonización y aquello que quedó de esa arremetida por parte del invasor peninsular. Occidente llegó para quedarse. El mundo occidental puede ser definido, por la irrupción de la modernidad en América durante el siglo XVI. La modernidad entendida como la irrupción del capitalismo⁴⁸. Ya Zea lo planteará en 1957, al afirmar ‘el capitalismo, esto es, el mundo occidental’⁴⁹. Por lo tanto, la producción y reproducción del capitalismo es una parte constituyente de lo que entendemos por Occidente.

Y es ahí donde también Neruda da un paso interesante en la conformación de cómo tomamos Occidente y lo convertimos en algo propio. Porque la pregunta es compleja. Guarda relación con la preocupación histórica de los pensadores latinoamericanos: cómo definirse, cómo hacerse parte de este mundo⁵⁰.

A través de la muerte quedó el trigo que era la nueva técnica. Por lo tanto, quedó Occidente. No hay aquí una mirada puramente negativa del mundo Occidental. Muy por el contrario, esa luz

⁴⁸ “El descubrimiento de los yacimientos de oro y plata de América, la cruzada de exterminio, esclavización y sepultamiento en las minas de la población aborigen, el comienzo de la conquista y el saqueo de las Indias Orientales, la conversión del continente africano en cazadero de esclavos negros; son todos hechos que señalan los albores de la era de producción capitalista. Esos procesos idillicos representan otros tantos factores fundamentales en el movimiento de la acumulación originaria” MARX, Karl. *El Capital*. FCE, México, 1968, p. 656.

⁴⁹ ZEA, Leopoldo. *América en la conciencia europea*. Op. Cit., p. 157.

⁵⁰ “Róidos yelmos, herraduras muertas./ Pero a través del fuego y la herradura/ como de un manantial iluminado por la sangre sombría, con el metal hundido en el tormento /se derramó una luz sobre la tierra:/ número, nombre, línea y estructura [...] Así, con el sangriento titán de piedra,/halcón encarnizado,/ sólo llegó sangre sino trigo. La luz vino a pesar de los puñales!”. NERUDA Pablo. *Canto General*. Op. Cit., p. 76.

derramada sobre la tierra era necesaria, la técnica, la línea y la estructura. Occidente trae muerte, trae fuego, pero Neruda no desconoce que sin ese legado la escritura misma sería muy distinta. Quizás aún posible, pero no de la misma manera.

Es un poema que está lleno de ternura, al describir cada uno de los espacios que traslada Occidente al continente, cada uno de los aportes que de allí surgieron. Existe la luz a pesar de los puñales. Y esa luz es la técnica, la maquinaria, la lengua. Así Neruda se aleja de una corriente de sus contemporáneos, al considerar a Occidente como una posibilidad⁵¹. Esa posibilidad está enfrascada en tomar lo nuevo que ha llegado desde occidente e ir así agregando aspectos a la cultura americana.

No hay un cierre de antemano a toda posición que venga del extranjero. Más bien, existe una aceptación constante de que a pesar de la sangre, occidente también trajo lo mejor que poseía: la técnica y el lenguaje. No sólo llega sangre, también llega trigo, como técnica. Neruda es en todo *Canto General* aquél que invoca a quienes son los vencidos a hacerse parte de una Historia en la que ellos también poseen protagonismo. Su concepción desde América constituye un aporte en términos de la construcción de imaginarios sociales arraigados en la posibilidad de construir un discurso, un 'texto', capaz de dar cuenta de significados relevantes para la construcción de una cultura que ya no sea oligárquica.

⁵¹ También lo realiza Mariátegui años antes al mencionar en 1928 "Toda esta labor no es sino una contribución a la crítica socialista de los problemas y la historia del Perú. No faltan quienes me suponen un europeizante ajeno a los hechos y a las cuestiones de mi país. Que mi obra se encargue de justificarme contra esta barata e interesada conjetura. He hecho en Europa mi mejor aprendizaje. Y creo que no hay salvación para Indo-América sin la ciencia y el pensamiento europeos u occidentales. Sarmiento, que es todavía uno de los creadores de la argentinidad, fue en su época un europeizante. No encontró mejor modo de ser argentino". MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1955.

