

**DE LO FANTÁSTICO EN LA POESÍA:
HACIA UNA SEMIÓTICA DE LA DESAPARICIÓN.
A PROPÓSITO DE LECTURA,
ANTROPOFAGIA Y PICNOLEPSIA EN EL POEMA
“LA DESAPARICIÓN DE UNA FAMILIA”,
DE JUAN LUIS MARTÍNEZ**

ON THE FANTASTIC IN POETRY:
TOWARDS A SEMIOTIC OF DISAPPEARANCE.
ABOUT READING,
ANTHROPOPHAGY AND PICNOLEPSY IN THE POEM
“LA DESAPARICIÓN DE UNA FAMILIA”,
BY JUAN LUIS MARTÍNEZ

Ricardo ESPINAZA SOLAR

Universidad Arturo Prat
respinaz@unap.cl

Daniela CONTRERAS PONCE

Universidad Arturo Prat
danielapazcontreras@gmail.com

Resumen: El trabajo se propone realizar una lectura semiótica conforme a la presencia de lo fantástico en el poema “La desaparición de una familia” de Juan Luis Martínez. A este propósito, se articula un amplio marco de conceptos relativos a la lectura de ficción (Umberto Eco, Roland Barthes, Jean-Luc Nancy, entre otros), el entendimiento de lo fantástico como sistema semiótico (David Roas, Omar Nieto), la antropofagia sígnica (Rodrigo Browne) y la noción de picnolepsia (Paul Virilio). Con todo, se pretende formular una idea inicial de semiótica de la desaparición en tanto cualidad particular del poema.

Palabras clave: Poesía. Fantástico. Semiótica de la desaparición. Juan

Luis Martínez.

Abstract: The work aims to perform a semiotic reading according to the presence of the fantastic in the poem “La desaparición de una familia” by Juan Luis Martínez. In this regard, a broad framework of concepts related to fiction reading is articulated (Umberto Eco, Roland Barthes, Jean-Luc Nancy, among others), the understanding of the fantastic as a semiotic system (David Roas, Omar Nieto), the anthropophagy (Rodrigo Browne) and the notion of picnolepsy (Paul Virilio). With everything, it is intended to form an initial idea of semiotic of the disappearance as a particular quality of the poem.

Key Words: Poetry. Fantastic. Semiotic of the disappearance. Juan Luis Martínez.

Durante el desayuno son frecuentes las ausencias, y la taza volcada sobre la mesa es una consecuencia bien conocida. La ausencia dura unos segundos, comienza y termina de improviso. Los sentidos permanecen despiertos, pero no reciben las impresiones del exterior.
(Paul Virilio, *Estética de la desaparición*, 1998: 7)

1. INTRODUCCIÓN: DE LA LECTURA DE CREACIÓN Y LA CREACIÓN DE LA LECTURA. UN SENTIDO POR HACER

El entendimiento de la actividad lectora focalizada en una perspectiva comunicacional de índole semiótica, supone, en el ejercicio práctico de la lectura para el estudio de textos literarios, ficcionales y poéticos contemporáneos, una serie de rasgos y particularidades específicas para su determinación formal y estructural en tanto ejercicio de lectura semiótico propiamente tal.

A este propósito, aun siendo ampliamente conocido, nos es útil recordar que en el libro *Lector in fabula* (1993), Umberto Eco señala que todo texto demanda de la presencia de un destinatario como condición indispensable tanto para el desarrollo de la capacidad comunicativa del

texto como también para su potencialidad significativa. Según el autor italiano, “un texto se emite para que alguien lo actualice; incluso cuando no se espera (o no se desea) que ese alguien existe concreta y empíricamente” (Eco, 1993: 77). Por tal motivo, cuando Umberto Eco se refiere a la lectura de las obras de ficción, alude a un cierto tipo de estrategia textual, determinada por un Autor y Lector Modelo:

Para organizar su estrategia textual, un autor debe referirse a una serie de competencias (expresión más amplia que “conocimiento de los códigos”) capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. Debe suponer que el conjunto de competencias a que se refiere es el mismo al que se refiere su lector. Por consiguiente, deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente (Eco, 1993: 80).

