

EL ROSTRO DE LA ESCRITURA EN *EL ÁRBOL DEL LENGUAJE EN OTOÑO*, DE ANDRÉS ANWANDTER

THE FACE OF WRITING IN *EL ÁRBOL DEL LENGUAJE EN OTOÑO*, BY ANDRÉS ANWANDTER

FECHA DE ENVÍO 10/12/2025
FECHA DE ACEPTACIÓN 06/01/2026

JAVIER BELLO
Departamento de Literatura
Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad de Chile

RESUMEN:

El estudio se centra en el poemario *El árbol del lenguaje en otoño* (1996) de Andrés Anwandter, que aborda la figura del Libro-Árbol, su sentido intelectual y sus posibilidades metapoéticas, más que su trasfondo mítico. La escritura transgrede las convenciones de lectura y el pacto autor-lector, explorando la constitución del libro como soporte simbólico y, a la vez, su dismantelamiento como imagen central de la cultura letrada. Abordado de forma minimalista y lateral, este ejercicio excéntrico articula estrategias como la escritura en tiempo real, singularizando la obra en el contexto de la poesía chilena de postdictadura.

PALABRAS CLAVE:

Andrés Anwandter; escritura en tiempo real; poesía chilena de postdictadura; autoreferencialidad literaria; muerte del autor

ABSTRACT:

This study focuses on Andrés Anwandter's poetry collection, *El árbol del lenguaje en otoño* (1996), which explores the figure of the Book-Tree, its intellectual significance, and its metapoetic possibilities, rather than its mythical underpinnings. The writing transgresses reading conventions and the author-reader pact, exploring the book's constitution as a symbolic medium and, simultaneously, its dismantling as a foundational figure of literary culture. Approached in a minimalist and tangential manner, this eccentric exercise articulates strategies such as real-time writing, distinguishing the work within the context of post-dictatorship Chilean poetry.

KEY WORDS:

Andrés Anwandter; real-time writing; post-dictatorship Chilean poetry; literary self-referentiality; death of the author



En un rostro –dibujado a ciegas con su propia firma, o con una frase que se ordena en caligrama– Borges ve todos los rostros, ya que la combinatoria universal es limitada y sus configuraciones se repiten en un tiempo sin telos; en el Libro –inmemorial e irrecuperable, sello de antes del origen que en vano repiten todos los libros– Jabès ve la conclusión y la fuente de toda posible escritura; en el retrato –o en esa jerigonza de signos faciales que terminan pareciéndose– Saura ve una “firma” del hombre, su inscripción parietal o mimética, reducida a los rasgos reconocibles: un ideograma de su figura o de su furia. El grado cero de la cara.

Severo Sarduy, *La simulación*

La poesía de Andrés Anwandter, en el primero de sus títulos, *El árbol del lenguaje en otoño* (1996), centra su atención en la figura que ordena el mundo representado, el Libro-Árbol, no insistiendo de manera primordial en el trasfondo mítico-(preter) natural de ésta, sino en el sentido intelectual y las posibilidades matapoéticas de la escritura, bajo la perspectiva de una trasgresión constante de la preceptiva de la lectura, la (auto)referencialidad del texto literario, el pacto de credibilidad autor/lector y las costumbres de la percepción, insistiendo en la revisión, y a poco andar en la intervención, de las experiencias contemplativas, trasfondo que sostiene la fenomenología posmoderna de la percepción que desarrolla en su segunda poética de 2001, *Especies intencionales*, práctica que desemboca en la factura concreta y visual de los poemas experimentales del autor, por ejemplo en *Square poems*, publicación londinense de 2002.

Si el tema central de los primeros poemas del autor es la constitución del propio libro como soporte simbólico de la escritura, también lo es su reverso, el libro como árbol otoñal, su deshacerse y, junto con él, el desmantelarse de imágenes y nociones que resultan centrales en el imaginario de las “religiones del Libro”, la cultura occidental desde la invención de la imprenta y la instalación de la modernidad como proyecto letrado, pero que, sin embargo, son abordados bajo una perspectiva minimalista y por medio de una aproximación lateral, que desde los márgenes apenas deja ver el centro al que alude, extrayendo, en un roer constante de las palabras, los materiales retóricos que tradicionalmente los han organizado, para disponer de ellos de manera desjerarquizada y reductiva.

La mayor parte de los poemas de Anwandter se llevan a cabo mediante una revisión ciega, solipsista y paródica de la máxima teórica contemporánea, que encarnó principalmente en las formulaciones jakobsonianas sobre el texto poético¹, que

¹ El texto de Roman Jakobson titulado “Lingüística y poética” (Jakobson, Barthes et al. 1998: 9-47), da cuenta del fenómeno de la *autorreferencialidad de la obra literaria*. La relación entre forma y contenido, la correspondencia entre lo dicho y la forma de ese decir, expuestas por Jakobson como fundamento de la autorreferencialidad del texto, representa la estrategia escritural que Anwandter intenta poner en práctica hasta sus últimas consecuencias en *El árbol del lenguaje en otoño*, exponiéndola paródicamen-

enuncia que éste, dada su densidad expresiva, realiza formalmente lo que enuncia, entendiéndose ésta como una de las consecuencias fundamentales de su autorreferencialidad. Si el poema contemporáneo realiza en la forma su contenido, lo que vuelve ambos términos inseparables, los poemas de Anwandter se presentan como formas vacías a este respecto, porque lo que están realizando –y, fallidamente, con insistencia en su imposibilidad– es lo que el hablante enuncia querer hacer y/o está intentando realizar en el momento por medio de la escritura. Mediante la práctica constante de una textualidad metapoética se produce la puesta en abismo por consecuencia extrema de la autorreferencialidad literaria: en su intento de llevar a la máxima posibilidad esta condición del poema, volcado no en la cerrazón de la imagen sino en una investigación en la metarealidad del texto, Anwandter parodia el agotamiento de este recurso de la poesía moderna, poniéndolo a prueba, por ejemplo, mediante la táctica barroca de la escritura en tiempo real, y otras tópicas y registros clásicos de escritura, como veremos más adelante.

Estos poemas resultan excéntricos ante la comunicación lingüística y la costumbre lírica. La metáfora de un caminar lleno de tropiezos se corresponde con la del tartamudeo al hablar, la oralidad anti-discursiva que se aloja en la raíz de esta escritura. El poeta que no puede decir, el poema que tropieza, su insistencia en una escritura minimalista, errática e intransitiva, no es sólo la exposición de una incapacidad, la ironía corrosiva o la parodia frente a la retórica funcional de la “gran poesía”, su insistencia musical sinfónica y la idea canónica del vate –en consonancia con el trabajo deconstructivo de la obra de Juan Luis Martínez–, sino una poética que anuncia la exploración de vías de comunicación laterales, y la búsqueda de nuevas maneras de inseminación simbólica, de formas de transmisión de saberes arcanos y cotidianos gestados en su oblicuidad como una práctica estética alternativa al afán de transmisión recta del mensaje y la narratividad lineal de las poéticas contenidistas y de la comunicación. La relación que establecen los poemas de Anwandter con sus intertextos figuran, además, una red paratextual que desjerarquiza los elementos, relativizando las categorías literarias y la idea de la autoría, fundamental en la historia moderna del arte.

