

Elvira Hernández

EL ENIGMA DE SANTIAGO WARIA

El texto de la poetisa chilena Elvira Hernández, *Santiago Waria*¹, presenta un verdadero enigma para el lector que se aventura en los meandros de la capital chilena, guiado por un alfabeto que le promete un universo inesperado detrás de cada letra².

El título llama ya la atención del lector que presiente un texto un poco misterioso. Pero el paratexto rápidamente va a satisfacer su curiosidad al entregarle la clave de la palabra a priori desconocida, “Waria”, con esta frase en exergo que aparece en la segunda página de título:

así como Atenas fue **astu** para los
griegos y Roma **urbs** para los romanos
Santiago fue **Waria** para los mapuches
como cualquier otro poblado

⁶Van Gogh, Vincent. *Cartas desde la locura*. De. Premiá, México, 1991, p. 80.

⁷A propósito de los nombres. Alfonso es un nombre genérico, de *hathus*, “lucha”, significa “guerrero dispuesto para el combate”. Alonso es una variante de Alfonso. Adolfo deriva de “guerrero”, noble, ilustre (*Diccionario de nombres de personas*. De Vecchi S.A., Barcelona, 1994).

¹Hernández Elvira, *Santiago Waria*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1992.

²El libro está compuesto de una serie de “poemas” de diferentes extensiones que se siguen en un orden de cierta manera alfabético. En efecto, la inicial de la primera palabra del poema que está en apertura es “a”, la inicial de la primera palabra del segundo poema es “b” y así sucesivamente.

Además, las fechas 1541-1991 dan una precisión suplementaria al recordar dos límites temporales esenciales en la historia de Chile: la conquista del territorio por los españoles y recientemente la vuelta a la democracia después de diecisiete años de una dictadura sangrienta. Es como si la autora hubiera concentrado decididamente en el paratexto una serie de avisos o de pistas capaces de orientar al lector en su aproximación a *Santiago Waria*. Efectivamente, después de la primera lectura (en general bastante penosa, y que tiene sobre todo una función heurística como lo demuestra M. Riffaterre³) es cuando se puede apreciar la riqueza del paratexto y tomar en él ciertos elementos que dan un enfoque esencial para entender el texto en su totalidad.

En efecto la portada está iluminada por los colores de un cuadro reproducido en reducción en el centro y presentado en mayor tamaño sobre la totalidad de la portada, con tonos esta vez solamente azules y blancos, un poco como si se tratara de una fotocopia. Este cuadro está puesto de relieve en el centro, ya que su tamaño y sus colores vivos contrastan con el resto de la portada. Su título, "Alameda en Blanco", remite por cierto a la avenida principal de Santiago, y al mirar más detenidamente, se puede observar que la avenida separa dos panoramas de la ciudad, uno antiguo y el otro contemporáneo, con la superposición de rostros de personajes, cuyas miradas parecen dirigidas hacia el espectador, y que se divisan entre los edificios, como en esos juegos para niños en los cuales se trata de localizar unas figuras escondidas en un paisaje.

Por eso podemos pensar que el cuadro puesto en el centro de la portada anuncia una "mise en abîme" del viaje por la ciudad propuesto por *Santiago Waria* e introduce la idea de una ciudad palimpsesto, sobre la cual se inscriben varias épocas pero también diferentes culturas, dentro de las cuales hay una (la de los mapuches, los únicos que resistieron al invasor español en la historia de la Conquista) que decididamente ha sido borrada de la historia oficial. Los rostros que aparecen superpuestos en el cuadro hacen pensar entonces en una especie de fantasmas: los de los indios víctimas del genocidio o también los de las víctimas de la dictadura, asesinados o desaparecidos en circunstancias todavía desconocidas. Por lo demás, estos dos últimos temas surgen de manera insistente en el texto como motivos que obsesionan la conciencia de la poetisa.

