
Artículos

ITINERARIOS DEL SÍMBOLO EN LA POESÍA CONTEMPORÁNEA: LOS CASOS DE CHILE Y ARGENTINA (1971-2023)



CLRELyL

Itineraries of the Symbol in Contemporary Poetry: the Cases of Chile and Argentina (1971-2023)

 **Martín Baigorria ***

Laboratorio de Investigación en Ciencias Humanas,
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y
Técnicas / Universidad Nacional de San Martín /
Universidad Pedagógica Nacional, Argentina
lecturasempiricas@gmail.com

Cuadernos de Literatura

núm. 29, e2914, 2026
Universidad Nacional del Nordeste, Argentina
ISSN: 0326-5102
ISSN-E: 2684-0499
Periodicidad: Semestral
revistas@unne.edu.ar

Recepción: 16/02/2026
Aprobación: 01/05/2026

DOI: <https://doi.org/10.30972/clt.299362>

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/785/7855631014/>

Resumen: Este trabajo propone abordar la problemática del símbolo a partir de la poesía contemporánea argentina y chilena (1971-2023). Se trata de hacer un recorrido analítico y comparativo a través de un conjunto de obras heterogéneas, vinculadas a distintas transformaciones dentro del discurso poético actual. Se examina así la crisis del lenguaje modernista, el momento de *tabla rasa* inaugurado por la poesía chilena que interviene en sus formas canónicas e institucionales y, por último, otros momentos menos explorados de la poesía argentina, donde el símbolo se mueve entre la precariedad y el empoderamiento. El análisis literario se irá encontrando así con distintos problemas que reaparecen en poéticas muchas veces situadas en las antípodas: desde Juan L. Ortiz hasta Martín Gambarotta, pasando también por Elvira Hernández, Raúl Zurita y Martín Rodríguez.

Palabras clave: símbolo, poesía argentina contemporánea, poesía chilena contemporánea.

Abstract: This work proposes to address the problem of the symbol through contemporary Argentine and Chilean poetry (1971-2023). It involves an analytical and comparative journey through a heterogeneous body of work, linked to various transformations within current poetic discourse. Thus, it examines the crisis of modernist language, the *tabula rasa* moment inaugurated by Chilean poetry that intervenes in its canonical and institutional forms, and finally, other less-explored moments of Argentine poetry, where the symbol

Notas de autor

*

Martín Baigorria se dedica a la crítica literaria y la docencia. Su tema de trabajo es la poesía contemporánea hispanohablante. En la actualidad se desempeña como investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y Profesor Adjunto en la Universidad Pedagógica Nacional (UNPE). Publica artículos en revistas especializadas y ha colaborado en distintos medios de comunicación con ensayos, reseñas y entrevistas. Ha recibido becas del CONICET y del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD).

moves between precariousness and empowerment. The literary analysis engages with various recurring problems found in poetics that are often polar opposites: from Juan L. Ortiz to Martín Gambarotta, including Elvira Hernández, Raúl Zurita, and Martín Rodríguez.

Keywords: symbol, contemporary Argentine poetry, contemporary Chilean poetry.

1. El símbolo y sus derivas

La pregunta por el lenguaje simbólico, sus poderes más o menos activos, más o menos en crisis, puede servir para establecer conexiones imprevistas entre distintas obras y poéticas. En el espacio hispanohablante esa problemática permite recorrer desde otra perspectiva algunos rasgos importantes de las transformaciones experimentadas por el género en un periodo de tiempo relativamente amplio que va desde el modernismo hasta nuestra contemporaneidad. Así por ejemplo, a partir de una lectura de César Vallejo, Carlos Battilana ha notado cómo en el primer cuarto del siglo XX, “el sistema simbólico del modernismo languidece y se desintegra” (2019, p. 100). Sin embargo, cabe agregar que esa crisis tarda en volverse evidente para autores como Pablo Neruda, cuyo *Canto General* se publica en 1950. En dicha obra consagratória el símbolo todavía ocupa un rol central; con su imaginaria proliferante, sus metáforas celebran las variadas formas de la geografía latinoamericana, dándoles una existencia numinosa: un ente soberano con un origen y destino propio. Y de manera acaso imprevista, su primera circulación clandestina a partir de una edición hecha por el Partido Comunista chileno también nos recuerda esa doble vida del símbolo como gesto esotérico, en principio accesible a unos pocos, y a la vez portador de un anuncio con un significado universal. Es una aporía recurrente, no solo restringida al movimiento modernista, aunque ellos hayan sido sus apologetas y portavoces. Porque ¿acaso no puede verse en el símbolo una política de la escritura; una decisión frente aquello que busca decirse, más allá del lenguaje, y, asimismo, una decisión sobre aquello que desea velarse, convertir en misterio, también a partir de la palabra y sus distintas configuraciones literarias? ¹

Se trata de ver cómo estos dilemas se van reconfigurando en distintas concepciones del hecho poético. El símbolo puede ser así una construcción retórica dada de antemano, ya más o menos conocida. Otras veces puede ser un hecho material, de carácter iconológico (como una bandera, un logo comercial, los soportes de la heráldica, etc.). En otros casos, quizás más frecuentes en la poesía contemporánea, una o varias imágenes se repiten, a veces con variaciones, para convertirse en el eje del texto y adquirir un significado mayor. Y aquí nos encontramos con otro problema: no ya el velo, la opacidad antes señalada, sino el hecho mismo de que el término significado puede adquirir innumerables encarnaciones, provenientes del mundo mágico o cotidiano: distintos animales, elementos celestiales, colores combinados de distinta manera, herramientas como la hoz y el martillo, o formas que se reconfiguran a lo largo del tiempo y las culturas, como en las distintas variantes de la cruz. Y esto no solo atañe a la iconología, ya que también al nivel del lenguaje el registro simbólico se despliega cuando esos elementos empiezan a combinarse entre sí, a través de torsiones lingüísticas y tropológicas muy poco controlables (Durand, 2010). ²

¿Cómo se relaciona entonces la poesía contemporánea con esas derivas imprevistas de las palabras? ¿Hasta qué punto esas figuras son estables dentro del idioma? Y ¿qué sucede cuando ellas entran en el ámbito de la lengua poética? Está claro que la perspectiva de cada autor puede diferir de manera diacrónica -respecto de sus antecedentes- e incluso también sincrónica -frente a otros autores contemporáneos-. Pero en todo caso, estas distintas poéticas constituyen una exploración singular respecto de esas cuestiones. Por eso proponemos un primer recorrido exploratorio con algunas intervenciones centrales y otras de carácter más lateral. Cada una de ellas deja abiertas varias perspectivas en cuanto a las relaciones cambiantes entre el símbolo y la escritura.

2. El Gualleguay

Nos interesa abordar estos interrogantes a partir de un poema de Juan L. Ortiz, central dentro de su obra.³ *El Gualleguay* (1962-1971) puede leerse como una reflexión sobre el símbolo, ya anunciado en cierta medida a partir del título y la temática de esta composición. Ya que ella gira en torno a las múltiples resonancias evocados por el río: hasta qué punto esa geografía y su paisaje alude a otro plano más amplio, donde confluyen la contemplación subjetiva, la historia de una comunidad y los interrogantes en torno a su porvenir.⁴ El lenguaje de *El Gualleguay* despliega esta problemática en múltiples niveles, dejándose llevar por sus aristas más contradictorias. Esto puede notarse en la extensión del poema, y de los propios versos y estrofas, frente al insistente carácter fragmentario de la enunciación. La forma del río como ente natural aparece así tematizada y cuestionada a la vez, como si su propia dimensión terrenal, fluctuante e iridiscente se apropiara de la materialidad de la escritura. Y esta tensión que acontece entre la escritura y su universo temático se da también al nivel de sus distintas digresiones simbólicas.