La escritura confunde y revela al sujeto que escribe, suplanta las voces y establece el *corpus*, los cortes y calados de una investigación de la que esta misma

te, abismándola, llevándola al absurdo. El último párrafo del texto de Jakobson se acerca a uno de los motivos característicos de la poesía de Anwandter –el rostro retratado que se transforma en el rostro de la escritura– para definir lo esencial de su propuesta teórica: “En África, un misionero recriminaba a su rebaño por no llevar ropa encima. “Y tú”, le decían los indígenas, señalando su rostro, “¿no estás tú también desnudo, en alguna parte de tu cuerpo?” “Seguro, pero es mi rostro”. “Entre nosotros”, le replicaron, “todo el cuerpo es rostro”. Lo mismo ocurre con la poesía: en ella todos los elementos lingüísticos se ven convertidos en el rostro del lenguaje poético.”

primera instancia es también objeto. De esta manera, puede afirmarse que en estos poemas existe una entidad que vigila la escritura –lo que podría entenderse como una pauta generacional, de los poetas de los 90 o “los náufragos”, como los llamé en otros trabajos (Bello 1995, 1999, 2011, 2011b)– desde el primer libro de Anwandter: la palabra se resguarda en el poema de la igualación discursiva que promueve la sociedad de consumo y la cultura de la imagen. Estos textos elaboran la figura del sistema como un *incognoscible* y se le aproximan, en su segundo libro, mediante lo que llamamos una *parodia seria* del *pastiche* exterior, cuya focalización adquiere la calidad de las imágenes en la pantalla, determinando no sólo la percepción, sino también la representación que éstos realizan del propio sujeto, en tanto la pantalla no sólo funciona como *espejo* de la “realidad” sino también del rostro del que escribe: el sujeto, al mirar, se mira en la pantalla, se observa al escribir y se constituye en tanto ser escriturante, como sucede de forma central en su primer título, objeto de este trabajo, que no recubre aún a la forma poemática del carácter líquido de las pantallas. La primera poética de Anwandter insiste en la constante conciencia, demarcación y transgresión del límite de la escritura en tanto proceso autorreferente, por medio del intento de formación de ese mismo rostro.

Este primer libro de Anwandter, aparecido en Santiago en 1996, fue uno de los primeros que marcaron la tendencia de toda la promoción del 90 de gestar autoediciones bajo sellos editoriales personales –Dossier en este caso– y en cortas tiradas. Aunque este libro en particular contó con el apoyo de la Universidad Católica, es notorio, tanto en la factura objetual que el libro comporta como en la elección de la portada y el nombre de la editorial, que se trata de un libro hecho a medida y sin aspiraciones comerciales, que no tuvo, además, una red de distribución. Tanto la elección del dibujo, “El número y las aguas” de Pablo Palazuelo², como la palabra “dossier” son significantes en términos poéticos.

² Palazuelo, Pablo. “Le nombre et les eaux”, 1978, <https://www.fundacionpablopalazuelo.es/obras-pablo-palazuelo/dibujo/el-numero-y-las-aguas/> (14/01/2026).



Este primer libro de Anwandter es un “dossier”³, una especie de expediente de hojas sueltas no numeradas, que vienen dentro de una pequeña caja/carpeta de cartón, en la que se incorporó una hoja de papel artesanal hecho por la poeta Alejandra del Río con hojas otoñales del Parque Forestal de Santiago, uno de los lugares legendarios de la historia de la literatura chilena. El dibujo de Palazuelo, por su parte, establece la grafía, la letra de una escritura asémica, fragmentaria e (in)traducible, que al mismo tiempo contiene la imagen, la incógnita de una forma primordial reiterada, de una clave.

Precisamente, *El árbol del lenguaje en otoño* no presenta un orden capaz de dirigir la lectura. Es la lectura, mejor, son las lecturas las que deben otorgar el provisorio sentido de un recorrido –no de un orden– a la escritura, postulándose así una posible competencia o al menos una interacción entre lector y autor por el dominio de ésta, cuestión indirrimible en la poesía de Anwandter –paralela al concepto de “la muerte del Autor”⁴– que de este modo permanece como una contradicción que acompaña recurrentemente la escritura del poeta.

³ El nombre Dossier establece también una referencia a las Ediciones Archivo, sello bajo el cual el poeta Juan Luis Martínez publicó el libro objeto *La nueva novela* (1977) y el objeto poético *La poesía chilena* (1978).

⁴ Cualquier análisis de la primera poética de Andrés Anwandter implica hacerse cargo de la figura de *la muerte del autor*, una de las tópicas en que los sujetos de la poesía de postdictadura metaforizan su propia desaparición, articulando su ausencia como evento de la significancia del texto. Fue Jacques Derrida quien, en 1972, en una crítica a Platón, al falogocentrismo y las oposiciones irreconciliables de la cultura occidental, identifica la figura del Autor como una de las formas de la Metafísica de la Presencia (Derrida 1989: 247–312), la que tendría la necesidad de fijar un origen o creador identificado con la figura paterna y el orden masculino. Poco antes, en 1968, Roland Barthes había acuñado el concepto de “la muerte del Autor” en el ámbito de la literatura francesa, por medio del texto titulado de igual manera, incluido en *El susurro del lenguaje* (Barthes 1987: 65–71). Mientras que para Barthes “la imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones”, el tipo de autor que éste postula, el autor *efectivamente* contemporáneo “nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente aquí y ahora [...] la mano, alejada de toda voz, arrastrada por un mero gesto de inscripción (y no de expresión), traza un campo sin origen, o que, al menos, no tiene más origen que el mismo lenguaje, es decir, exactamente eso que no cesa de poner en cuestión todos los orígenes.” Sin duda, la idea más importante que expone Barthes se corresponde con la borgiana imagen del escritor como un “diccionario”, depositario de las citas de toda la literatura y las culturas que cruzan al autor, en el que éste se convierte en el momento de la escritura. Para Barthes, los tiempos del Autor darán paso a los tiempos del Lector, constituyéndose gráficamente el tropo teórico de la muerte del primero. Por su parte, Michel Foucault, en 1972, en el texto definitivo de “¿Qué es un autor?” (Foucault 1999), apoyándose en una frase de Samuel Becket –“¿Qué importa quién habla, ha dicho alguien que importa quien habla”– afirma que en esa indiferencia es posible reconocer uno de los principios éticos de la escritura, que la caracterizan como práctica y no como expresión. El autor se convierte así en una *función autor*, diferente tanto del individuo o autor real como del hablante del texto, que es caracterizada socialmente desde un estatuto que comienza a hacerse efectivo desde el nombre del sujeto escriturante hasta su relación con la ley y la propiedad, sus vínculos imaginarios con

El ejercicio lingüístico del libro, sin embargo, no sólo da cuenta de la caída de las hojas del árbol otoñal del lenguaje, sino que también presenciamos el movimiento inverso, la necesidad de incluir, incorporar los signos, incluso el afuera, a la respiración del texto, de la escritura en tanto fundamento y orden de lo vivo; quizá la imagen de sembrar en la página escrita por medio de la lectura sea característica de esta isotopía:

Cada línea de este texto es un surco,
la página entera una heredad
donde por fin sembrar los ojos.
Aquí se recoge la imagen del otro
al término de una estación, su raíz
se desdobra hacia dentro del libro.⁵

Este hermoso poema dedicado a la memoria del poeta argentino Roberto Juarroz representa uno de los pocos momentos de la poesía de Anwandter en que escritura y lectura coinciden como un proceso –aunque cerrado– simbólicamente productivo, en el sentido de la inseminación por medio de la percepción, la capacidad de la escritura de acogerla, al igual que al otro; aunque el poema da cuenta de una finalidad –el sembrar– y de un fin –el término de una estación–, la otredad, el doble –la percepción como un constante otro– logran enraizarse en el libro.