Además, resulta que el resto del paratexto nos da también otras pistas de lectura que se acercan a las observaciones que ya hemos hecho. El mismo título tiene una función esencial, ya que se descompone en tres formas sucesivas que presentan cada una nuevas claves para la lectura. En efecto, después de la segunda página de título a la que nos hemos referido, aparece una tercera: "Santiago Waria y las Primeras Letras", que por cierto remite a la construcción misma del texto, como ya lo hemos señalado, pero que es también un eco del primer poema escrito en español en Chile, el de Alonso de Ercilla titulado *La Araucana*, que cuenta precisamente la historia de la resistencia de los araucanos. Además, esta citación de Pessoa, aislada en una cuarta página aparte (después de los varios títulos):

Mi conciencia de la ciudad es,
por dentro, mi conciencia de mí

nos invita a enfocar el viaje por Santiago como un itinerario mental o una búsqueda

³Riffaterre, M., *Sémiotique de la poésie*, Paris: Seuil / coll. Poétique, 1983, p. 16. Michael Riffaterre diferencia la "lectura heurística" durante la cual "se hace la primera interpretación", de la "lectura hermenéutica" resultante de una "lectura retroactiva", que constituye una segunda interpretación.

personal, un poco a la manera de Céline en su *Voyage au bout de la nuit*. Se trata entonces de una poesía que muestra a la poetisa en relación con el mundo y con ella misma, utilizando juegos de espejos que reflejan, tanto como incitan a la reflexión.

Elvira Hernández no procura dar una visión realista del mundo, aunque no excluye el referente de su texto, por lo demás muy presente, en especial en la evocación de los sucesos relacionados con la ciudad: asesinatos, prostitución, pero también represión, dictadura, miseria... Se podría hablar incluso de una escritura a la vez muy objetiva, porque fuertemente aferrada a referencias a lugares o a hechos fácilmente identificables, y muy subjetiva ya que sufre el trabajo de su conciencia, la cual está cargada también de recuerdos sociales, culturales, lingüísticos o literarios.

Es como si la poetisa quisiera codificar lo real entregándole al mismo tiempo claves de acceso al lector, como ocurre con el paratexto que, ya lo hemos visto, es particularmente esclarecedor para el texto en su conjunto. Así observamos una especie de balizaje que tiene como objetivo alertar al lector sobre algunos puntos esenciales que pueden conducirlo al desciframiento de señales diseminadas en el texto. La poetisa incita entonces al lector a penetrar en el universo enigmático del poema, invitándolo con humor a una especie de “búsqueda al tesoro”, o en todo caso a un juego en la contratapa por esta interpelación muy visual⁴:



que recuerda claramente las loterías y otros juegos de raspar que florecen tanto en Chile como en Francia. De esta manera, acaso el lector no se gane el premio gordo, pero tendrá el placer de descubrir algunos enigmas y la satisfacción de haber descifrado un mundo misterioso y aparentemente hermético. Porque no hay que olvidar que el placer es un elemento fundamental en la noción de enigma, como lo recuerda Michel Charles citando a su vez a Claude-François Ménéstrier: «El enigma es un juego de ingenio que busca dar placer dando pena»⁵. Ahora bien, es verdad que la primera impresión del lector cuando entra en *Santiago Waria* es más bien la confusión, la frustración mezcladas con la curiosidad, acaso la irritación, frente a un texto del que solamente se entienden algunos fragmentos, pero que no se deja abarcar en su totalidad, que resiste a una lectura lineal clásica, en resumen, que no entrega de entrada su sentido.

Por eso es por lo que el lector se encuentra tan contento al conseguir levantar el misterio de algunas partes y al saborear algunas interpretaciones que cumplen con su deseo de restablecimiento del orden lógico. En efecto, el texto parece primero deshilvanado, caótico, sin pies ni cabeza, a pesar del orden alfabético que le da por lo demás al lector la impresión desagradable de no ser nada más que una añagaza

⁴Estas palabras están acompañadas por un dibujito que sugiere el lugar donde hay que “raspar” ¡para descubrir lo que se ganó jugando a la poesía!

⁵“Poétique de l’énigme”. Presentación, notas y comentarios de Michel Charles sobre la obra de C-F. Ménéstrier, in *Revue Poétique* N° 45, p. 48.

destinada a extraviarlo mejor. Como lo señala la poetisa misma, la noción de juego es sin duda esencial. Y la lectura, en el caso de este texto, se parece más a la resolución de un rompecabezas. Todos los pedazos están, pero dispuestos en desorden, metamorfoseados, disfrazados o más simplemente presentados de tal manera que no se puedan identificar fácilmente. La lectura requerirá entonces cierto esfuerzo de atención, de memoria y también de imaginación, para hacer surgir un sentido a partir de las diferentes señales diseminadas en el texto por la autora.