Ahí precisamente intervienen esas inflexiones arbitrarias, tan paradigmáticas en la escritura de Ortiz: los signos de pregunta, las comillas y los puntos suspensivos, etc. Estos acentos sugestivos de carácter impresionista buscan poner en duda los atributos semánticos de la palabra, su capacidad para quedar fijada a un sentido previo. Y son también una manera de examinar críticamente los alcances del lenguaje modernista, cuyo repertorio verbal había dado forma a los designios del simbolismo latinoamericano, en esa amplia corriente que va desde Rubén Darío hasta Neruda. Como puede notarse, la estrategia es muy diferente a las impugnaciones propuestas por Vallejo en *Los heraldos negros* (1919);⁵ Ortiz no niega el léxico modernista, ni opera por sustitución, sino que recurre a él de manera insistente para poner sus vocablos en crisis; son existencias frágiles que acompañan al río al modo de reflejos fugaces:

Y los oídos del río no podían casi abrirse, ya.
sobre esos silencios de mareo
con unos cisnes profundísimos
nevando un principio de estación
entre unos follajes atraídos, de vidrio,
a que de tiempo en tiempo, alguien, quién? los inducía
y a los que ellos, cristalinamente, no dejaban de sobrevivir
como con unas astillas
del azul...

(Ortiz, 2004, p. 72-73)

El silencio del río es un límite a la significación, un momento de quietud que incluso resiste a su cualidad más prototípica, *a priori* identificable con el movimiento permanente.⁶ Frente a esto aparecen sin embargo algunas imágenes llamativas: un arco complejo de hipálages que van desde la “nieve” hasta los “follajes” de “vidrio” (“cristalinamente”), todos asociados de manera cromática a la figura de los “cisnes profundísimos”.⁷ Esta especie animal parece más bien una construcción imaginaria antes que una referencia a la fauna del río; tanto la blancura de esa figura mítica como el adjetivo “profundísimos” connotan los “silencios de mareo” mencionados en el verso anterior. Hay así por un lado un sesgo idealizante, en el cual la ausencia de sonido queda vinculada al blanco y la profundidad. Pero también es necesario advertir que esos cromatismos, hipálages y sinalefas tienen un fuerte sesgo contraintuitivo que pone en tensión la simbología modernista. Los “cisnes” condensan impresiones fugaces, un momento específico antes que un sentimiento atemporal.

Pero no se trata solo de esto: ya que en el medio de esa extensa frase descriptiva, una subordinada introduce un sujeto cuya identidad inefable aparece subrayada mediante un “quién?” súbitamente interpolado. Este verso alude a una huidiza entidad trascendente: “alguien” responsable de transmutar esos “silencios de mareo” en “cisnes” y “follajes” de “vidrio”, figuras a merced de un poder animista cuyo nombre escapa al conocimiento del poeta. Desde la perspectiva de la escritura poética, no se trata solo de una ambigüedad sino de dos fuerzas contrarias: la tendencia a la fragmentación y la unidad, respectivamente encarnadas por la deriva del río y sus connotaciones espirituales. El “follaje” se ve así atraído por el imaginario de los cristales y el “azul” modernista -como si de pronto hubiera un horizonte estético capaz de integrar la dispersión-, pero de pronto vemos que ese mismo “azul” queda reducido a un conjunto disperso de “astillas”. Por eso quizás sea oportuno observar cómo los elementos del territorio operan sobre el repertorio léxico de la tradición poética. Cuando el “azul” se convierte en “astillas”, vemos que las relaciones de fuerza entre ambos vocablos se han visto modificadas y esto también deja ver una crisis en torno a los poderes numinosos del símbolo y su lenguaje.

Ese vínculo entre el movimiento incesante y los detritus que este desplaza permite entrever así un aspecto peculiar del vínculo que la escritura de Ortiz mantiene con los designios del lenguaje simbólico. Si ya la palabra no puede aspirar a una relación fundacional o estable, si los símbolos y la experiencia social pueden perecer bajo la corriente incesante de la historia, con sus ciclos de destrucción, olvido y refundación, las palabras mismas no dejarían de arrastrar a su vez elementos olvidados, sueltos como “ramillas” o “cortezas”, pertenecientes a ese paisaje (Ortiz, 2004, p. 58, 150, 151).⁸ La totalidad se quiebra pero metonímicamente todos los elementos son parte del río. Y si esto es así, queda por averiguar cómo interactúan al final del poema esas instancias de dispersión y unidad:

Y por qué ellos, además, que de todos modos,
 eran vidas, vidas,
 no iban, al igual de la vida
 cuando no oscilaba o se hundía, a poder abrir las alas
 en la persecución de su ángel...?

(Ortiz, 2004, p. 150-151)

No casualmente es aquí, a través de un largo interrogante, dónde el lenguaje modernista reaparece con su “ángel” para evocar un horizonte de porvenir.⁹ Pero en todo caso, lo interesante para nosotros son esas astillas o ramas que se juntan cerca de una orilla o en un promontorio en medio del cauce. Ahí pueden contemplarse una serie de restos contingentes a partir de las cuales se reescriben las figuras del símbolo, sin dejar de plantear la crisis que anida en su interior.

3. El símbolo como artefacto social: *La Bandera de Chile*

Vayamos ahora a otro “poema-libro” cuyo contexto y orientación estética son muy lejanos a las preocupaciones de Ortiz. Como sugerimos antes, esta quizás sea una comparación llamativa. Ya que a primera vista la distancia entre *El Guaqueguay* y *La Bandera de Chile* (1981) de Elvira Hernández parece insalvable. Pero esas diferencias estéticas ¿no nos hablan también de las mutaciones del símbolo?¹⁰ Para Ortiz, el problema del lenguaje simbólico es una crisis en el interior de la escritura, que lo lleva a una reelaboración muy sutil del legado modernista. Para Elvira Hernández, la cuestión del símbolo no surge como problema dentro de una tradición literaria. Más bien es una oportunidad de intervención que el discurso poético realiza sobre la identidad nacional y los emblemas del Estado. Pese a la distancia en el tiempo, el trasfondo histórico-político no deja de tener conexiones con problemas muy actuales: la toma de territorios realizada por un grupo de pobladores y militantes del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) en 1969.¹¹

El nombre de esa experiencia política -“La toma de La Bandera”- plantea una coincidencia entre acción concreta, el espacio social y dimensión simbólica, que el libro retoma a su manera, sin abundar directamente en los hechos previos:¹² “No se dedica a uno / la Bandera de Chile / se entrega a cualquiera / que la sepa tomar” (1991).¹³ En esa alusión indirecta hay también una “arqueología del futuro” (Jameson, 2009): la experiencia social del pasado encarna valores de solidaridad y organización, no solo sufrimiento o derrota. Y así el sintagma adquiere un cariz utópico, sugiriendo un hilo invisible entre el pasado y el futuro.