Sobre los autores

Jorge Polanco Salinas: Docente *Universidad Austral de Chile*. Doctor en Filosofía con Mención Estética y Teoría del Arte, *Universidad de Chile*. Ha publicado los libros de poesía: *Las palabras callan* (Altazor Ediciones, Viña del Mar, 2005) y *Sala de Espera* (Alquimia Ediciones, Santiago, 2011). Y en ensayo, el libro *La zona muda. Una aproximación filosófica a la poesía de Enrique Libn* (Ril editores y Universidad de Valparaíso, Santiago, 2004). Ha recibido la beca CONICYT y la beca de creación literaria 2004 y 2014.

Martín Ríos López: Docente de la Escuela de Trabajo Social de la *Universidad de Chile* y en el Departamento de Humanidades de la *Universidad Andrés Bello* sede Viña del Mar. Profesor de Filosofía. Ha publicado, entre otros, el libro *La historia como paisaje en ruinas* (TAM Ediciones, Madrid, 2011) y, como editor junto a Rodrigo Castro, *El mayo francés y la historia del tiempo presente* (Ediciones UCSH, Santiago de Chile, 2010). Además ha publicado diversos artículos en revistas especializadas en Chile y España.

Natalí Aranda Andrades: Licenciada en Filosofía, Licenciada en Educación y Profesora de Filosofía por la *Universidad de Valparaíso*. Actualmente cursa estudios de Magíster en Filosofía c/m Pensamiento Contemporáneo en la *Universidad de Valparaíso*. Becaria CONICYT.

Nicole Henríquez Leiva: Licenciada en Filosofía, Licenciada en Educación y Profesora de Filosofía por la *Universidad de Valparaíso*. Actualmente cursa estudios de Magíster en Filosofía c/m Pensamiento Contemporáneo en la *Universidad de Valparaíso* con una beca de exención otorgada por la misma universidad. Sus áreas de interés son la teoría y filosofía política.

Manuel Ahumada González: Psicólogo y Licenciado en Psicología por la *Universidad Viña del Mar*. Actualmente cursa estudios de Magíster en Filosofía en la *Universidad de Valparaíso*.

Celsio Arceu Alarcón: Licenciado en Filosofía, Licenciado en Educación y Profesor de Filosofía por la *Universidad de Valparaíso*. Actualmente cursa estudios de Magíster en Filosofía c/m Pensamiento Contemporáneo en la *Universidad de Valparaíso* con una beca otorgada por la misma universidad. Coordinador de Taller Biopolítica (2014-2015).

Cecilia Cortés Rojas: Docente en *Universidad Viña del Mar*. Licenciada en Historia, Licenciada en Educación y Profesora de Historia y Ciencias Sociales por la *Universidad de Valparaíso*. Actualmente cursa estudios de Magíster en Educación en la *Pontificia Universidad Católica de Valparaíso*. Ha escrito en colaboración diversos artículos, entre los cuales cabe destacar ‘Lecturas de Althusser en Chile (notas preliminares)’ en Revista Ramal, *Universidad Arcis*.

Sergio Parra Paine: Licenciado en Filosofía por la *Pontificia Universidad Católica de Valparaíso*. Actualmente cursa estudios de Magíster en Filosofía por la *Universidad de Valparaíso* c/m Lógica y Filosofía de la Ciencia. Ha publicado el pequeño poemario ‘Septiembre’ en *Latidos de la Vida* (Ed. Libroptica, Buenos Aires,

2013). En ensayo, 'América Latina y las estructuras globales' en *Políticamente habita el hombre* (María Paz Cusacovich, Midas Ediciones, Valparaíso, 2009).

Viña del Mar, 2016