Tomemos el ejemplo de la secuencia titulada “Santiago Waria”, compuesta de una serie de pequeños segmentos de texto separados entre ellos por un símbolo (¡un cangrejo!), y que son como una sucesión de reflexiones en voz alta de la poetisa:

No pasa nada

El barrio “turco” vive de su última liquidación
Viven los caras duras viven los cara’e palo
¡Jecar Vive!

a la vuelta de la esquina

Menashe Katz va en su Ford Falcon
al templo de Pachacamac
en Colina

No pasa nada

Se trata primero de la alusión a la muerte de un personaje político famoso de origen árabe, Jecar, asesinado en las calles de Santiago por la CNI. La exclamación ¡Jecar Vive! remite a la frase escrita sobre los muros de la ciudad después de su muerte. Además, la mayoría de los árabes trabaja en Santiago en la industria textil, lo que explica la alusión aumentada de un juego de palabras que linda con el humor negro, a la “última liquidación”.

En cuanto a las expresiones populares chilenas que aparecen en “Viven los caras duras viven los cara’e palo”, designan a los asesinos a quien no les importa nada ni nadie y que sin embargo siguen vivos, mientras que la exclamación “¡Jecar Vive!” es un homenaje rendido al que murió luchando y que queda vivo en el corazón de muchos chilenos.

Prosigue el poema con la introducción de una serie de palabras de diversos orígenes que parecen provenir de la palabra clave “jecar”, la cual lleva también una consonancia extranjera. Así, Jecar parece atraer “Menashe Katz”, el cual introduce “Ford Falcon”, en una especie de sincretismo a la vez cultural y religioso, hasta lingüístico. De la misma manera, “Pachacamac” evoca cierta mezcla o interferencia temporal (tal como lo observamos en el paratexto), al recordar la existencia de ruinas de un templo Inca en Colina, en los suburbios actuales de Santiago.

Por fin, la apertura y la clausura de este pasaje sobre las tres palabras “no pasa nada”, recuerdan el discurso oficial de los miembros de la Junta que se esforzaron, durante esos últimos diecisiete años de dictadura, por esconder la verdad relativa a los asesinatos de opositores al régimen de los cuales eran responsables.

La poetisa cuenta entonces con la perspicacia y la perseverancia del lector que está obligado a emprender un desciframiento del texto, pero también una reconstrucción del sentido, como si estuviera ante un rompecabezas. Para eso, el lector tiene que buscar no sólo en su cultura literaria e intertextual (utilizando su competencia

lingüística), sino también en su cultura general, es decir por ejemplo su cultura visual o televisual o su cultura oral (por el intermedio de referencias a refranes o canciones). Se trata en efecto de una poesía que saca partido de todos los medios que están a su disposición y que va a integrar también el lenguaje de lo cotidiano, de la televisión, del cine, de los diarios, de las expresiones populares, de la publicidad, de los afiches, etc.... en la cual el aspecto visual toma un espacio preponderante a la imagen de nuestro mundo moderno. La tipografía tiene por lo demás una importancia especial en este texto porque constituye una señal que orienta la lectura tanto como las palabras mismas.

Es el caso del pasaje titulado “Damero”, presentado como se debe bajo la forma de una especie de damero en el cual están frente a frente una serie de “damas” cuyos nombres variados, Marlene, Georgette, Lorena, etc... o cuyas actitudes, nos hacen pensar que se trata de prostitutas. Las dos partes del damero están separadas por una línea encima de la cual está escrito con letras diferentes lo siguiente: “a rey muerto yo a rey apuesto”, que es una transformación del refrán “A rey muerto, rey puesto”. En este caso entonces, es la conjugación del título, de la tipografía y del refrán cambiado, lo que nos da la clave del poema: si esas damas son realmente unas prostitutas, unas “fichas” que se pueden manipular, entonces la poetisa apuesta con la muerte del “rey”, que bien podría ser el rufián de ellas.

Parece entonces que la noción de enigma implica la de un juego con las palabras, cultivando la ambigüedad, utilizando los dobles sentidos, pero también las alusiones y los disfrazamientos de palabras. Permite también poner de relieve todas las posibilidades del lenguaje, el cual se vuelve entonces un material maleable, objeto de las manipulaciones de la poetisa que lo transforma como quiere, a la manera de un alquimista, provocando el deslizamiento del sentido, obtenido por el contacto entre las palabras.