Pero este es solo un primer movimiento dentro del libro. Porque si la bandera constituye una interpelación ideológica, también ese artefacto semiótico es interpelado por la escritura de Hernández: “La Bandera de Chile se parte en banderitas para los niños y saludan” (Hernández, 1991, p. 10). Desde esta perspectiva, el símbolo patrio no tiene historia, o no se encuentra sobredeterminado por ella, sino que puede recrearse a sí mismo en distintas situaciones. El partirse y multiplicarse no es un momento de reproducción ideológica, incluso aunque esa cuestión esté connotada en el saludo escolar. En ese desmembramiento hay un gesto de tabla rasa que reaparece más de una vez a lo largo de la obra. Nos encontramos así por ejemplo con otro pasaje donde se presenta una escena de restos materiales frente a un augur imaginario:

La Bandera de Chile no dice nada sobre sí misma
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

(Hernández, p. 1991, p. 9)

La “Bandera” es un personaje femenino que se mira en un espejo portátil y no encuentra nada sobre su identidad o pasado. Surge así una rara coincidencia entre la situación histórica del símbolo y un estado anímico perteneciente a un momento particular. El espejo con sus vagas impresiones funciona como un “correlato objetivo”, en la medida en que nos habla de esa circunstancia personal. ¿Y no son esos “vidrios rotos” otra versión de las “astillas” contempladas por Ortiz desde la orilla del río? Como señalaba G. Durand (2010), los restos contingentes del mundo siempre parecen estar ahí para liberar una peculiar energía metafórica, “como las líneas de una mano abierta” (Hernández, 1991, p. 9).

De un verso a otro, varias concepciones de lo poético pueden hallarse en el pasaje anterior, como si la “Bandera” se reescribiera desde distintas perspectivas, que no dejan de connotar los dilemas del símbolo social, sus relaciones con el tiempo histórico -incluyendo ahí las tensiones entre el presente, el pasado y el futuro-. Pero también se hace necesario prestar atención al aspecto visual de la obra. El tema a priori convencional del emblema patrio tiende a desplegarse como libro-objeto. La “Bandera” ocupa ese espacio mediante la repetición del sintagma en cada texto poético, siempre en movimiento y cambiando de lugar en cada página, ubicua e inestable. Por eso hablamos de una tabla rasa: el símbolo patrio se espacializa marcando con el blanco de la página sus zonas de sentido vacantes.

Desde esta perspectiva, la bandera es una forma abierta que interactúa de distintas maneras con el entorno urbano. Puede ser una escena, una imagen o un personaje situado entre lo imaginario y lo real: “A veces se disfarsa la Bandera de Chile/ un capuchón negro le enlutece el rostro/ parece un verdugo de sus propios colores” (Hernández, 1991, p. 22). El emblema nacional puede devenir figura del ocultamiento político/ ideológico -“cortina de humo” (Hernández, 1991, p. 13)- y también travestirse.¹⁴ En este último caso, la farsa y la tortura aparecen condensadas, no solo con la imagen del “capuchón negro”, sino también mediante distintas torsiones lexicales.

Quizás haya así tres sentidos dominantes a lo largo del libro: la “Bandera” silenciada/censurada, aquella otra que ya no tiene sentido (por el peso muerto de la tradición y la violencia estatal) y otra con un mensaje en potencia, susceptible de múltiples apropiaciones. Esta última perspectiva entra en un conflicto muy activo con las dos primeras, sin temor a interferir en sus formas más ritualizadas:

izar	arriar
izar	arriar
izar	arriar
izar	arriar
izar	arriar
izar	arriar
izar	arriar
izar	arriar
izar	arriar
izar	arriar
izar	arriar
izar	arriar
izar	arriar
izar	arriar
izar	arriar
izar	arriar
izar	arriar
izar	arriar
izar	arriar

en la rutina la Bandera de Chile pierde su corazón

y se rinde

(Hernández, 1991, p. 32)

El asta es el núcleo escindido que constituye el soporte material de la “bandera”, esta vez irónicamente atrapada en la inercia de las instituciones.¹⁵ La repetición del sintagma y la rima interna marca esta idea con musical sentido del humor, a la manera de un tambor batiente, y esta es por cierto una manera de “partir” la “bandera” para detectar aquello que no funciona. Pero llegados a este punto, cabe advertir que este gesto de tabla rasa frente al símbolo también se halla presente en otros autores de la neovanguardia chilena. Por eso es interesante ver cómo surge esa cuestión en Raúl Zurita, quien no casualmente comienza a explorar estos problemas durante esa etapa.

4. Utopía y catástrofe

Desde luego, la problemática de este artículo bien podría centrarse por entero en la obra de Zurita. Al ser esto imposible por cuestiones de espacio, vamos a detenernos en dos momentos no poco relevantes, ya que algunas de las problemáticas aludidas en los libros de Ortiz y Hernández también pueden hallarse en *Purgatorio* (1970-1977), el primer libro de Zurita (1979). Por un lado, debemos recordar la crisis del símbolo anticipada a su manera por Ortiz. Luego, la cuestión de un espacio vacío habilitado por esa misma crisis; un margen de indeterminación que paradójicamente en el caso de Zurita lleva a la pregunta por la posibilidad de crear un nuevo tipo de registro simbólico. Como sugerimos antes, esta coincidencia de intereses por parte de Hernández y Zurita dista de ser azaroso; en ambos casos puede verse más bien una manera de responder al modelo épico y celebratorio del *Canto general*, cuyo horizonte de expectativas parece muy lejano a la realidad posterior al derrocamiento de Allende. Y si bien Zurita ha sido muy consciente de estas dificultades (o quizás a causa de ello), no deja de sorprender hasta qué punto su escritura redobla la apuesta, afrontando la problemática del símbolo desde todas sus perspectivas, no solo en el plano literario sino también a nivel político e incluso espiritual.

¿Puede verse en *Purgatorio* una serie de gestos programáticos, como si la actitud neovanguardista buscara examinar en cada uno de sus detalles los destinos del símbolo? Así por lo menos parece sugerirlo el tono cartesiano presente en muchos de los textos que integran esta obra. El registro simbólico lleva tres marcas: la de Neruda, al asentarse la imagería de sus libros en el paisaje; luego, el lenguaje de la visión y el sufrimiento asociados a la tradición cristiana; y por último el fracaso de la utopía -la vía democrática al socialismo- tras el golpe militar de 1973. Esta cuestión, implícita y omnipresente a lo largo del libro, determina el tratamiento del paisaje con sus respectivas asociaciones visuales o semánticas, así como también el modo que aparece aludida la experiencia personal. Pero precisamente, también a nivel subjetivo, el dilema principal al cual se enfrenta esta poesía involucra a la problemática de la visión. ¿Qué poética puede transmitir visiones en el contexto de las dictaduras latinoamericanas? ¿Cómo elaborar un símbolo sin el lenguaje de la epifanía, con sus distintos presupuestos metafísicos?¹⁶ No podemos detenernos aquí en las respuestas que Zurita ha propuesto en sus distintos ensayos e intervenciones públicas. Pero al menos sí podemos decir que, en el caso de *Purgatorio*, el fracaso de la utopía es la tabla rasa a partir de la cual se trazan los itinerarios del registro simbólico, los cuales son siempre recorridos peculiares, a veces con un dramatismo que llega a la autodestrucción física y otras veces cargados con un raro sentido del humor.