El ejercicio de la revisión constante de la escritura, en los términos anteriormente expuestos, supone la cerrazón y el repliegue del texto sobre sí mismo o la posibilidad de desplegarse hacia dentro, incorporando simbólicamente la representación. Otros poemas del conjunto, como el titulado “El templo”, incorporan la necesidad de la apropiación del “afuera”, pero al mismo tiempo declaran la imposibilidad parcial o temporal de este proceso:

Tu aliento es la humedad que necesito
para hacer crecer el nombre de una planta

los textos propios y su instalación en el *canon*. Giorgio Agamben en “El autor como gesto”, capítulo de *Profanaciones* (Agamben 2005: 79–94), observa en el texto de Foucault la ausencia del autor y su necesidad en una paradoja, una contradicción significativa, lo que resulta particularmente productivo para este análisis de la primera obra de Anwandter, pues el enmascaramiento y desaparición de este personaje resulta la figura central de la primera poética del chileno y el texto el único lugar posible de constitución del sujeto que lo escribe, quien, en este marco, imposibilitado muchas veces de escribir el mismo poema que leemos, barajado en la multiplicidad de la “casa de citas”, disputándose la autoría incluso con el lector –el doble enmascarado o de alusión directa en los apóstrofes líricos–, sostiene las formas de una intensa convivencia con el lector, citado permanentemente en tanto *persona* por ese *alguien* en los bordes de las funciones y los niveles textuales que los convocan y los desdibujan.

⁵ Todas las citas de poemas pertenecen al primer libro de Andrés Anwandter, en el que las páginas no están numeradas ni cosidas.

entre la ruinas de este templo: el poema
de tus ojos, un ensayo aún tembloroso
de comparar esas pestañas con helechos.

La condición cerrada o semicerrada de la heterotopía del Poema-Templo, con sus ritos de entrada y salida, eventualmente su necesidad de purificación como rito obligatorio (incluso central y único) –como establece Foucault en una de las clasificaciones descriptivas de las características heterotópicas⁶– dan cuenta de la necesidad de la incorporación del “aliento” de vida para hacer crecer “el nombre de una planta”: la sacralización de lo profano en su entrada al espacio de vigilia o de guarda, al espacio sagrado del Templo, podría reinstalar la temporalidad ordenadora del mundo del crecimiento de lo vegetal en el espacio interior de la escritura, pero el lugar que debe recibir y custodiar la resacralización del “nombre” se encuentra en ruinas. Si en el poema dedicado a Juarroz observamos cómo los ojos son sembrados en el texto, aquí la percepción del Otro no puede ser representada cabalmente, el poema se vuelve un “ensayo aún tembloroso” donde la metáfora, la asociación de lo extraño con lo propio, lo exterior con lo interior, no puede llevarse a cabo por medio de la comparación entre ambos términos.

La unión sagrada de las representaciones de la imagen compuesta Libro-Árbol, resulta dudosa, “temblorosa”, quizá imposible. El espacio religioso de la unificación de adentro y afuera, que por medio de la verticalidad del crecimiento vegetal unirá también lo bajo, lo terráqueo, a lo alto, lo celeste, estableciendo un orden de continuidad en el mundo por medio de la escritura, es representado aquí como un espacio de separación. En “El perro de escribir”, por ejemplo, esta simbología se encuentra totalmente ausente, la relación entre el adentro y el afuera del texto se establece sin

⁶ Nos referimos al quinto principio elaborado por Michel Foucault (1994: 34) para su descripción de las *heterotopías*. Éstas consisten en instalaciones reales, no imaginarias, que han existido en todas las épocas y sociedades, y cambian su sentido a lo largo del tiempo, y que el autor describe como contrapuestas a los otros asentamientos que las rodean. Este quinto principio dice relación con la existencia de un sistema de cerradura y abertura que las vuelve a la vez cerradas y permeables, que obligan a los visitantes a cumplir con ciertas condiciones de ingreso y/o de salida, que pueden incluir ritos de purificación (algunas sólo están destinadas a prácticas purificadoras). Foucault agrega en este punto que se trata del meollo de las heterotopías, en el sentido que pese a que algunas de éstas hacen creer al visitante que transita libremente por el espacio, éste incluye un sistema invisible de exclusión. Con respecto al poema de Anwandter, esta necesidad de purificación para el ingreso de lo antes excluido como profano al “templo”, colinda con la idea de Giorgio Agamben expresada en su libro *Profanaciones*, en el capítulo titulado “Elogio de la Profanación”: “El término *religio* no deriva, según una etimología tan insípida como inexacta, de *religare* (lo que liga y une lo humano y lo divino), sino de *relegere*, que indica la actitud de escrúpulo y de atención que debe imprimirse a las relaciones con los dioses, la inquieta vacilación (el “releer”) ante las formas –las fórmulas– que es preciso observar para respetar la separación entre lo sagrado y lo profano. *Religio* no es lo que une a los hombres y a los dioses, sino lo que vela para mantenerlos separados, distintos unos de otros”. (Agamben 2005: 99).

ninguna perspectiva de trascendencia; el afuera hiere el poema escrito, por medio del ladrido; la palabra ya no representa ni siquiera la irrupción profana del habla, la oralidad que sostiene lo escrito, sino tan sólo el ladrido como manifestación de lo animal y su violencia:

La mordedura del afuera: un ladrido
mellando el silencio de la página.

Quizá el momento más crítico del libro de Anwandter a este respecto lo representa el poema “Costra”, donde esta poética llega a su cerrazón mayor con respecto a la comunicación y la trascendencia. La herida –suponemos del afuera, siguiendo la pista de la “mordedura” del poema anterior– se “estampa” y se “timbra” en el papel, escrita con la fuerza del dolor. La escena de la escritura no sólo sella el dolor, sino la voz, otra de las acepciones de la palabra “timbre”, destrozándose ésta en las “letras sobre/ el papel desierto”, transformando la “herida”, lo abierto, en “costra”, lo sellado e intransitivo. Si los poemas de *El árbol del lenguaje en otoño* descansan sobre el supuesto tácito de la transformación de la voz y el origen oral de la poesía en escritura, este poema representa el momento crítico negativo de esa transformación, transubstanciación misteriosa, que no sólo exhibe aquí su imposibilidad, sino el desgarramiento mismo de esta sustitución arcaica enraizada en el inconsciente de la escritura:

La herida estampando el dolor como
un lacre es el timbre
de mi voz agrietándose en letras sobre
el papel desierto.

Cada gesto del sujeto o del mundo es absorbido por la escritura en esta función de dar cuenta de la construcción y la caída, la putrefacción y la siembra, la cosecha y el surco, lo alto y lo bajo, el fin y el principio, representado en la verticalidad y jerarquía arbórea y libresca, su estado de plenitud, de ruina o de completa ausencia. En “Haber recorrido en espiral la enciclopedia”, el poema se instala frente a frente a la forma culta preferente de la Ilustración, el libro de la razón y del progreso, la Enciclopedia, recuperándolo no en la distancia de su prestigio fundador, sino por medio de la cercanía del devenir del sujeto, de su “recorrido”:

Haber recorrido en espiral la enciclopedia
para encontrar en su centro el otoño,
esa palabra que aún no alcanzara a articular
un solo verso que por fin te describa.

Y tú retrato se deshoja en la memoria
como un tomo descuadernado y viejo.

La enciclopedia es un “tomo descuadernado y viejo” con el que se compara el retrato que de alguien el sujeto intenta llevar a cabo por medio de los versos. El afán referencial, descriptivo, erudito, abarcador, clasificatorio, de la Enciclopedia, aparece mellado, intransitivo en su comparación con la imposibilidad poética de ejercer el retrato por medio de “un solo verso que por fin te describa”. El paradigma de lo enciclopédico tiende aquí a desmoronarse junto con la capacidad comparativa y metafórica de la escritura, para dejar paso a un intento fallido, una imposibilidad: el poema sitúa la escritura en la decadencia de su capacidad de representación. La finalidad del texto se ve frustrada y éste se reconoce en ése su sentido escatológico, su condición de fracaso y por lo tanto de resto, de devenir residual, terminal.