Pero podemos notar que lo anterior es lo propio de la escritura poética, y que escribir por enigmas, es en realidad volver a encontrar la esencia misma de la poesía. Así, M. Riffaterre, en la conclusión de *Sémiotique de la poésie*, recuerda que:

Un rasgo constante de la significancia poética es que el lenguaje del poema es un ritual, un juego (en muchos casos, el poema es como un juego de palabras generalizado)⁶.

Explica también que los pasajes oscuros de un texto se le presentan al lector como una “agramaticalidad” que va a tratar de corregir utilizando su competencia lingüística. Según él, “cada agramaticalidad en un poema es una señal de gramaticalidad en otra parte, la señal que pertenece a otro sistema. Esta relación sistémica confiere la significancia. El signo poético tiene dos caras: textualmente agramatical, intertextualmente gramatical”⁷. Evoca también la “iluminación repentina” la “revelación” sentidas por el lector cuando descifra el misterio, el “enigma” que le presentaba el texto. El enigma entonces sería el lugar mismo de la agramaticalidad (refiriéndose a la expresión empleada por M. Riffaterre), y constituiría uno de los ejes centrales de la expresión poética.

Expresarse con enigmas, es también sugerir más que expresar, valerse de la lítole haciéndole al mismo tiempo guiños al lector para darle la posibilidad de descifrar el

⁶Riffaterre, M., *Sémiotique de la poésie*, op. cit. (n. 3), p. 205.

⁷Riffaterre, M., *Sémiotique de la poésie*, ibidem, p. 206.

sentido profundo (y oculto) del texto. En *Santiago Waria*, muchas veces es con un tono de ironía satírica o de humor negro que se presentan estos textos enigmáticos que proponen una visión del mundo particularmente negra y que dan una impresión general de desilusión. Además, resulta que este tipo de escritura corresponde aquí con la evocación de temas esenciales como la crítica de la sociedad y del mundo en general, la denuncia de la miseria, de la prostitución, pero también de la dictadura y de la represión sangrienta que hundió al país en el miedo durante diecisiete años, provocando desapariciones y asesinatos. *Santiago Waria* aparece entonces como la descripción, por parte de la autora, de la destrucción total de la sociedad, bajo la mirada de los indios mapuches que asisten a la desintegración de su cultura desde hace ya varios siglos.

Así, en la letra J, tenemos un poema que es una especie de declinación de la letra "Jota", tomada en su uso corriente, en especial en algunas expresiones populares frecuentemente empleadas como la que aparece al principio del pasaje: "Jota, recalco, no cambiaré ni una 'jota' de lo escrito". Esta profesión de fe de la poetisa está acompañada de un balance acerbo de estos últimos veinte años marcados por la dictadura, resumido por la tercera frase y repetido por la última: "Recalco, se perdieron veinte años de nuestras vidas".

La alusión a la morgue situada en la Avenida La Paz en Santiago (qué ironía de las palabras...) y la evocación de un pueblo mutilado para siempre, así como la referencia a la tortura, remiten directamente al contexto político. Lo que nos puede hacer pensar que estamos en presencia de otra declinación de la palabra "Jota", porque en Chile, la "Jota" es también el nombre dado a las juventudes comunistas cuyos miembros han sido los primeros afectados, desde el principio del golpe de Estado.

La imagen de la vida como un juego de azar falseado está también muy presente en el texto. Aparece en las expresiones "Fue una lotería arreglada", "el tropelista jugó bolos con nuestros huesos", etc... La poetisa está aquí entonces para denunciar el fraude y hacer estallar la verdad. Se trata en realidad de un juego estratégico practicado por los militares, para conseguir la desinformación generalizada, contra la cual se rebela la poetisa. Ahora bien, concluye este texto por un verdadero enigma, ya que se trata aparentemente de señales incomprensibles que toman sentido solamente si las leemos mirando al revés, en un espejo. Así descubrimos la palabra "clara-mente". La poetisa entonces practica también la codificación de la información, pero como para mostrar mejor que no se deja engañar y que ve la situación "claramente", o si invertimos los términos que tiene "la mente clara".

Elvira Hernández juega entonces con las palabras, incluso las disfraza a veces, pero es para alcanzar un gran poder evocativo, una libertad de expresión la cual no está falseada.