Notemos en principio algunas complejidades en la organización textual desplegada en *Purgatorio*. Luego de una sección introductoria,¹⁷ donde se presenta al yo poético, siguen otras dos grandes secciones: “Desiertos” y “Áreas verdes” (Zurita, 1979, p. 24-39, 46-54).¹⁸ Ambas partes nos muestran dos versiones posibles del territorio, casi opuestas a nivel referencial, en las cuales se pasa del desierto a la vaca, de lo sublime a una figura típica de la vida campestre, como si de pronto las connotaciones epifánicas del desierto andino fueran reemplazadas por otro tipo de visión (Zurita, 1979, p. 47). Pero al mismo tiempo cabe advertir que ya antes, en la primera gran sección del libro, surge un distanciamiento frente a la imagen del desierto de Atacama:

hasta ser las quiméricas llanuras desérticas

iluminadas esfumándose como ellos

(Zurita, 1979, p. 37)

Estos versos nos permiten entrever las problemáticas antes aludidas: por un lado, la imagería del símbolo en crisis; por el otro, la experiencia del colapso político con su sufrimiento humano y colectivo. La confluencia de esos “desiertos” borra el espacio de las imágenes o las figuras convencionales, convirtiendo al símbolo en una especie de zona vacante, quizás a la manera de un gran signo de pregunta que, como el desierto, pareciera extenderse indefinidamente. No es casual, en este sentido, el hiato que separa las palabras “iluminadas” y “esfumándose”: la revelación es fugaz e incluso estéril, desemboca en una interrupción de la secuencia lingüística y después se evapora. El vacío de sentido y la desaparición física quedan entrelazadas a través del desierto, como si el registro simbólico se reconfigurara a partir de una herida colectiva.

Nos referimos así a un movimiento clave en la obra de Zurita, pero también es interesante resaltar otros momentos donde sobresalen tonos más cercanos al juego o el humor:

Esta vaca es una insoluble paradoja

pernocta bajo las estrellas

pero se alimenta de logos

y sus manchas finitas son símbolos

(Zurita, 1979, p. 49)

Encontramos, de esta forma, estrofas llenas de ironía y detalles absurdos que no temen servirse del discurso letrado, pero que a la vez, como ya vimos, no dejan de aludir a la crisis de un lenguaje y sus posibles reconfiguraciones. La vaca que “pernocta bajo las estrellas” y “se alimenta de logos”, ¿no se ríe así de aquel diseño simbolista, cuyas figuras buscaban trazar un modo de conocimiento superior, a partir de analogías solo accesibles a los iniciados? (Lojo, 1997, p. 20-21). Ahora, sin embargo, ya no hay figuras míticas, sino las criaturas prosaicas de la vida rural. El mismo “dormir bajo las estrellas” puede leerse en dos sentidos: mera presentación bucólico-naturalista o alusión a una trascendencia que aún acecha a los seres terrenales de manera tan pasiva e inane como una vaca comiendo pasto -esa es la “paradoja” indicada en el primer verso-. La visión de la vaca juega entonces con la idea de una pulsión simbólica, grabada en su propia piel, precisamente en esas “manchas” que aún no han sido develadas, quizás incluso inaccesibles a toda comprensión mundanal -pese a su propio carácter “finito”...-. Como antes con las “astillas” y “cortezas” de

Ortiz o los “vidrios rotos” de Hernández, surge la inquietud por el significado frente a un conjunto de restos dispersos, de apariencia contingente. ¿Y no se convierte así la opacidad de la imagen natural en un espejo de la opacidad del lenguaje? Sea como fuere, es notable cómo Zurita alterna distintos sentimientos, algunos vinculados a la angustia frente a la experiencia histórica y otros capaces de mirar con actitud cómica los dilemas de su escritura. Y aquí quizás debamos notar una situación llamativa en cuanto a la lectura de esta obra. Ya que la crítica no suele aludir a ese sentido del humor, quizás opacado por otras preocupaciones que las propias intervenciones del poeta no dejan de subrayar.¹⁹

Podemos entonces encontrar dos actitudes frente al símbolo muy distintas en Hernández y Zurita que, no obstante, comparten algunas premisas. Mientras la primera propone una intervención sobre su dimensión material e histórica, a través del emblema patrio; Zurita vuelve su atención hacia algunas instancias constitutivas de ese lenguaje -la visión, el paisaje, la imagería cristiana, etc.-. Hay, sin embargo, una actitud común a ambos autores: la tabla rasa como punto de partida para pensar las posibilidades del lenguaje simbólico. Ya sea el silencio, el espacio en blanco de la página, o las imágenes desublimadas asociadas con el vacío o la falta de sentido, todas esas instancias constituyen una especie de “zona cero” a partir de la cual la enunciación poética se enfrenta a los dilemas del símbolo.

Para Zurita, el fracaso de la utopía chilena (o americana) es inseparable de un dolor infinito, una catástrofe que exige al lenguaje de los hombres la búsqueda de sentido frente al sin sentido general. Desde este punto de vista, una gota en medio del desierto ya tiene una connotación redentora, encarna alguna variante de lo trascendente; cada palabra es un símbolo que aspira, o no puede olvidar, un deseo de redención colectiva -“(…) hacer de la humanidad algo decente” (Zurita, 2020)-.²⁰ Y vale la pena subrayar esto último: esa aspiración es precaria, ya que de fondo no deja de manifestarse la violencia de la Historia -al menos desde los tiempos de la Conquista-. El símbolo lleva inscripto su propio fracaso, pero este desierto impulsa a la palabra de nuevo hacia algo que está más allá, en la medida en que todo lo que hay detrás de la palabra no solo es vacío y destrucción sino un sufrimiento que busca ser redimido.

No puede dejar de entrecruzarse el trasfondo cristiano de esta concepción de la escritura, pero en todo caso lo interesante para nosotros es la conjunción novedosa de estos elementos: símbolo y precariedad, la crisis de la utopía y la visión poética. Es imposible detenernos a analizar *in extenso* los vínculos entre esas aristas, pero sí podemos al menos notar el tratamiento que ellas reciben en *INRI*, un libro publicado en 2003:

Campos labrados, tierras santas llueven desde el cielo

con espaldas rotas, con pedazos de cuellos que ya no

estaban, con inesperadas nubes para siempre de

primavera. Fueron arrojados. Llueven. Asombrosas

cosechas de hombres caen para alimento de los peces.

Viviana oye llover tierras santas, oye a su hijo caer

como una nube sobre la cruz despejada del Pacífico

(Zurita, 2013, p. 23)

Una rara voz apocalíptica que mira hacia atrás nos presenta un maremoto humano, una hecatombe de connotaciones utópicas capaz de conmover los elementos más recónditos del paisaje chileno.²¹ Esa visión posee marcas históricas y religiosas, ya que la idea de resurrección también atraviesa todo el libro. Aunque por supuesto, el lenguaje sublime del texto no deja de señalar que esos elementos también se hallan en caída libre, “llueven”, como si la catástrofe chilena no dejara de reiterarse una y otra vez.²²

Y esto nos lleva a apreciar la peculiar temporalidad que atraviesa este libro más reciente. Mientras en Ortiz lo utópico era un designio que iba desde las violencias del pasado hacia la fraternidad del futuro (García Helder, 2005), en *INRI* esa secuencia se altera. Lo utópico es un retorno abrupto de la memoria histórica en el presente de la enunciación; lo que se anuncia como hecho *por venir* es la irrupción de un tiempo que el presente desearía dejar atrás. Ese lenguaje entre apocalíptico y milagroso no elimina la fragilidad de la experiencia histórica, ni tampoco borra a los sujetos identificados con el deseo político; ellos vuelven de modo aluvional a través de múltiples criaturas, mientras las negaciones²³ y las imágenes surrealistas insisten en la precariedad del símbolo, como si solo de este modo la utopía pudiera mirar de frente a la catástrofe. El fracaso de esa experiencia evoca un deseo de justicia y así *INRI* evita el arrepentimiento o la idealización, también a su manera muy cristianas.

5. Símbolo y precariedad

Un retorno a la poesía argentina puede evitarnos caer en un argumento demasiado teleológico, según el cual la crisis del símbolo encontraría en la obra de Zurita su salvación providencial. Ya que en efecto, hay en el ámbito local otras mutaciones recientes a las cuales vale prestar atención. Quizás la más visible sea la poesía de Martín Rodríguez; pero también es necesario atender a las innovaciones planteadas por un libro reciente de Martín Gambarotta.