El poema parece cerrarse a su capacidad de retratar lo exterior y, en otros momentos, tiende a representarse como un espacio clausurado, aparentemente suficiente en sí mismo, una heterotopía, como en el breve texto que reproducimos a continuación, por el cual el sujeto escriturante realiza un recorrido que no se puede deshacer —el poema es un viaje sin regreso—, y donde la escritura *es* ese recorrido, donde el poema *es* ese lugar. No se trata sólo de que el texto así lo enuncie, sino que en la escritura misma, o mediante ella, lo que enuncia va siendo realizado al mismo tiempo que lo leemos:

Comienzas a escribir un poema
cuyo tema es un lago profundo
en esto te alcanza la noche
ahora no sabrás cómo volver

El diálogo que establece el hablante consigo mismo como si fuera con otro, desdobla imaginariamente al sujeto desde la enunciación. La instalación del final de la narración en un nuevo “ahora” también desdobla el tiempo del poema, en un final desde el que no es posible regresar al comienzo del viaje, fundando un nuevo tiempo a partir del cierre del texto. Los recorridos se pierden, se borran, la escritura no es definitiva, cada experiencia escritural perfila un transcurso sin mapa y un sujeto distinto. Las únicas pistas que nos entregan los hablantes de estos poemas para reconstruir un posible sujeto que los aúne apuntan hacia el nivel de la autoría, de la conciencia escriturante, una conciencia que se niega a dar forma unitaria y trazas de certidumbre a sus prácticas y experiencias. Paradojal resulta a este respecto que el artilugio de una escritura, que se realiza “en tiempo real” con cada lectura, proponga no su triunfo en la fijación textual, eventualmente posible de ser reiterada hasta el

infinito en la lectura, sino su condición de acto irrepetible, que pierde al sujeto como al lector en un espacio sin regreso.

La constante reflexión de la escritura sobre sí misma interviene en el pliegue teórico jakobsoniano mediante la praxis del texto y, además, otorga un carácter absoluto a la inmanencia de su transcurso, enfatizando la escritura como tema único –para el cual todos los otros son, en la mayoría de los casos, un pretexto– y como proceso totalizador del pensamiento, ambos en una perspectiva reductora y negativa. La forma del poema adopta la forma de su contenido, es decir, de la reflexión sobre sí misma, transformando en una tautología el principio de su autorreferencialidad. Si este fenómeno tiene cabida en el primer libro de Anwandter de manera casi total, se sumerge en el segundo, *Especies intencionales*, reemplazado por otro proceso que le sirve de paralelo; en *Square poems* el desfondamiento de la escritura se manifiesta de otro modo, aunque a la vez representa un avance dentro del camino anterior: una “reflexión material” del lenguaje en tanto código. Mientras la teoría asegura que el repliegue de la situación comunicativa en el texto poético le otorga a éste la capacidad de llevar a cabo un tipo de comunicación superior, el reduccionismo inmanentista, opuesto a la trascendentalización, basamental en la escritura de Anwandter, contempla la poesía como “una comunicación defectuosa”, como veremos más adelante.

De este modo, esta isotopía se encuentra presente en todos los poemas del libro, donde la escritura es expuesta, evidenciada de diversas maneras; en la mayoría de ellos, sin embargo, esto se produce de forma totalizante. Además de lo que sucede en “Comienzas a escribir un poema...”, en “Proporcional el vértigo de la palabra...”, el poema ha crecido proporcionalmente “a la altura de la torre de papel”, vértigo de una posible caída y al mismo tiempo del encierro en la altitud mallarmeana, parodiado por medio de la concreción de las “hojas” del libro, al ser la “torre de papel”, no de marfil: un espacio reservado para el lenguaje que oculta/devela el arcano pero que se transforma en el cuerpo de la evidencia del código mismo.

Si en el paradigma simbolista la cohesión secreta del universo se expresa por medio de su manifestación musical –la partitura pitagórica no es sólo música sino también medida y clave–, el texto poético intenta emular y a la vez descifrar la armonía de la concordancia de la que participa por medio de su propio sistema de paralelismos. El poema de Anwandter parodia también esta relación por medio de diversos procesos formales y semánticos que insisten en marcar la imposibilidad y el fracaso de su propia música: el desplazamiento metonímico torre–papel–marfil–cuernos, además de la oposición papel/marfil, su cercanía fonética y su lejanía relativa en el desplazamiento semántico, marca así irónicamente desde los recursos sonoros del poema el impedimento de la música que el hablante enuncia, “[...] papel: marfil/ de

unos cuernos que toco y no suenan”, alargándose el efecto en la relación de *cuernos/suenan/desconsuelo*.

La imposibilidad del sonido se transforma en el desconsuelo y luego el hastío que habita al poeta; el *ennui* romántico del tedio, el *spleen* como patología existencial, encuentran un paralelo en el poema que comienza con el verso “Desde hace más de un siglo...”, donde el demonio romántico que asegura la continuidad de la poesía moderna es expulsado del poema gracias a la alquimia secreta, oculta, que suscita “en poetas actuales” el “humor satánico” de Baudelaire, indicando el triunfo final de la prosa –el humor, el prosaísmo– frente a la solemnidad de la tradición lírica romántica:

Desde hace más de un siglo
la vocación por la poesía requiere
de la cohabitación del escritor
con un demonio. Baudelaire
trató de conjurarlo orando
su humor satánico (secreto
alquímico ausente en los tratados
su posibilidad): la expulsión
de esta bestia en poetas actuales
es signo de su triunfo, y una prosa.

El cociente poético de ambos textos, pese a la referencia en común que toma forma en la posesión vacía del poeta y su desposesión demoníaca, es bastante diverso. Frente a la condición explicativa y clarificadora de éste último, acorde con su conceptualización sobre el triunfo de lo prosaico, el primero presenta la derrota del sujeto poético en su intención de producir música en el Libro–Torre de Marfil y su posterior sometimiento a la noche, tópicos que lo acercan a una concepción más simbolista, mallarmeana si se quiere, del ejercicio poético como una búsqueda del conocimiento arcano en lo desconocido y lo oscuro.

El sujeto, representado a través de una sinécdoque por medio de su boca, el instrumento del canto y la oralidad poética, profiere un discurso en la sombra. La boca es “aficionada”, se desfonda tratando de decir, cae de la Torre, su (no) decir es insuficiente. La caída se produce dentro del propio texto, la boca “se desfonda por esta figura muda/vana”, la figura consiste en “una proposición”, la misma que encabeza el poema, estableciendo nuevamente una ironía sobre la (in)capacidad musical que el poema enuncia mediante la aliteración entre las palabras “*proposición*” y “*proporcional*” y, a otro nivel, mediante el regreso del final del texto sobre sí mismo: por extensión, la figura que encabeza el texto y le otorga su sentido principal es una

figura “muda” y “vana”, la reflexión metapoética indica entonces la incapacidad del texto de salir de su propia reflexión —no puede producir una música— y devuelve la búsqueda poética a lo prosaico mediante el “etcétera” final, como enuncia el primer poema de la dupla revisada:

Proporcional el vértigo de la palabra
a la altura de la torre de papel: marfil
de unos cuernos que soplo y no suenan,
desconsuelo de un hastío que me habita
y me obliga a cierta noche: la boca
profiere en la sombra, aficionada
se desfonda por esta figura muda,
vana, una proposición, proporcional
el vértigo de la palabra, etcétera.

El mismo repliegue sucede en el poema titulado “Nostalgia de cosas que no he vivido” donde se enuncia la escritura del mismo poema afirmando al final que se (re) escriben el título y los versos —con leves variaciones— con que el poema comienza:

Como la vida privada de los árboles
(o de los náufragos): aferrado a estas palabras
en el océano como una mesa
cubierta de partituras, y un barco
navegando en los ojos, escribo:
una imagen absurda que se confunde
con la nostalgia de cosas que no he vivido,
como la vida privada de los árboles
o de los náufragos.