Así también, a propósito de la competencia de lectura en tanto estrategia empírica de aproximación semiótica para la comprensión lectora, el teórico chileno Jorge Lagos Caamaño, et al. (2017) afirma, citando a Eco, que los códigos del lector bien pueden diferir total o parcialmente de los códigos del emisor, puesto que el código propiamente tal no es una entidad simple, sino, generalmente, “un complejo sistema de sistemas de reglas” (Lagos Caamaño, 2017: 310); a la vez, “el código lingüístico no es suficiente para comprender los mensajes verbales, pues para decodificarlos se necesita, además de la competencia lingüística, una competencia circunstancial diversificada para poner en funcionamiento ciertas presuposiciones” (Lagos Caamaño, 2017: 311). Con todo ello, Lagos Caamaño sostiene que la competencia de comunicación y comprensión lectora no es una actividad meramente lingüística, sino una actividad semiótica en sentido amplio, esto es: “en la que varios sistemas de signos se complementan entre sí” (Lagos Caamaño, 2017: 311). Por lo tanto, entendemos la actividad lectora como la consecuencia inmediata de un proceso de investigación crítica y creativa al interior de un texto de ficción, literario y poético, donde este último resulta propicio para la exploración y convivencia de códigos, signos y sentidos posibles en función de una comprensión que a la vez tampoco sea dada sino propuesta, a la manera de una comprensión igualmente ficcional, literaria y poética;

es decir como una lectura creativa, una comprensión imaginaria; pues, como bien ha sentenciado Jenaro Talens (2000) al referirse a la lectura de textos poéticos: “el sentido no está inscrito en el texto, sino que ha de ser producido como resultado” (Talens, 2000: 14).

Así entonces, el poema, entendido a la vez en su dimensión de tratamiento estético, creativo y lúdico para con situaciones o problemáticas críticas de índole estética, social, cultural o política, según los diversos sistemas de signos que suelen convivir y complementarse en su interior, igualmente se nos presenta como un juego poético del lenguaje, en donde el lector resulta ser también un participante e investigador activo de las posibilidades complementarias de generación de nuevo sentido, pues comprendemos que un texto de ficción escrito desde la creatividad literaria e imaginación poética igualmente requiere de una lectura crítica propiamente creadora, o al menos creativa. A esto, un teórico como Roland Barthes, en el ensayo titulado “Por una teoría de la lectura”, incluido en el libro *Variaciones sobre la escritura* (2002), a propósito de una posible ética de la lectura, propone la denominación de *lectura viva*:

En lo que me concierne, plantearía la cuestión ética [de la lectura] de la siguiente manera: hay lecturas muertas (sujetas a los estereotipos, a las repeticiones mentales, a las consignas) y hay lecturas vivas (que producen un texto interior, semejante a una escritura virtual del lector). Ahora bien, esa lectura viva, durante la cual el sujeto cree emocionalmente en lo que lee al tiempo que conoce su irrealidad, es una lectura escindida; implica siempre, en mi opinión, la escisión del sujeto de la que hablaba Freud [...] si recordamos que para Freud la escisión del yo se liga fatalmente a las diferentes formas de la perversión, tendremos que aceptar que la lectura viva es una actividad perversa, y que la lectura es siempre inmoral (Barthes, 2002: 85).

De modo que Autor y Lector Modelo, así ya entendidos por Umberto Eco (1993), igualmente modelizan de manera constante su situación y posibilidad de comunicación, convivencia, cooperación y complementariedad, sensibilidad estética y generación de nuevo conocimiento. O bien, como una posibilidad de codificación *aberrante* o *perversa* que, siguiendo los términos de Umberto Eco, ya no trataría de

textos cerrados en tanto hermenéutica de la lectura de los textos literarios y poéticos, sino de una *obra abierta* a la manera de una *lectura abierta* que acrecienta una semiosis ilimitada, crítica, creativa y activa.