En el caso de Rodríguez, nos vamos a centrar en uno de sus primeros libros *-Lampião* (2004)- asumiendo desde el principio que las problemáticas mencionadas en este apartado reaparecen no pocas veces en muchas de sus obras posteriores. Sin plantear una homología estética, cabe notar algunos puntos de contacto entre la poesía de Rodríguez y las preocupaciones ya señaladas en la obra de Zurita, más allá incluso de las distintas experiencias y la elaboración que se haga de ellas al nivel de la escritura. O en todo caso: lo interesante es prestar atención al tratamiento muy diferente que ambos poetas hacen de estas cuestiones. A primera vista en ambos puede hallarse así un vínculo entre la escritura y la visión, cierta imaginería cristiana, insistiendo a la vez en los dilemas que rodean a la precariedad del símbolo. Pero inmediatamente debemos limitar ese paralelo cuando vemos que, a diferencia de Zurita, cualquier aspiración sublime es casi invisible en la obra de Rodríguez. Ahí se impone una diferencia con muchas repercusiones en la poesía del argentino: ya sea en el tipo de imágenes, en el corte de verso, en el ritmo y la oralidad...²⁴

La precariedad sustituye cualquier aspiración sublime. Y esto no deja de vincularse con la ambigüedad del nombre “Lampião”, término que surge como una marca descriptiva en la etapa adolescente, cuando se ha abandonado la infancia, pero que a la vez connota aquello que no se ha formado. Al menos en el uso rioplatense, la palabra es una mancha y un signo de identidad, mancha invisible que se expande desde el rostro hasta la zona genital pasando por las extremidades, asociada a la falta de desarrollo al nivel del cuerpo e incluso de la propia identidad. No estamos entonces tan lejos de las “astillas” de Ortiz interviniendo sobre el “azul”, las “manchas” de la vaca en Zurita, o los “vidrios rotos” en Hernández; de manera análoga, la palabra “lampião” lleva el vínculo contingente entre la figura y el significado hacia el plano del cuerpo y la experiencia personal.²⁵

Así podría decirse que la poesía de Rodríguez es un ser “lampiño”: se evocan las epifanías de una primera juventud, iniciaciones con ribetes ilusorios frente a las cuales el sujeto queda sin defensas. No hay madurez, ni tampoco una inmadurez caótica o destructiva. Lo que emerge es una emoción peculiar, un crecimiento sin empoderamiento, mezcla de angustia e inefable sabiduría, casi a la manera de un drama que solo podemos vislumbrar en escenas fragmentarias:

hace un rato pasó un chanco perseguido por un pato

hace un rato que brotó la tristeza con su nube prolija,

hace un rato que anda por el pago chico

y por la vecindad desierta de claveles

lampiño en patas, lampiño el del sueño crecido,

lampiño el de la margarita en el pecho,

y una ridícula predicción floral:

“crecerá en la herida del bautismo su nupcia secreta”

(Rodríguez, 2004, p. 21)

Y sin embargo, precisamente en ese estado de fragilidad aparece el registro simbólico, no pocas veces a través de una voz anónima, proveniente de otro ámbito.²⁶ Particularmente en el pasaje citado, esto se da por partida doble: la voz que enuncia la enigmática “predicción floral” parece surgir de un dispositivo simbólico anterior –la “margarita en el pecho” del personaje–. En buena medida, estas imágenes contrapuestas muestran los múltiples registros y tensiones que la escritura de Rodríguez es capaz de absorber sin perder intensidad ya que, a fin de cuentas, esa flor en apariencia inocente no duda en asumir los poderes culturales de la tradición simbólica. Así sucede cuando entona por sí sola una fórmula de rasgos sibilinos: “crecerá en la herida del bautismo su nupcia secreta” (Rodríguez, 2004, p. 21). Este verso condensa al mismo tiempo varios pliegues semánticos en tensión. Se apunta por un lado a un momento de iniciación, cercano al nacimiento, pero en el poema también el “bautismo” es una “nupcia”, un momento de compromiso amoroso marcado por un “secreto”. Los sacramentos del catolicismo, no casualmente iniciáticos, aparecen de pronto mezclados y fundidos dentro de una profecía enigmática, que a la vez queda como una frase algo efímera, casi como hecha al pasar, ya que este breve discurso no evidencia conexiones con otras voces o escenas dentro del libro. Los motivos religiosos se mezclan con otros a la manera de híbridos, lo cual explica por qué no puede hallarse ahí trascendencia alguna.

Entonces alguien podría preguntarse por el contexto de estos pactos performativos, o al menos, por el otro aquí involucrado –¿individual?, ¿colectivo?, ¿los dos a la vez?-. Eso es lo que este símbolo evoca y oculta: ambos momentos iniciáticos quedan velados. Y al mismo tiempo, como el lector podrá advertir, esta es tan solo una parte del misterio: otro aspecto no explicitado es el vínculo entre la “herida” y el “bautismo”, o su extraño poder animista capaz de generar esa “nupcia” en la historia personal del individuo... No se trata por supuesto de responder a estas preguntas, sino de formularlas para resaltar los enigmas con los cuales estos versos juegan de manera constante:

... heredó una guitarra de otras peñas

más salvajes –y qué pasó?
 durmió las canciones en el vientre
 como si fueran niñas,
 y dejó salir una música desflecada,
 una música vaga

(Rodríguez, 2004, p. 32)

Estos versos pueden leerse como una alusión a una experiencia acaecida en el plano de la expresión artística o literaria: el legado, la rivalidad e incluso la mirada autocrítica sobre los propios medios expresivos. Pero estos sentimientos no le impiden al autor indagar en la peculiaridad de las imágenes, con su rica capacidad evocadora y esa impresión de precariedad ya antes señalada. Como cuando se dice: “durmió las canciones en el vientre/ como si fueran niñas”. Con versos en apariencia simples se evoca el movimiento físico de tocar la guitarra hasta llegar a otras asociaciones, en este caso vinculadas a la paternidad y lo femenino al nivel de la propia expresión. Si la “guitarra” representaba de algún modo la expresión subjetiva, de pronto descubrimos que en su interior hay otras derivaciones, tal como puede verse en el eje metafórico “vientre” / “canciones” / “niñas”. Por eso la interpretación aquí planteada es una posibilidad que no excluye otras proyecciones dentro de esa construcción simbólica. Y otro aspecto no menos interesante es que no parece haber en esa red de evocaciones demasiada tristeza ni arrepentimiento, sino más bien la tranquilidad de un duelo que ha llegado a su destino, aunque sea bajo la forma de una “música desflecada”.

Estas escenas tal vez permitan atisbar el extraño lugar que ocupa la utopía en la obra de Rodríguez. No sólo es el cuerpo aquello que se desarrolla de manera imprevista, sino también la experiencia subjetiva, como espacio de fantasías o visiones que se imponen más allá de un desarrollo normal o previsible. Y precisamente en ese tipo de asociaciones deben reconocerse los movimientos del registro simbólico: a la manera de una gracia o de un pecado original, las palabras e imágenes llevan un exceso de sentido, un conjunto insistente de evocaciones cuyo impacto deja marcas en la memoria del sujeto. Ellas no son claras para nuestra conciencia y por eso a nivel del lenguaje adquieren un aire enigmático.