Es necesario distinguir una vez más la relación entre la exposición del acto de escritura con la noción de Libro—Árbol, y cómo nuevamente la acompaña la idea de la producción musical, ahora una música fijada en las partituras sobre la mesa. También es necesario anotar de qué manera se cuela entre estas dos aristas interpretativas una imagen central en la producción poética de los años 90: la idea de la experiencia poética como un naufragio perceptivo y las figuras de sus sujetos, los náufragos, como metáfora abarcadora que acompaña la reflexión espejeante del texto poético con respecto a la experiencia de los sujetos en el contexto cultural de la postdictadura. “Como la vida privada de los árboles/ (o de los náufragos)” son las palabras a las que el sujeto escriturante se aferra.

En “Condenado a un oficio menor...” es el tedio de la misma escritura el que provoca su condición de condena: tratándose de un oficio de segundo orden, la escritura es perfilada otra vez como un ejercicio no central, marginal, de menor cuantía; su tono menor tiene que ver con la limpieza de un edificio imaginario y con una ambigüedad que en el poema la vuelve diferente pero a la vez inseparable de la misma estructura y del trabajo del sujeto. Las palabras parecen ser esos patrones (en sus dos acepciones principales) a los que maldice el sujeto hablante, al que han abandonado, dejando el edificio vacío. El acto de barrer restos, cuando las palabras no están, lleva al sujeto a maldecir “entre dientes,/ entre versos”, asimilando su labor al trabajo de las ratas que deben acabar con el edificio: son los versos los que (no) roen —no los roídos— “la estructura de este viejo edificio”, son las palabras mismas, que no estaban, las que ahora (no) se encargan, como termitas (inútiles) del cuerpo de palabras del poema, finalmente el poema que el sujeto escribe con tedio:

Condenado a un oficio menor, como barrer
los pasillos que abandonaron las palabras
maldigo a mis patrones entre dientes,
entre versos que no alcanzan a roer
la estructura de este viejo edificio: el poema
en que trabajo hace unos meses con desgano.

Dientes, versos, sujeto, palabras, todos como una plaga, abandonan, dejan sin vida, e intentan destruir lo que parece ser la débil ruina, pero es la oblicua manifestación de una fuerte “estructura” agobiante, esclavizadora, condenatoria, que resulta en la propia escritura del poema que la enuncia. De esta manera, parece ser que los agentes que escriben, que construyen el “edificio” son los mismos que lo borran, que lo descomponen⁷. Esta figura parece estar indicando que es la doble condición lingüística del poema la que, como un repliegue, se vuelve sobre sí misma, y devastadoramente se persigue dentro de sí para destruirse, *desde* dentro y *hacia* dentro, pero logrando un último momento de distanciamiento, de exhibición y espectacularización por medio del logro del artificio, logro del ingenio barroco que se manifiesta y se revisa en esta escritura de modo manierista.

En “El rostro” el movimiento de la representación también es hacia dentro, la

⁷ El poema expone un proceso muy similar, pero inverso, a la imagen de las dos manos que en el conocido dibujo de Maurits Cornelis Escher se están terminando de dibujar, la una a la otra, al mismo tiempo; en el poema de Anwandter los elementos del poema parecen borrarse a sí mismos a medida que se constituyen. Esta obra del dibujante holandés, además, perfila de manera cabal la reflexión metapóética que es la base de este primer libro del autor. Otro dibujo de Escher que puede relacionarse con los poemas de Anwandter es el titulado “Relatividad”, que representa un laberinto de escaleras que al cerrarse sobre sí mismo pliega los distintos planos del espacio.

cara retratada pierde sus rasgos, “sus cejas” le pertenecen a la muerte cuando el “tú” frunce el ceño, y le pertenecen a la escritura, porque es ésta la que no sólo representa sino que encarna “los rasgos de la muerte”. El despliegue antes del repliegue final abre de nuevo la distancia entre el yo enunciante de la escritura y el “tú” al que se dirige el apóstrofe lírico, que lo proyecta como un doble, indicando así la propia mortalidad al unísono con la muerte de la escritura:

Las letras son los rasgos de la muerte
sus cejas cuando frunces el ceño: no entiendes
que en este poema la muerte se escribe en tu
cara.

No resulta extraño que por medio de una escritura de esta manera replegada sobre sí misma el sujeto se presente como un desdoblamiento del autor. El autor parece deshacerse en la medida que la escritura se hace, su propia seña de identidad, su reconocimiento en el rostro, se borra mientras se construye. La coincidencia de la escritura del autor con el exterior, su referencialidad, se sostiene en un sentido negativo e invertido. El conocimiento es, a partir de este poema, un saber asimilable a la muerte en su figuración de lo cerrado: el que escribe sabe algo de la muerte que el otro, el “tú” del poema, su otro yo, no “entiende”, pero que lo hace, lo configura, al ser representado, inconsciente de sí, de su mortalidad, por el texto de su doble. Es posible establecer así que para Anwandter, al menos en este poema, tanto el “saber” como el “no saber” están siendo producidos por la muerte en el poema; los gestos de lo pasajero son fijados por la escritura en su terminación, en el momento en que desaparecen. Estos gestos son los de la escritura misma.

Si en este poema de Anwandter se tratara de la *ekfrasis*⁸ de una imagen, podría afirmarse que el Rostro—Escritura a la que hace referencia, en tanto imagen anamórfica, produce una doble lectura, una distinta para cada persona del desdoblamiento.

⁸ “Ekfrasis” o “ekphrasis”, según la definición de Belén Gache: “Además de tecnopaegnia, ideogramas y caligramas, existen también otras formas en que palabras e imágenes entran en relación. Por ejemplo, a partir de la figura de la *ekfrasis* o a partir del enfoque conceptualista. Se entiende por *ekfrasis* la descripción, en poesía o prosa, de un objeto artístico. Esta figura tiene como intención la captura de lo visual con palabras. La figura de la *ekfrasis* alcanzó su auge durante el período victoriano, en donde los poemas tenían por tema privilegiado diferentes aspectos visuales de la naturaleza como, por ejemplo, los paisajes. Tanto Charles Dickens como Thomas Hardy y Charlotte Brontë cultivaron lo que se conoce en literatura con la denominación de “word painting” (pintura de palabras) y que consistía en extensos pasajes de descripciones visualmente orientadas cuya técnica emulaba métodos pictóricos, implicando detalladas estructuras composicionales, contrastes de luz y sombra, de colores y volúmenes. También es frecuente encontrar, durante el siglo XIX, poemas basados en las descripciones de pinturas o grabados. Suelen citarse como clásicos ejemplos de *ekfrasis* *Ode on a Grecian Urn* de John Keats o *Le Musée des Beaux Arts*, de Auden, basado en la pintura *La caída de Ícaro*, de Brueghel, entre otros.” (Gache 2006: s/p).

Hay algo que uno de ellos “sabe”, porque lo ve, en la imagen que devuelve el espejo de la escritura; el otro “no sabe” lo que el otro afirma, porque no lo ve; no se encuentra a la misma distancia, está más cerca, *es* el mismo rostro que se va haciendo a medida que es escrito, ya sea por él mismo o por su doble enunciante, situación que permanece en la ambigüedad. El Rostro–Escritura puede revelarse entonces como la imagen de un “no saber” y por otra superpuesta que integra –en la reproducción de uno de los tópicos barrocos– el propio rostro con la muerte. En consonancia con la idea de la “muerte del autor” la escritura se presenta aquí como portadora de un doble cuerpo, uno que se mantiene vivo mientras fija los rasgos de la muerte en el otro, en el doble; está enunciando su propia muerte mientras la letra lo mantiene vivo; el que escribe es aquí una máscara con conciencia, con “saber” de lo que esconde.