Un texto no es más que la estrategia que constituye el universo de sus interpretaciones, si no “legítimas”, legitimables. Cualquier otra decisión de usar libremente un texto corresponde a la decisión de ampliar el universo del discurso. La dinámica de la semiosis ilimitada no lo prohíbe, sino que lo fomenta. Pero hay que saber si lo que se quiere es mantener activa la semiosis o interpretar un texto (Eco, 1993: 86).

En “Hacer, la poesía”, breve ensayo de Jean-Luc Nancy incluido en el libro *La partición de las artes* (2013), el filósofo francés, sostiene que la palabra poética no necesariamente equivale a un entendimiento sobre el sentido de las cosas o bien, a la elaboración de los sentidos de entendimiento a partir de las cosas, sino, más bien, a la posibilidad de acceso que supera a un sentido cualquiera. Un sentido que incluso puede ser constantemente aplazado y/o desplazado de la cosa. De manera que, el sentido o la posibilidad de sentido de la poesía es siempre una posibilidad de acceso a un sentido por hacer. Una suerte de acceso hacia un nuevo saber o un nuevo conocimiento por crear. “Si accedemos de una manera o de otra a una linde de sentido, es poéticamente [...] sólo este acceso define la poesía, y ésta no tiene lugar más que cuando aquél tiene lugar” (Nancy, 2013: 119).

Ahora bien, dado nuestro caso, comprenderemos entonces la actividad de nuestra lectura semiótica no como una estrategia para la interpretación fenomenológica o hermenéutica del sentido, sino más bien como la posibilidad de investigación crítica para generar nuevos sentidos creativos a partir de la determinación de accesos posibles. Acceso que en el caso específico de la lectura del poema de Juan Luis Martínez, siempre tiende, paradójicamente, hacia su propia desaparición, anulación, extravío o fagocitación, esto es: en cuanto se enuncia, se anula; en cuanto acceso, desaparición. Por ello, la lectura resultará entonces, también como si fuese una desaparición, a la manera de una *antropofagia de los signos*. La poesía, dice Nancy, “no tiene exactamente un sentido, sino, más bien, el sentido del acceso a un sentido cada vez ausente, y llevado más lejos. El sentido de

la poesía está en un sentido siempre por hacer” (Nancy, 2013: 120).

De este modo, concretamente, nuestra intención por visualizar la presencia de lo fantástico en un poema narrativo cuya figuración de personajes ocurre prácticamente por la desaparición o invisibilidad de los mismos, se articula desde un ejercicio de proposición de la lectura, que, al decir de un crítico como Matías Ayala (2010) comprendería un quehacer casi detectivesco conforme a la naturaleza de un poema con elementos policiales, sobre todo en lo que concierne a la imagen de la mujer¹:

Es fácil convenir que este poema narrativo conlleva elementos policiales: el misterio de qué pasó, quién lo hizo y por qué, los cuales, al no ser resueltos, abren una puerta a especulaciones que se multiplican hasta la metafísica. El lector atento, ubicado en la posición de detective, debe encontrar e interpretar los signos [...] mujer que, dicho sea de paso, a pesar de estar mencionada no figura en la familia. ¿Desapareció antes?, ¿fue la única que logró escapar? (Ayala, 2010: 188-189).