A modo de contraste, recordemos cómo en Zurita podíamos asistir al despliegue imponente de un vínculo doble entre la catástrofe y la utopía, a la manera de un vía crucis circular. En la poesía de Rodríguez, sin embargo, las connotaciones cristianas tienen un peso menos decisivo: la utopía reside en visiones muy heterogéneas que, de alguna u otra manera, aluden a un encuentro con el otro –a la vez revelador, fugaz e incluso traumático–. Ya que a fin de cuentas, para Rodríguez esos encuentros son la experiencia del idioma: cada uno de ellos es un momento utópico porque conserva el brillo de su promesa –lo epifánico–, pero también porque tiene algo de ilusorio, como toda develación y como todo vínculo interpersonal. Esta quizás sea entonces otra versión contemporánea del símbolo. O al menos en torno a esas alternativas gira su escritura.

6. Elestigma, ¿o hacia un empoderamiento del símbolo?

Tal como venimos señalando, distintos momentos de la poesía contemporánea se toman no pocas libertades frente a la cuestión del símbolo y *Sangría* (2023) de Martín Gambarotta también puede verse como un momento novedoso. Quizás un paso desde la precariedad al empoderamiento.

En principio, lo importante es notar que este conjunto de textos poéticos puede leerse al menos de dos maneras; lo cual no es un tema menor, ya que en ello radica su peculiaridad como artefacto literario. Un poco como *Seudo* (2000) o *Relapso + Angola* (2004), se destacan distintas series aisladas entre sí, cuyas posibilidades de asociación por contigüidad semántica o espacial son de carácter fluido y abierto; algunos de esos poemas o estrofas breves pueden funcionar como una partícula aislada, dispuesta en medio o junto a otros recorridos discursivos. Dichas series se hallan atravesadas por un malestar general; a la manera de una idea fija, la “sangría” reaparece como una pérdida, una herida que devalúa la intensidad de la experiencia. Por supuesto, la polisemia de la palabra activa distintas connotaciones que pueden ir desde el juego y la burla hasta otras más luctuosas. Las imágenes del vino con hielo o el hielo disolviéndose en el vino son puntos de partida; lo interesante, en todo caso, es cómo esas figuras van sumando capas de significado desde su propia literalidad hasta llegar al paroxismo:

sangri y sangre

sangri es sangre

sangre es sangri

el que pone la fru

ta no pone la sangre

el que pone la sangre

no pone la fruta (...)

(Gambarotta, 2023, p. 35)

El comienzo de la estrofa funciona como una coctelera eléctrica, donde la materialidad de las palabras se va triturando con una mezcla de sarcasmo y angustia. Adquiere así alto volumen aquella variación sobre la intensidad de la experiencia y las alternativas del lenguaje; “poner sangre” o “tirar fruta” son dos perspectivas enfrentadas.

Por eso quizás sea necesario concebir una doble lectura o texto en anamorfosis, que ofrece un primer recorrido, mientras casi en simultáneo, con una leve torsión de la mirada, surge otro lado de esa meditación, donde queda más explicitado el fondo de malestar y conflicto que impulsa la escritura de la “sangría”. Esta segunda posibilidad depende de cómo sean leídas esas formas pronominales en segunda, tercera o incluso primera persona –ya que, como suele suceder en la poesía Gambarotta las máscaras y personas dramáticas abundan, aunque ellas no aparezcan como personajes–. Si se concibe entonces una convergencia entre esas variantes pronominales, puede hallarse una conexión adicional entre las series, uno o dos temas claves, y a la vez un destinatario de carácter individual, o tal vez colectivo, que el libro no llega a explicitar.²⁷ ¿Y acaso el símbolo no juega también con aquello velado, ya sea en sus referencias o en su propia disposición estética?

No hay muchos personajes en el libro y en consecuencia las alusiones implícitas ganan peso. El lector puede encontrarse así con una progresión que alterna entre el desahucio (“les da lo mismo/ el asunto es que te vayas”) o el suicidio²⁸ y desemboca en los versos que dicen “campeones morales/ descansen acá” (Gambarotta, 2023, p. 26-27). Luego aparece una escena similar a una fábula brechtiana:

Tres integrantes de una banda

un día se aparecen en la mansión
del fundador
del grupo para echarlo

(Gambarotta, 2023, p. 30)

Este lado del libro tiende a lo performativo: desplazar, echar o poner un límite, distintas acciones dirigidas contra un contendiente nunca del todo explicitado. En este mismo sentido, de manera no poco insistente, el libro de Gambarotta busca que la palabra funcione como un estigma dirigido contra ese destinatario. La “sangría” funge entonces como símbolo:

si el vino representa
la sangre
la sangría viene a ser
tu sangre fría

(Gambarotta, 2023, p. 41)

Mientras la primera estrofa ironiza en torno al simbolismo cristiano, en la segunda una imagen plantea otra equivalencia dirigida a ese sujeto implícito: de la “sangría” a la “sangre fría”, de la experiencia diluida a la imposibilidad congénita de captarla. Gambarotta maneja la sonoridad del verso con toda la precisión necesaria, como si se tratara de un hilo de pensamiento a punto de convertirse en estribillo, consigna o diagnóstico. Los ecos de la “sangría” se van así expandiendo en distintas direcciones a la vez como estigma y mensaje.²⁹ Pero, ¿hasta qué punto este llega a destino? Es difícil saberlo ya que, como dijimos, cada uno de estos textos es autónomo o funciona a lo sumo conectado con otras series aleatorias, haciendo posible diferentes asociaciones que corresponderán a las inquietudes de cada lector. Se vuelve entonces inevitable señalar una paradoja sugerida por esa doble dimensión del libro: abierto en su léxico, sonoridad y propuestas asociativas, sin dejar de sugerir un gesto de exclusión.

Por eso, incluso para aquellos familiarizados con el tema, no puede dejar de sorprender esta súbita transformación en la problemática del símbolo. ¿Dónde han quedado las visiones elevadas? O más aún: ¿dónde está la precariedad antes notada en Zurita o luego, a principios de este siglo, en el *Lampião* de Rodríguez? Algo de esa fragilidad queda también en la “sangría”, con sus cubos de hielo disolviéndose en el vino, aunque aquí, otra vez de manera paradójica, el juego con los elementos precarios de la experiencia produce un empoderamiento, que a la vez también se halla muy lejos del lenguaje sublime. Claramente la propuesta es otra: empoderar al símbolo significa utilizarlo como herramienta de ataque contra aquellos que devalúan distintos aspectos de la experiencia social o literaria. Pasando del diagnóstico al desafío, el símbolo/estigma surge para frenarlos. Se trata, por supuesto, de una apuesta a futuro. Y en buena medida, ahí reside la dimensión utópica del texto, si a la vez la palabra “utopía” no se identifica con un horizonte de reconciliación.

Pero aun así esa promesa no deja de ser una pregunta en torno a las posibilidades del lenguaje poético. ¿Puede la poesía del siglo XXI crear un estigma, ponerlo en circulación, volverlo eficaz? En todo caso, *Sangría* busca marcar un límite al nivel de las acciones materiales o discursivas, delinear un espacio frente al otro.³⁰ De acuerdo al sentimiento que impregna el libro, no hay ámbito social para señalar coincidencias o disensos - una “mesa” donde debatir-, sino más bien grupos inmersos en luchas de poder, distintas “Sicilias” y “palermos” dando vueltas por la ciudad (Gambarotta, 2023, p. 6, 37). ¿Y por qué no ver ahí un motivo de fondo? También la pasión sectaria puede ser un motor de la escritura y en este caso ella adquiere un rol significativo.