En “Poema con un candado en la boca” la revisión de este proceso escritural que se cierra sobre sí mismo se ve reforzado y objetivado en la exterioridad absoluta, la ausencia del yo de la experiencia personal de la escritura. El hablante le atribuye su propia boca al poema desde el título, el que es referido irónicamente por el primer verso, parodiando así cualquier posible autorreferencia productiva. Los giros de lenguaje se encuentran despojados de toda subjetividad y lirismo:

–el título del texto es ya un candado,
su escritura ociosa, mejor decir
por qué no escribir de una vez por todas
a) un poema serio
b) un buen soneto

Sin embargo, el tono establece una doble valoración: el desgano ante la inutilidad del propio texto –se trata de una “escritura ociosa”– y de exasperación ante ella –“por qué no escribir de una vez por todas”–. Ante ella, en vez de ella, se proponen dos posibilidades y dos modelos: el “poema en serio” –¿un poema que establezca una comunicación directa con el apóstrofe lírico–lector o una referencialidad decodificable?– o un soneto –la armazón tradicional que asegura una forma prevista, cerrada, que no ofrece problemas de consecución ni de finalidad, un modelo que sin embargo es despreciado en la comparación que se realiza tácitamente con el verdadero deseo escritural de esta poesía, como sucede en “EL BOLERO, CADAVER EXQUISITO/ DE LA POESÍA ESPAÑOLA...”. En Anwandter, la forma particular, en este caso el soneto, y la tradición a la que pertenece, son ironizados de manera cabal:

EL BOLERO, CADAVER EXQUISITO
DE LA POESÍA ESPAÑOLA: así
título este proyecto de soneto,
que toma la voz de catorce vates

españoles insignes, para hacerlos
decir el melodrama que, en el fondo,
trasluce siempre su escritura. Ejemplo:
A los suspiros di la voz del canto

verso de Quevedo que serviría
para dar comienzo a este texto ocioso
y, más que probablemente, imposible.

Problemas de ritmo y rima han surgido
ya al momento de elegir el segundo
verso, cuyo autor todavía busco.

Tanto la “poesía española” que el soneto representa, como éste mismo, tanto tradición como estructura, son reconocidos como “cadáveres exquisitos”, formas muertas y a la vez compuestas por muchas voces, muchos autores. El poema hace coincidir los 14 versos del soneto con “[...] catorce vates/ españoles insignes”, de los que toma la voz. El “proyecto de soneto” de Anwandter quiere hacerles decir a éstos —el poema que leemos como vehículo— el melodrama que es trasfondo de su escritura, revelar su carácter sentimental, centrada en la expresión del yo, paradójicamente, por medio de un lenguaje desentimentalizado e instrumentalizado, donde éste se encuentra presente ni siquiera como un escritor, un autor, sino tan sólo como un articulador de la escritura, la figura que desde la ficcionalización de la autoría pone un título y desde esa distancia intenta llevar a cabo un proyecto que al mismo tiempo declara “ocioso” e “imposible”. La dubitación de la supuesta voluntad, la falsa voluntad de la escritura, oscila entre la inutilidad de su ejecución, la imposibilidad de ésta y la incapacidad de su consecución por parte del sujeto escriturante. A partir de lo anterior, el poema abre algunas brechas interpretativas. Por un lado, el desprecio del tema, el lacrimógeno bolero latinoamericano y los “suspiros” de Quevedo, la utilización de la tradición y la ausencia del autor ante su despliegue y, por otro, la imposibilidad de la forma, donde es ésta la que falla, versus los problemas que declara el sujeto para llevarlas a cabo. Desplazada queda desde la primera y segunda estrofa hasta el último verso la problemática de la autoría, la idea más insistente en el trasfondo del poema.

La tradición y su forma predilecta, el soneto, no son discutidas por la obra de Anwandter en su centralidad y tampoco en su funcionalidad, como suponemos a partir de algunos de los poemas de *El árbol del lenguaje en otoño*. Sin dejar de ser central, el acervo tradicional es asumido por Anwandter desde el margen; sin dejar de ser funcionales los modelos poéticos son practicados disfuncionalmente, parodiados, porque lo que la visión de la poética de Anwandter proyecta, en este caso sobre

la poesía española de los Siglos de Oro y el soneto, es su obsolescencia. Central y funcional, la tradición y sus formas no le sirven al poeta: es del *canon* y su reproductividad de los que la poética de Anwandter se aleja, disfuncional e improductiva, por el camino de la incompletud y el carácter inconcluso de una investigación que insiste en los lugares fallidos, en las fisuras discursivas, en las ambigüedades, transformando cada poema en un ejemplo de univocidad y extrañeza, una excepción a la costumbre poética y una crítica práctica a su sistematización. En esta relación es posible observar la semilla fundamental del recorrido poético de Anwandter en su giro hacia una más intensa y extensa experimentación en *Square poems*.

El mismo proceso de enunciación de la forma puesta en práctica en la escritura tiene lugar en el poema “La metáfora”, donde lo metafórico resulta el uso de otro modelo estrófico de la tradición clásica, la estrofa sáfica o de pie quebrado, para escribir un texto que hace alusión a su misma escritura bajo esta forma y anuncia, “sugiere”, la escritura de otra estrofa escrita de la misma manera, una estrofa que nunca se produce, cuya inexistencia, cuyo vacío, queda resonando después de la abertura –la falta de cierre– de los dos puntos finales. El modelo es, en buena parte, funcional, si se compara el intento de escritura con las exigencias formales del tipo de estrofa, pero a la vez improductivo:

Primer verso de un texto en que describo
la forma en que usaré para escribirlo,
se trata de una sola estrofa sáfica
que sugiere otra:

En *El árbol del lenguaje en otoño* los modelos están considerados dentro del panorama, por así decirlo, de referencias del libro; idealmente resultan funcionales, aunque esta funcionalidad sea ajena e imposible para la escritura. En el poema titulado “De “Los emisarios””, la metáfora de los versos cojos implica una comparación con una escritura funcional; el poema no alcanza a llegar de forma completa, todas las palabras al mismo tiempo, al destinatario no expresado de los versos:

Más de un verso cojea entre estas páginas,
por eso es que no todas las palabras
alcanzan a llegarte al mismo tiempo.
Este texto es un atajo, en todo caso,
o una clave

—con ella has de abrir antes que golpeen.

La comparación con otra escritura tácita, la que por contraposición sí puede llegar a tiempo, que “no cojea”, es evidente y necesaria al poema, constitutiva. El propio texto se presenta como un “atajo”, en el sentido que, desde la perspectiva de una nueva torsión de sentido, puede llegar antes, a destiempo, pero adelantándose, en este caso, a la escritura funcional a la que hace referencia. Éste es un momento de particular relevancia en la poética de Anwandter: a partir de estos versos, es posible colegir que la diferencia entre la escritura propia y la escritura que podemos llamar central, comunicativa, funcional –incluso lo que bajo esta perspectiva se entiende como “poesía tradicional”– no estriba en la incapacidad de la escritura de llegar a su destinatario, sea éste un otro o el propio yo desdoblado, sino en su capacidad de llegar por otro camino –un atajo– o de diversa manera –a destiempo–, generando así otro recorrido y otra percepción de las palabras. (El gesto irónico, en este caso, casi triunfante, frente a la comunicación recta, es el de la posibilidad de llegar antes).