Sin embargo, nuestros procedimientos de lector no tienen por finalidad tratar de descubrir los motivos o encontrar e interpretar los signos de la desaparición, sino sobre la generación de nuevos sentidos críticos y creativos a partir de lo fantástico en tanto posibilidad de aproximación semiótica de acceso y de relación; esto último, conforme a la convivencia conflictiva que ocurre al interior del espacio de lo fantástico entre lo *posible* y lo *imposible* (Roas, 2009 y 2011) pues, según nuestro parecer, el poema trata efectivamente sobre la aparición y desaparición, presencia y ausencia, visibilidad e invisibilidad de cada uno de los miembros que integran la familia de personajes mencionados en el poema, de manera ominosa²; como también en lo que concierne a la imagen de la mujer (madre, ama, amada o esposa), cuya única nominación en el poema sólo

¹Páginas más adelante, centraremos nuestra atención precisamente en la presencia/ausencia de la mujer en tanto imagen fantástica del poema.

²Para Sigmund Freud (1992), quien entiende la estética como doctrina de las cualidades de la sensibilidad: “lo ominoso [unheimlich] es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (Freud, 2002: 220), pero que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz de manera inexplicable; de modo que su condición de existencia se halla, precisamente, en la incertidumbre intelectual que provoca. (Freud, 2002: 221).

ocurre en tanto complemento en la expresión “el espacio agoniza en la cama de mi mujer”, expresión que es mencionada casi al final de la última estrofa del poema, en el verso número 33 de 37 versos en total.

2. LO FANTÁSTICO COMO SISTEMA SEMIÓTICO. UNA ANTROPOFAGIA SÍGNICA

Ya sea, en el ensayo titulado “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición” (2009) como en el libro *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* (2011), el teórico español David Roas revisa una serie abundante de contribuciones teóricas sobre la literatura fantástica, con el fin de comprender lo fantástico a partir de la convivencia conflictiva entre lo *real* y lo *imposible*. Así, al menos, desde la revisión que él realiza sobre los planteamientos de Castex (1951), Vax (1960), Caillois (1970), Todorov (1970), Barrenechea (1972 y 1991), Bessière (1974), Finné (1980), Campra (1981 y 2000), Cersowsky (1985), Reisz (1989), Bozzetto (1990 y 1998) y Ceserani (1996), entre otros (Roas, 2009 y 2011).

Pero además, el teórico español también añade que el entendimiento de lo fantástico no se limita ni al efecto de la vacilación todoroviana, ni a un género específico de la literatura, sino a la inexplicabilidad del conflicto entre lo *real* y lo *imposible* propiamente tal, situación que a la vez también involucra la posible participación de los lectores:

Vuelvo a la definición expuesta al principio: lo fantástico se define y distingue por proponer un conflicto entre lo real y lo imposible. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre sobre las que muchos teóricos (desde el ensayo de Todorov) siguen insistiendo, sino la inexplicabilidad del fenómeno. Y dicha inexplicabilidad no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual sino que involucra al propio lector [...] su objetivo primordial ha sido y es reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de ésta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla [...] Ello determina que el mundo construido en los relatos fantásticos es siempre un reflejo de la realidad en la que

habita el lector. La irrupción de lo imposible en ese marco familiar supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual. Y, unido a ello, un inevitable efecto de inquietud ante la incapacidad de concebir la coexistencia de lo posible y lo imposible (Roas, 2009: 103-104).

Por ello, Roas (2011) es enfático al señalar que lo fantástico corresponde a una categoría estética no circunscrita ni a los límites de un género específico ni solamente literario, sino transdisciplinar, susceptible de manifestarse en distintos sistemas semióticos de representación:

la idea de lo fantástico que aquí propongo tiene que ver más con una categoría estética que con un concepto circunscrito a los estrechos límites y convenciones de un género [...] esta concepción de lo fantástico como categoría estética permite ofrecer una definición de carácter multidisciplinar, válida tanto para la literatura y el cine como para el teatro, el comic, los videojuegos, y cualquier otra forma artística que refleje el conflicto entre lo real y lo imposible caracterizador de lo fantástico (Roas, 2011: 11).