7. Conclusiones: de las vísceras a los vidrios rotos

Nos encontramos entonces con una historia a contrapelo: leer la poesía contemporánea en virtud de la problemática del símbolo. Quizás esto parezca algo improbable, pero la lectura también puede ir elaborando sus propios recorridos a partir de distintas concepciones poéticas. Desde esta perspectiva, el símbolo no parece haber sido eliminado como problema de la escritura; más bien sus usos se han ido reconfigurando paulatinamente de acuerdo a distintas coyunturas sociales y literarias, particularmente a partir de la década del setenta. Se suceden ahí distintas alternativas. Mientras Juan L. Ortiz deconstruye al símbolo; Elvira Hernández encuentra un artefacto social y cultural sobre el cual intervenir. Luego hay tres momentos distinguibles en Zurita, Rodríguez y Gambarotta. Para el chileno, la precariedad del símbolo y el lenguaje sublime no son excluyentes. La poesía de Rodríguez, por su parte, va a dejar de lado cualquier acento sublime, concentrándose en la fragilidad de la visión, con sus distintos impactos al nivel de la experiencia subjetiva. Y en el caso de Gambarotta tal vez pueda verse un pasaje de la precariedad al empoderamiento, ya que este último parte de imágenes muy cotidianas para ir elaborando su propia versión del registro simbólico.

Y aunque sea en un plano más general, esto nos recuerda la antigua escena de la Sibila examinando las vísceras de los pájaros. No es difícil encontrar la conexión con aquellos “vidrios rotos” imaginados por Hernández. De algún modo, la Sibila hacía algo similar a lo que vimos en muchas de estas obras. No se trata de escuchar el canto de los pájaros o concebir una traducción desde un lenguaje a otro. La Sibila los usa como material interpretativo, auscultando sus restos en busca de las asociaciones más recónditas, aquello que aún no ha llegado al lenguaje. Y en buena medida, algo similar hace la poesía contemporánea con el símbolo. Lejos de tomarlo como una totalidad orgánica, cuyos significados y formas están dadas de antemano, estas poéticas trabajan con un detritus, restos que ponen en crisis las formas establecidas -partiendo por el lenguaje modernista hasta los emblemas colectivos-. Desde esta perspectiva, el registro simbólico no es una totalidad armónica. Más bien se parece a una pulsión recurrente, imágenes aleatorias y fragmentarias cuyas connotaciones impulsan la escritura hacia el terreno de la memoria social, distintas versiones de la utopía o incluso el estigma. Y así notamos cómo, a lo largo de estas lecturas, la utopía pasa a ser un eje vertebrador ya que, a fin de cuentas, el símbolo también tiene una condición mixta: mezcla de “más acá” y “más allá”, construcción imaginaria y deseos de transformación bien reales, la actualidad y la potencia dentro de una misma figura literaria. Hasta aquí entonces solo pudimos observar cómo han ido avanzando esos itinerarios en las últimas décadas. Pero ellos quizás vuelvan a emerger con nuevas variantes o rupturas.

Referencias bibliográficas

- Battilana, Carlos. (2019). ¿Cómo leer un símbolo? La poesía latinoamericana de entresiglos. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, V(9), 94-102. <https://tinyurl.com/253gqubo>
- Colectivo Miguel Enríquez. (2005). Historia de la toma de la Bandera. La 26 de Enero. Primer embrión del Poder Popular en Chile. *Archivo Chile*. <https://tinyurl.com/22776omf>
- Díaz, Marcelo. (2011). Estoy completo, sé lo que me falta. Notas sobre la poesía de Martín Rodríguez de *Agua Negra a Maternidad Sardá. Otra Parte*, 24. <https://tinyurl.com/2ad8uz7t>
- Durand, Gilbert. (2010). *La imaginación simbólica*. Amorrortu.
- García Helder, Daniel. (1990). *El faro de Guereño*. Libros de Tierra Firme.
- García Helder, Daniel. (2005). Juan L. Ortiz: un léxico, un sistema, una clave. En Delgado, Sergio (ed.), *Obra Completa / Juan L. Ortiz* (pp. 127-144). Universidad Nacional del Litoral.
- Gambarotta, Martín. (2023). *Sangría*. Rapallo.
- Hernández, Elvira. (1991). *La Bandera de Chile*. Libros de Tierra Firme.
- Hernández, Elvira. (2020). *Estado de sitio (Santiago Waria, Santiago Rabia, Ciudad Cero)*. Ediciones Universidad Diego Portales.
- Jameson, Fredric. (2009). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Akal.
- Lojo, María Rosa. (1997). *El símbolo. Poéticas. Teorías. Metatextos*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Miranda, Paula y Rubio, Rafael. (2018). La obra total de Raúl Zurita: las múltiples posibilidades del paisaje. *Atenea*, 518, 167-181. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622018000200167>
- Ortiz, Juan Laurentino. (2005). *Obra completa: incluye En el aura del sauce*. Universidad Nacional del Litoral.
- Ortiz, Juan Laurentino. (2004). *El Guaileguay*. Beatriz Viterbo.
- Prieto, Martín. (2021). Introducción. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, 8(13), 215-223. <https://tinyurl.com/29cgj7tn>
- Rodríguez, Martín. (2004). *Lampión*. Siesta.
- Rubio, Alejandro. (22 de enero de 2010). Para el lado de las cosas sagradas [Reseña]. *Inrocks libros*. <https://tinyurl.com/2ajjsnoo>
- Tarrab Rivera, Alejandro. (2007). Intertextualidad científica en “Purgatorio” de Raúl Zurita. *Especulo. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <https://tinyurl.com/238ugjgd>
- Todorov, Tzvetan. (1981). *Teorías del símbolo*. Monte Ávila Editores.
- Zaldivar, María Inés. (2003). ¿Qué es una bandera y para qué sirve? A propósito de *La Bandera de Chile* de Elvira Hernández. *Anales de Literatura Chilena*, 4, 203-208. <https://tinyurl.com/26p5cudo>
- Zurita, Raúl. (1979). *Purgatorio (1970-1977)*. Editorial Universitaria.
- Zurita, Raúl. (2013). *INRI*. Mansalva.

Zurita, Raúl. (2020). Raúl Zurita: “Toda obra literaria es un monólogo” [extractos de *Un mar de piedras*, compilación de entrevistas hecha por Héctor Montesinos, publicada en 2018 por la editorial Fondo de Cultura Económica]. *Eterna cadencia*. <https://tinyurl.com/2cfkp68t>