Creemos necesario, para subrayar la importancia de esta diferenciación en la obra de Anwandter, citar íntegro el breve texto de la “Poética” que el autor presenta en la *Antología de la poesía joven chilena*, de Francisco Véjar:

Yo no tengo ideas muy claras sobre la poesía. No me leí “La poética”. Manejo, para la tertulia literaria, un puñado de opiniones al respecto; pero no creo tomarlas en cuenta al escribir. *Pienso, por ejemplo, que los poetas son, en general, tipos con problemas de expresión; que cojean, o tropiezan con la lengua.* En ello reside, para mí, la gracia de lo que hacen; por ello el mundo, muchas veces, los deja atrás hablando solos. Eso pienso. Yo no tengo, para nada, lo que se dice “facilidad de palabra”, pero insisto en escribir. Cada poema me ha significado dificultades tan distintas, que no me atrevo a afirmar nada definitivo. Quizá cada poema es su propia poética. (Véjar 1999: 17-18, las cursivas son nuestras)

Cada poema de Anwandter parece darle la razón al autor, estableciendo una poética propia, recorridos y saberes particulares. Accidentes, excepciones, no sólo a nivel de lo enunciado, estos poemas, en sus particulares disquisiciones retóricas, resultan excéntricos, como dijimos más arriba, ante la comunicación lingüística y la costumbre lírica. Coincidentemente, en una entrevista que el autor concede al poeta David Bustos (2007), explica y amplía los principios esbozados en el texto en prosa antes citado, y define la autorreferencia metapoética que caracteriza *El árbol del lenguaje en otoño* y el despliegue “en tiempo real, por así decirlo, [d]el proceso de su escritura/lectura”. El entrevistador, por su parte, apunta a la desconfianza ante lo discursivo como un proceso de asimilación de los discursos ambiguos, irresueltos, de la posdictadura, y observa las ideologías implícitas de las maneras políticas del decir público, seguro en su afán de borrar y uniformar durante la transición, observando en ese contexto el soporte del libro editado en 1996 como una poética, la que

elabora el autor en su respuesta. También Julio Ortega, en el pequeño ensayo que dedica al primer poemario de Anwandter en su libro *Caja de herramientas*⁹, observa esta “declaración de principios”, de la que habla Bustos en la entrevista antes citada, como centro simbólico de las principales manifestaciones del despliegue y repliegue de la “espiral” de estos poemas en tanto desafíos y propuestas frente a la tradición poética y las relaciones establecidas entre escritura y mundo.

Son pocos los signos de movimiento y consecución en estos poemas de Anwandter. Uno de aquellos lo representa el “atajo”, tal y como observamos en “De “Los emisarios””; además, este poema hace mención a una “clave” que permita descifrar la escritura en la lectura, un artilugio que conecte la producción con la recepción, el interior con el exterior, el enciframiento con una hermenéutica posible. Otro de estos escasos momentos lo representa la comunicación que se intenta conseguir en “Caligrama”, por medio de la instalación de “*los postes de un tendido telegráfico*” que, pese a su horizontalidad, atraviase el texto “en vertical”, verticalidad metafórica, representada por las cursivas del verso, que sustituye la forma erguida central del Libro-Árbol, ahora ausente:

Es preciso abrir una ruta en esta prosa,
espaciar ciertas palabras para instalar
los postes de un tendido telegráfico.
Cruzando este verso en vertical el texto
se asegura que el sentido del párrafo
llegue al final en forma de poema.

La oposición verso/prosa que habita la poesía de Anwandter y que ya revisamos en “Desde hace más de un siglo...” como el triunfo histórico de lo prosaico, se invierte en “Caligrama”: la lucha de la escritura consiste en “abrir” la prosa para el que el “párrafo” “llegue al final en forma de poema” por medio de un “tendido telegráfico”. Todas las señales apuntan a que nos enfrentamos a una parodia sobre el proceso de la escritura versal: la comunicación resulta telegráfica, reducida frente a la prosa, y la faena poética es ironizada, presentándose al poeta como un mero artesano, un versificador, pues el poema termina su narración cuando se enuncia su logro “en forma de poema”, objetivo reducido de la finalidad de la escritura. Bajo esta perspectiva es que puede recuperarse como ironía ese “llegar antes” del poema titulado “De “Los

⁹ Julio Ortega titula “Andrés Anwandter” el texto que dedica a nuestro autor en su libro *Caja de herramientas* (Ortega 2000: 121–124). Citamos de la página 121: “Ya el formato es una declaración de principios: los poemas están impresos en hojas sueltas y el libro se abre como un álbum de hojas debidas al “árbol del lenguaje”; la primera hoja (hoja “de respeto”, o sea en blanco) está hecha a mano y trae la “huella de agua”, diríamos, de unas hojas. Este trasvase de referencias será el eje del libro: las hojas del otoño se convierten en las hojas del libro, y viceversa...”.

emisarios””. A partir de lo anterior, este “llegar antes” representa la no coincidencia entre deseo y realidad que atraviesa la poesía de Anwandter en su estrato más profundo, que consiste aquí en adelantarse a recibir lo que se ha solicitado como deseo.

En este texto en particular, el hablante asegura que el tú del poema abrirá la “puerta” antes de que lleguen los “emisarios” que el mismo destinatario del apóstrofe ha llamado. A partir del título, el texto propone una relación intertextual con un paratexto del libro *Los emisarios* del poeta colombiano Álvaro Mutis, en particular con la cita que precede y da título al conjunto, del poeta sufí de Córdoba, Al Mutamar—Ibn Al Farsi (1118–1196), que dice: “Los Emisarios que tocan a tu puerta,/ tú mismo los llamaste y no lo sabes.” (Mutis 1990: 148). La cita nos instala en el juego de sostener por medio del mismo texto dos saberes diferenciados, como vimos en “El rostro”: el hablante le otorga al tú la posibilidad de un atajo o de una clave con los que pueda “llegar antes” a un encuentro inesperado, que éste “no sabe” —según nos informa la cita del poeta sufí hecha por Mutis—, y del que, sin embargo, el primero se encuentra al tanto; desde la perspectiva incorporada por el hipotexto, el esfuerzo del sujeto escriturante de “De “Los emisarios”” está prestando una ayuda al tú de su apóstrofe, intentando salvar la distancia virtual de la ficcionalización de la producción y la recepción del poema, para acortar la distancia de los *saberes*, que en este texto ampliado están en disputa, dándole posibilidades para enfrentar la inminencia, pero sin querer o sin poder —esto también permanece ambiguo— revelar su conocimiento de manera completa.

En los versos de Al Farsi no hay intención de intervenir en el destino del otro; se trata, más bien, de una advertencia sapiencial, moral, a posteriori de los sucesos que de este modo son narrados; el *saber* o *no saber* disputado en el poema es más bien retórico que pragmático, aunque su mensaje sobre la peligrosidad del propio deseo entronca con la poética de Anwandter. Resulta notable que la lectura angustiosamente correctiva que hace el poeta chileno sobre el texto del sufí termine por tergiversar el sentido de los versos citados, incorporándolos a una escena distinta, donde el afán angustioso y secreto del sujeto, sólo si se conoce el poema de Al Farsi, es salvar al tú de las consecuencias sorpresivas, y suponemos nefastas, de la presencia inesperada del objeto de su deseo y su llamado, sin saber siquiera que ese deseo ha provocado la venida de los emisarios. De este modo, le otorga al mismo tiempo un importante papel al hipotexto atraído, siendo éste el portador de la “verdadera” motivación del sujeto enunciante. Así, el poema de Anwandter articula dos saberes, dos niveles de lectura, a partir de la incorporación muda de los versos de Al Farsi, pues sólo entrega la pista a seguir en el título a un lector que accederá, fuera del poema, a una interpretación que podríamos llamar más completa que la del lector que sólo se quede en el texto con el que se relaciona en primera instancia.