Desde una perspectiva similar, el teórico mexicano Omar Nieto, en el libro *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno* (2015), propone ampliar el estudio de lo fantástico abordándolo desde una categoría general como es la noción de sistema, en tanto estrategia textual de un sistema semiótico propiamente tal, con el fin de establecer ya no una definición específica de género literario o de temas exclusivos para lo fantástico, sino un conjunto organizado de variables diversas y contextuales que posibilitan una perspectiva diacrónica de clasificación y entendimiento para una distinción entre literaturas a partir de lo *fantástico clásico* (siglos XVIII-XIX), *fantástico moderno* (siglo XX) y *fantástico posmoderno* (desde fines de siglo XX y principios de siglo XXI), aun cuando su marco de distinción no necesariamente se corresponde del todo con la periodización de la modernidad.

Sugerimos que no existe un “género” fantástico (como Todorov propone), sino un “sistema de lo fantástico”, es decir una estrategia textual que pone en marcha lo fantástico, un modus operandi,

que permite al menos tres formas de conjugar los elementos que interactúan y que se convierten a la sazón en tres paradigmas: clásico, moderno y posmoderno (Nieto, 2015: 54).

De este modo, Omar Nieto entiende el *fantástico clásico* como “la irrupción lineal del elemento sobrenatural, extraño, o de lo otro, en un mundo familiar” (Nieto, 2015: 103), es decir: situaciones imposibles al interior de lo posible, que provocan una vacilación respecto de la comprensión de lo real externo, de manera tal que la verosimilitud ocurre por la presencia de referentes miméticos. Mientras que en el *fantástico moderno* ocurre una naturalización de lo improbable, en donde ya no se manifiesta una vacilación ante lo real sino una ausencia de sorpresa, por la que, en definitiva, se explicita un marco epistemológico de toma de conciencia de la complejidad de lo real y de la especificidad y de las reglas de lo fantástico propiamente tal: “lo fantástico moderno significa una ruptura con el modelo clásico de lo fantástico, pero no sólo en la forma en la que combina los elementos del sistema, sino sobre todo por la toma de conciencia de la especificidad y las reglas de lo fantástico en sí mismo” (Nieto, 2015: 131). Por último, en cuanto al *fantástico posmoderno*, Omar Nieto, apoyado en algunas ideas provenientes del pensamiento de Jean-Francois Lyotard (1999), Gianni Vattimo (2000) y Jean Baudrillard (2005) se refiere a la presencia de itinerancias, simultaneidades o simulacros textuales de lo posible y lo imposible debido al reciclaje híbrido e intertextual de elementos diversos para dar cuenta de un carácter escéptico tanto de la realidad como de la literatura al suspender, relativizar o erosionar su posible comprensión:

El fantástico posmoderno relativiza los estatutos de realidad y sobrenatural para hacerlos itinerantes dentro de la estructura textual [...] constituye un simulacro, ya sea de alguno de sus elementos constitutivos (lo real o lo sobrenatural) o bien de todo el sistema fantástico, y debilita hasta un grado cero la concepción de verdad como centro integrador (Nieto, 2015: 234-235).

Por consiguiente, la máxima expresión de lo fantástico posmoderno, según Nieto, no es sino: “la construcción de un relato fantástico cuyo tema sea la creación justamente de lo fantástico” (Nieto, 2015: 272). O bien,

anticipándonos al caso de Juan Luis Martínez, un poema cuyo conflicto entre lo *real* y lo *imposible* visibiliza lo que desaparece y hace desaparecer lo visible. Situación que, a la vez, también nos actualiza la dimensión conflictiva del poema en sí mismo confrontado con lo fantástico³, como de su inexplicabilidad (Roas) y su escepticismo (Nieto), y de su relación con la otredad⁴. Al respecto, Omar Nieto agrega:

Cabe resaltar que el sistema de lo fantástico es impensable sin la idea de alteridad que aportan diversos autores [...] lo otro, es lo contrario del orden y está en relación dialéctica con lo mismo, y es en la literatura donde esta relación encuentra el mejor lugar para ejemplificarlo. Su discurso es un distanciamiento del discurso del mundo y el lenguaje literario una “cristalización de la otredad” [...] Asimismo, la ficción opone su discurso a la realidad, la niega, la cuestiona, y lo fantástico pone en evidencia más que cualquier otro sistema esa línea tan delgada entre lo mismo y lo otro (Nieto, 2015: 63).