NOTAS

- ¹ Nos remitirnos a la definición hecha por Gilbert Durand en su libro *La imaginación simbólica*: “(...) llegamos a la imaginación simbólica propiamente dicha cuando el significado es *imposible de representar* y el signo sólo puede referirse a un *sentido*, y no a una cosa sensible” (2010, p. 12-13, las cursivas son del autor). El primer capítulo de esta obra brinda una introducción a la problemática y puntualiza algunas diferencias claves frente a otros fenómenos como la alegoría y el signo. Dentro de los estudios literarios, la reconstrucción de María Rosa Lojo publicada en 1977 nos ha parecido la más útil, al centrarse en concepciones literarias específicas que van desde el romanticismo hasta la semiología y la deconstrucción (Lojo, 1997, p. 3-89). El crítico Tzvetan Todorov también ha hecho un amplio estudio sobre la teoría del símbolo (1981).
- ² “(...) el término significado, en el mejor de los casos concebible, pero no representable, se difunde por todo el universo concreto: mineral, vegetal, astral, humano, ‘cósmico’, ‘onírico’, o ‘poético’. De esta manera, lo ‘sagrado’, o la ‘divinidad’, puede ser significado por cualquier cosa: un alto peñasco, un árbol enorme, un águila, una serpiente, un planeta, una encarnación humana como Jesús, Buda o Krishna, o incluso por la atracción de la Infancia que perdura en nosotros” (Durand, 2010, p. 16-17).
- ³ Sobre esta cuestión, puede consultarse el artículo de Daniel García Helder, “Juan L. Ortiz: un léxico, un sistema, una clave”, incluido en las *Obras completas* editadas por la Universidad Nacional del Litoral (2005, p. 127-144). Este volumen se editó por primera vez en 1996.
- ⁴ Sobre el estatuto simbólico de *El Guaileguay* y sus conexiones con la geografía de la región pueden consultarse la introducción y las notas preparadas por Sergio Delgado. “La *lira* continúa el campo imaginario del arpa. (...) la *lira* siempre aparece asociada al *laúd*. Así se presentaba en el poema ‘Entre Ríos’, representando la forma de la provincia” (2004, p. 159). La referencia también figura en el estudio de García Helder (2005, p. 128). Ver también Gramuglio (2005, p. 993).
- ⁵ Tal como afirma Carlos Battilana, Vallejo inicia “una ruptura con los símbolos de consenso encarnados en el modernismo y el posmodernismo en favor de un nuevo emblema. Se introduce otra referencia, pero ya no como signo de un eventual acuerdo colectivo” (2019, p. 99). Para otras referencias sobre el tema, Prieto (2021). La crítica del objetivismo al símbolo modernista aparece en el poema de García Helder, “Sobre la corrupción” (1990, p. 43).
- ⁶ También cabe notar la aliteración del primer verso, con su énfasis melódico, paradójicamente utilizada para llamar la atención sobre el “silencio”.
- ⁷ En su detallado estudio García Helder se refiere a la “escritura de vidrio”. El adverbio “cristalinamente” tiene, por otro lado, un rol sonoro importante en la escritura de Ortiz, tal como lo aclara el poeta en una entrevista hecha por Juana Bigozzi (2005, p. 136). Es curioso, pero García Helder no hace referencias a las conexiones de esas imágenes y aliteraciones con el lenguaje modernista. La vinculación sí es notada por Martín Prieto, aunque de manera algo indirecta mediante una referencia a la poesía de Juan José Saer (2005, p. 111-126).
- ⁸ Seguimos aquí los versos 2618, 2620-2630 (2004, p. 150). Cabe aclarar que este, sin embargo, no era para Ortiz el final definitivo del poema (2004, p. 273).

- 9 Respecto de esta cuestión son importantes los siguientes versos: “Y esa mudez, de Agosto que le tendía sólo ramas/ era el fin, acaso,/ de la república del cristal,/ a la que él quería traer la delegación de lo invisible/ en una sílabas de porvenir” (Ortiz, 2004, p. 135).
- 10 Tomo esta expresión del trabajo de Battilana (2019).
- 11 “El 26 de Enero de 1969, después de una amplia labor vecinal, con los sin casas, los jóvenes y la consolidación de las células del Mir por todo San Miguel, nos lanzamos a la Toma en el Fundo La Bandera. Se trataba de unos terrenos no habitados ni en planes de construcción. (...) idea era superar con creces lo que habíamos experimentado y producir una experiencia que llevara a una victoria de los Sin Casas de manera contundente (...)” (Colectivo Miguel Enríquez, 2005).
- 12 A lo sumo pueden hallarse este tipo de referencias: “no tiene en otros el territorio de sus propios eriazos/ no tiene en otros el fusil de su olla común” (Hernández, 1991, p. 9).
- 13 Esta frase se halla ubicada al principio del libro, como epígrafe anónimo. Otra lectura del texto hecha desde la perspectiva de la problemática del símbolo puede hallarse en Zaldivar (2003, p. 203-208).
- 14 Para Zaldivar, la “Bandera” es un personaje capaz de adquirir distintos disfraces (2003, p. 207).
- 15 De manera más reciente, Hernández retoma este asunto en su poema “Santiago Rabia”: “¿siempre se está representando lo mismo?/ (...) / (...) / mejor demuelan al tirso de molina/ y su arquitectura espeluznante” (2020, p. 94). Aquí también puede verse una confrontación con los símbolos de la cultura que ocupan un lugar central en el espacio público.
- 16 Según G. Durand: “El símbolo, como la alegoría, conduce lo sensible de lo representado a lo significado, pero además, por la naturaleza misma del significado inaccesible, es *epifanía*, es decir, aparición de lo inefable por el significante y en él” (2010, p. 14).
- 17 La introducción está subdividida en dos secciones: “En el medio del camino” y “Domingo a la mañana” (Zurita, 1979, p. 1-21), rodeados a su vez de distintos títulos, fotografías y epígrafes.
- 18 Entre estas dos secciones hay una adicional, más breve, que funciona a modo de transición (“Arcosanto”, Zurita, 1979, p. 40-41), donde además de epígrafes en mayúsculas se reproduce visualmente, en letra con tinta de agua, un comentario sobre un diagnóstico psiquiátrico escrito a mano.
- 19 Una excepción puede hallarse en el trabajo de Miranda y Rubio (2018).
- 20 El punto de partida de estas reflexiones se halla en el opúsculo “Qué es el paraíso” publicado en el tercer número de la revista *CAL* (1979b).
- 21 Sobre los vínculos entre espacio e imaginación utópica, Tarrab Rivera (2007).
- 22 Zurita, por otro lado, es un admirador ferviente del *Canto General de Neruda*, tal como la crítica ha notado más de una vez. No sería errado por lo tanto encontrar puntos de contacto con *INRI*.
- 23 A nivel verbal o preposicional.
- 24 Existen varias lecturas sobre la poesía de Rodríguez. El ensayo de Marcelo Díaz (2011) aborda muchos de esos temas. Cfr. también la reseña de Alejandro Rubio (2010) sobre el libro *Para el lado de las cosas sagradas*.
- 25 Y tampoco nos parece errado vincular esta cuestión a la idea de tabla rasa, antes mencionada.
- 26 A diferencia de este caso particular, esas voces no siempre tienen portadores u orígenes identificables.
- 27 “Quieren que te vayas/ por qué no te vas”. Y luego en la página siguiente, acaso continuando con esa meditación: “El eslogan debería ser/ no lo hagas / – / no lo hagas porque/ quieren que lo hagas”, etc. (Gambarotta, 2023, p. 24-25).
- 28 “El que se quiere matar/ no es que crea/ que no tiene futuro” (Gambarotta, 2023, p. 23).
- 29 Para esto, es importante leer la última página del libro.

- ³⁰ Y quizás así el libro se haga eco de otro malestar que atraviesa al presente, si tenemos en cuenta que el discurso político actual, particularmente en Argentina, se halla seducido por un uso del estigma muy naturalizado en las últimas dos décadas. Este modo de hablar surge cuando los principales diarios del país reducen una identidad política a una letra y esta pasa a formar parte del uso cotidiano, tanto en charlas informales como en la comunicación digital. *Sangría* puede leerse en los términos de este contexto, como una respuesta para nada defensiva.

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/785/7855631014/7855631014.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Martín Baigorria

ITINERARIOS DEL SÍMBOLO EN LA POESÍA
CONTEMPORÁNEA: LOS CASOS DE CHILE Y
ARGENTINA (1971-2023)

Itineraries of the Symbol in Contemporary Poetry: the Cases of
Chile and Argentina (1971-2023)

Cuadernos de Literatura

núm. 29, e2914, 2026

Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

revistas@unne.edu.ar

ISSN: 0326-5102

ISSN-E: 2684-0499

DOI: <https://doi.org/10.30972/clt.299362>



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

**Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-
CompartirIgual 2.5 Argentina.**