De esta forma, el poema de Anwandter queda supeditado a su complementación por medio de lo (no) citado, desmantelando así —una vez más— la visión de sus prácticas de escritura como centrales y autosuficientes, lo que resulta propio de los procesos de la transtextualidad a nivel teórico e histórico, una suerte de desenmascaramiento de la originalidad literaria que la escritura de Anwandter acoge “contra” sí misma, presentándose como una escritura supeditada a otra, dependiente. Es necesario recordar, sin embargo, que Anwandter no está citando una escritura “principal” (en este mismo orden teórico), sino a partir de su utilización como paratexto del libro que efectivamente instala la propia escritura como central: me refiero al libro de Mutis, que utiliza la cita de Al Farsi sólo como un elemento lateral, en sentido clásico, principalmente para la elaboración de su propio título o como un elemento iluminador de cierto núcleo de sentido del poemario.

Por lo tanto, la relación que establece el poema de Anwandter con su hipotexto es, en este caso, una relación distinta a la tradicional utilización paratextual, relacionándose las escrituras ni siquiera como contratextos, sino como paratextos una de otra, en una red que las relaciona relativizando las jerarquías literarias y la idea central de la autoría. Las citas explícitas y semiexplícitas están incorporadas en este libro de Anwandter al cuerpo mismo del poema, generalmente a partir del título: “De “Los emisarios”” no indica el autor, pero sí “Todos los gatos de la región son un ruido en el techo (Antonio Cisneros)”, “It is evening. The house is evening,/ half dissolved (Wallace Stevens)”, “Sólo es hermoso el hermoso/cuando lo miran (Safo)”. En “Ahora mismo la aurora con/ sandalias doradas (Safo)” no sólo la integración de la cita que titula y abre el poema con sus dos versos, sino también la forma en que la cita es utilizada, son significantes en diversos niveles:

Es el recuerdo de un verso la forma
en que el momento le dicta a mi lengua
su imagen, para esta pobre elocuencia
cita gratuita.

El motivo clásico de los versos de Safo prácticamente es intrascendente en el contexto de este poema de Anwandter; aquí, el valor de estas líneas radica en ser incorporados en la escena de un traspaso *mayor*, la descripción del proceso imaginario previo a la escritura, el movimiento que la produce; subrayamos la palabra “mayor”, pues esta escena, tantas veces tematizada en la poesía occidental, aparece aquí representada tan sólo en la inmanencia de su proceso interno, despojado totalmente de toda trascendencia y más aún, de toda efectividad. Sin duda, lo más interesante de aquello que observamos es la declaración de procedencia de los materiales ima-

ginarios y su posterior transmisión: el “recuerdo de un verso” —el que leemos en el título— es la forma que el “momento” le otorga, en forma de “imagen”, a la “lengua”; el paradigma de lo visual convive en este momento con el oral, generando la “elocuencia” del sujeto “hablante”, una elocuencia por lo demás “pobre” e insignificante, en el sentido que expone la banalidad y gratuidad de la cita, para ostentar, *mise en abisme*, el proceso mismo de la cita.

Sin embargo, si entendemos que podría haberse utilizado cualquier cita para exponer este proceso gratuito, tal como se hace, éste es también parodiado de una forma clásica en particular, pues estos versos reproducen una estrofa sáfica, ironizada también por la aliteración ripiosa de las dos palabras finales. Resulta necesario integrar este momento poético al registro de aquellos que contribuyen en la poesía de Anwandter a insistir en la separación inconsciente, depositada en el imaginario, de las instancias que configuran el traslado poético de la oralidad a la escritura: precisamente es ésta última la que hace posible que la cita quede estampada en el texto, en el libro del autor, la que se encuentra como término ausente en la relación que representa el poema. En este sentido, también podemos observar el traslado tácito de una forma versal y acentual, la estrofa sáfica, desde su forma oral, musical, a su forma escrita, musical-visual, lo que se hace evidente tan sólo por medio de la “cita” de un tipo de forma poética prestigiosa. La poesía de Anwandter, desde la perspectiva del fracaso de la escritura, registra y exhibe la brecha donde ésta hace visible la pérdida del “paraíso” de la oralidad.

Es de este contexto enunciado en las páginas anteriores del que la escritura del segundo libro del autor, *Especies intencionales*, intenta desapegarse y diferenciarse, instalando un proceso diverso de la percepción y la representación. Si en *El árbol del lenguaje en otoño* la escritura insiste en observarse a sí misma de manera oblicua y en exponer tautológicamente su autorreferencialidad, el carácter especial de su comunicación, consideramos que este proceso imaginario se sumerge en estos nuevos poemas para deconstruirse y adquirir una —otra— forma predilecta —la pantalla— que particulariza, en tanto *imago* pero también objeto practicable, de uso, el proceso de su discursividad y, en segundo término, permite desplegar dos instancias de un mismo sujeto: la primera, cuando éste observa, investiga y escribe, y la segunda, cuando transcurre por los diversos espacios, como una imagen más entre las imágenes, y puede ser observado, guardando por momentos una intensa ambigüedad que los confunde, poniendo en evidencia la experiencia fantasmal del sujeto en los entresijos de la cultura de la imagen. Coincido en afirmar, junto con Alejandro Zambra, que es la figura de la *pantalla* la que se propone como núcleo de la poética de este libro del autor: las pantallas son para Zambra el “ruido de fondo” —como titula su presentación sobre el segundo libro de Anwandter (Zambra 2001)— con el que esta poesía

realizaría su trabajo, una especie de realidad constante y cambiante que permanece como referencia que reemplaza y otorga marco a la cultura que constituye.

Referencias

- Agamben, Giorgio (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Barthes, Roland (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Editorial Paidós.
- Bello, Javier (1995). *Poetas chilenos de los noventa. Estudio y antología*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Humanidades con Mención en Lengua y Literatura Hispánica. Facultad de Filosofía y humanidades, Universidad de Chile.
- (1999). “Los naufragos. Poetas chilenos de los 90”. Recuperado de: uchile.cl/cultura/poetasjovenes/index.html (último acceso: 02/02/2026).
- (2011). *Memoria y negatividad en la poesía chilena de postdictadura (1990-2005). Cinco autores de la década del noventa: Antonia Torres, Andrés Anwandter, David Preiss, Alejandra del Río y Germán Carrasco* (Tesis doctoral). Facultad de Filología, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- (2011). “Poesía y postdictadura en Chile”. En Mateo del Pino, Ángeles y Adela Morín Rodríguez (eds.). *Ciudadanías. Alteridad, migración y memoria*. Madrid, Editorial Verbum, pp. 119-150.
- Bustos, David (2007). “La poesía es un tipo de comunicación defectuosa. Entrevista a Andrés Anwandter”. Recuperado de: www.letras.mysite.com/db120207.htm (último acceso: 05/03/2024).
- Derrida, Jacques (1989). *Márgenes de la Filosofía*. Madrid, Editorial Cátedra.
- Foucault, Michel (1994). “Utopía y heterotopías”. Edición y traducción de Martínez, Constanza y Fernando Blanco. *Licantropía*, nro. 3, Santiago, pp. 30-35.
- (2011). “¿Qué es un autor?”. Traducción Gavidia, Gertrudis y Jorge Dávila. *Literatura y conocimiento*. Los Andes, Ediciones Mérida, pp. 95-125.
- Gache, Belén (2006). “La poética visual: en las fronteras entre leer y ver”. Recuperado de: www.findelmundo.com.ar/belengache/pvisual.htm (último acceso 05/03/2024).
- Jaksonson, Roman (1985). *Lingüística y poética*. Madrid, Editorial Cátedra.
- Mutis, Álvaro (1990). *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía 1948–1988*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.

- Ortega, Julio (2000). *Caja de herramientas. Prácticas culturales para el nuevo siglo chileno*. Santiago, Editorial Lom.
- Véjar, Francisco (1999). *Antología de la poesía joven chilena*. Santiago, Editorial Universitaria.
- Zambra, Alejandro (2001). “Ruido de fondo”. Recuperado de: web.uchile.cl/publicaciones/cyber/18/crea13a.html (último acceso 06/03/2024).