Así entonces, un poema cuya posibilidad de semiosis radica precisamente en la textualización de la otredad en tanto ausencia, extravío o desaparición inexplicable; o bien, en la significación imposible de la desaparición escéptica de los signos como una *semiótica de la desaparición*.

Por lo demás, a propósito de la relación entre ficción, poesía y

³Recuérdese los planteamientos de Tzvetan Todorov (1970), sobre la imposibilidad de lo fantástico al interior de la poesía, pues esta última no se prestaba para una lectura referencial. Pero a la vez, considérese las refutaciones a ello, provenientes de los sustanciales aportes de Niall Binns “La presencia de lo fantástico en la poesía hispanoamericana del siglo XX” (1999), Óscar Hahn “La dimensión fantástica en mi poesía” (2013), Susana Reisz “Cuando lo fantástico se infiltra en la poesía: hipótesis sobre una relación improbable” (2014) y Ricardo Espinaza Solar “Literatura fantástica y poesía chilena” (2017), entre otros. Pues articulan lecturas altamente documentadas y propositivas para la apreciación y entendimiento de lo fantástico al interior de la poesía contemporánea; cuya síntesis, considerando la negación todoroviana respecto de lo fantástico en la poesía, equivaldría a considerar que la poesía no puede ser fantástica, sin embargo, los poemas, lo son (Espinaza Solar, 2017: 52).

⁴Para un estudio de la obra de Juan Luis Martínez en relación con la otredad y la literatura fantástica, recomendamos las excelentes contribuciones de Scott Weintraub: “La última broma de Juan Luis Martínez: no sólo ser otro sino escribir la obra de otro” (2014) y “Juan Luis Martínez y las otredades de la metafísica: apuntes patafísicos y carrollianos” (2015); como también recomendamos el reciente ensayo de Marcela Labraña, titulado: “Juan Luis Martínez: apuntes para un plano improbable” (2018).

literatura fantástica, El teórico español José María Pozuelo Yvancos, en *Lírica y ficción* (1997) realiza un acabado estudio sistemático sobre lo que él considera “la necesidad de extender al mundo de la comunicación lírica las bases o cimientos ficcionales de toda comunicación literaria” (Pozuelo Yvancos, 1997:242) puesto que, siendo la lírica una modalidad de singular expresión literaria, ésta no difiere de otros géneros por el supuesto carácter no ficcional de su representación, sino por la peculiar vía de cómo explora el rasgo ficcional particular que desde la afirmación aristotélica de *poiesis* está en la raíz misma de toda representación literaria (Pozuelo Yvancos, 1997:243)⁵. Para ello, Pozuelo Yvancos inicia su reflexión afirmando que, desde la perspectiva de la poética contemporánea, existe una gran dificultad para una posible definición de la poesía que se debe, principalmente, a un anquilosamiento del desarrollo teórico respecto de la poesía misma, el que constantemente se ubica en una reducción idealista unitario-romántica e implica un estado de marginalidad en cuanto desarrollo, transformación, variedad, vigencia, novedad o actualidad en el estudio de las obras de poesía en su relación con el ámbito de la ficción⁶. Esto último, se debe, según

⁵La propuesta de estudio de José María Pozuelo Yvancos se desarrolla a partir de tres objetivos específicos. Para todos los efectos de interés, recomendamos una atenta lectura del texto de Pozuelo Yvancos, además de indicar que sus tres objetivos son: 1) Indagar las razones históricas de la problematización del género o de la poesía lírica; 2) Mostrar cómo parte de esa problematización ha declarado una objetable exclusión arbitraria de la lírica respecto del ámbito de los géneros ficcionales o miméticos, al crear dificultades teóricas para su no consideración en tanto discurso de ficción; 3) Argumentar que la lírica es un género mimético-ficcional, siguiendo ideas previamente declaradas por los antiguos tratadistas F. Cascales y Ch. Batteux.