Aparece entonces una nueva función del enigma: la de desbaratar las trampas de la censura al cultivar la ambigüedad. De ahí la idea de un "underground" del lenguaje, de un lenguaje subterráneo, que también entró en la clandestinidad, que se disfraza para difundirse mejor. Así encontramos de nuevo una noción asociada al enigma: la de la complicidad entre miembros de un mismo grupo que conocen el secreto del enigma y que lo utilizan un poco como señal de reconocimiento, excluyendo al mismo tiempo a los intrusos. La libertad de expresión necesita entonces una codificación obligada que genera la búsqueda de un mayor espesor de sentido para cada palabra, aprovechándose de las posibilidades ofrecidas por la analogía y muchas veces la alusión y los doble sentidos.

El misterio parece ser entonces una clave de la poética, tal como lo analizaba Mallarmé, que consideraba el hermetismo como una manera de devolverle al arte

poético su naturaleza sagrada. En efecto, para Mallarmé, la experiencia poética se confunde con la experiencia metafísica y el poeta es un mago que quiere alcanzar la divinidad, es decir la belleza absoluta⁸. Sin embargo, lo que busca Elvira Hernández, con la inserción en su texto de un lenguaje prosaico, con el recurso a todos los temas sin excepción y sin tabú, pero sobre todo con la insistencia en el aspecto lúdico de su poesía así como en la práctica frecuente de la ironía y de la autoironía, es al contrario desacralizar el arte, retomando así uno de los principios mayores de la poética de Nicanor Parra⁹. Por eso podemos observar que el hermetismo que encontramos en *Santiago Waria* no tiene la misma función que el que aparece en la mayoría de las obras de Mallarmé.

Si proseguimos un poco más esta comparación, podemos notar también que mientras que para Mallarmé, se trataba de descifrar los arcanos del universo, para Elvira Hernández, en el contexto chileno reciente, la intención es más bien mostrar que el mundo ya no se puede descifrar, que se ha vuelto demasiado enigmático para ser aprehendido. Así en este contexto de violencia y de represión, la creación de la obra pura, tal como la deseaba Mallarmé, se vuelve también imposible. El referente exterior es demasiado presente y fuerte para no interferir en la creación artística.

Eso explica también sin duda por qué la forma misma del texto está tan deshilvanada y fragmentada en segmentos que no parecen tener relaciones lógicas entre ellos, excepto la unidad de lugar simbolizada por la ciudad de Santiago. Porque es acaso una manera de presentar un mundo en descomposición, dividido en trozos, sin unidad ni armonía y en el cual el hombre ya no tiene realmente su lugar. El poema es, entonces, como lo hemos señalado, una especie de rompecabezas en el cual lo real parece ser visto a través de un calidoscopio. Domina entonces la imagen de un universo despedazado, en destrucción, hecho de incertidumbres, de trastornos constantes, que dan la impresión que la poetisa tiene una relación problemática con el mundo exterior. En efecto, la sociedad aparece con toda su complejidad y es difícil entrar en este mundo o descubrir su sentido. Nos encontramos frente a un verdadero enigma, que por el momento no tiene respuesta. Es como si la poetisa viera su propia creación cerrarse sobre sí misma y escaparle.

Sin embargo, la escritura sigue siendo la única manera de reaccionar contra la destrucción y la poetisa cree todavía en el poder de evocación del lenguaje que le devuelve cierta libertad perdida.

La escritura por enigmas sería el reflejo de una realidad enigmática. Pero es también la señal de un renacimiento porque hace vivir de nuevo el lenguaje al explotar y al explorar la profundidad semántica de cada palabra. Sin duda el mundo es difícil de descifrar, pero al intentarlo, descubrimos uno de los tesoros escondidos en el lenguaje: la poesía.

CATHERINE PERGOUX - BAEZA
Universidad de Grenoble - Francia

⁸En la *Réponse à une enquête de Jules Huret*, en 1891, Mallarmé expone así una de sus teorías poéticas: “Nombrar un objeto, es suprimir las tres cuartas partes del disfrute del poema que es adivinar poco a poco: *sugerirlo*, eso es el sueño”. Insiste también en la noción de enigma en poesía: “siempre debe haber enigma en poesía, y es la meta de la literatura —no hay otras— *evocar* los objetos”.

⁹Parra Nicanor, *Poemas y antipoemas*, Madrid: Cátedra, 1988.