⁶O bien, dicho de otro modo, José María Pozuelo Yvancos explicita su posición señalando también que el hecho de que la ficción no haya influido en el desarrollo teórico de la poesía, presenta a la vez una amplia explicación histórica en base al constructo teórico respecto del género mismo que bien puede explicarse por la voluntariosa creación de cierto tipo de clasificación teórico-unitaria que permitiera acoger múltiples y variadísimas formulaciones literarias que la tradición teórica fue imponiendo a partir de una macro unificación del modo lírico a la manera de un architexto. Unificación o clasificación architextual que según Pozuelo, no necesariamente habría respondido con totalidad a los rasgos (- ficcionalidad) y (+ subjetividad), pero que aseguraba una posición de lectura dominante para la proposición de verdad trascendental asociada principalmente a las creencias poético-filosóficas de la tradición del idealismo romántico, entendido como “lugar donde el individuo expresa directamente su alma y rescata la autenticidad originaria o el carácter genuino y verdadero del lenguaje” (Pozuelo Yvancos, 1997: 250). Razón por la cual, además, “los críticos leen una obra a través del sistema crítico de forma que la inteligencia crítica asimila y acomoda lo nuevo dentro de los esquemas y coordenadas dados por su conocimiento” (Pozuelo Yvancos, 1997:248).

Pozuelo Yvancos, por no haberse beneficiado [la teoría de la poesía] de las muy provechosas indagaciones teóricas sobre la ficcionalidad que, entre otros avances, lograron alcanzar un alto nivel de desarrollo de la semántica y la pragmática textual (Pozuelo Yvancos, 1997:243). Por lo tanto, Pozuelo Yvancos también afirma que, una vez instalada la concepción teórica sobre la poesía alejada de lo ficcional, ésta no sólo se resuelve como un constructo de voluntad puramente ideal y teórico, sino que su construcción se ha hecho en aras de la necesidad intrínseca de la propia teoría, (Pozuelo Yvancos, 1997:248). Por tal motivo, el teórico español lleva su exposición hacia una defensa del pensamiento de los antiguos tratadistas Francisco Cascales (1617) y Charles Batteux (1746), al comentar la obra de ambos teóricos de manera tal que sus postulados le permiten recuperar una vieja tradición teórica y reivindicar el carácter ficcional de la poesía. A juicio del teórico español, ambos tratadistas explicitaron su comprensión de *mímesis* y *poiesis* en estricta coherencia con el modelo de Aristóteles:

La relación lírica=mímesis o la reivindicación mimética de la lírica no es como quiere Genette una distorsión del pensamiento aristotélico, creo más bien que representa un lugar plenamente coherente dentro del sistema teórico de la Poética [de Aristóteles] que Cascales y Batteux han respetado, no sin aportar poderosas razones (Pozuelo Yvancos, 1997:252).

Por cuanto, todo el sistema teórico, tanto de Cascales como de Batteux, se concentra en una lectura de la *mímesis* como concepto general de la producción artística ligada al *poiein*. O bien se trata de un amplio entendimiento del principio de *mímesis* aristotélico, como principio general que abarca la totalidad de la actividad poética, por el cual es posible acordar que la reproducción/representación de la realidad por medio de su modelización artística no sólo corresponde a una imitación o reproducción de lo dado sino que también responde a la creación o producción de lo imaginario/real propiamente tal (254). De esta forma, según Pozuelo Yvancos, Cascales y Batteux entienden la poesía como un hacer igualmente mimético, ligado a la ficcionalidad, cuya defensa se trama en una modelización imaginada, artificial, particular y verosímil del mundo que explora la ficción por sí misma de manera no exclusivamente narrativa pero igualmente ficcional e incluso fantástica.

Recientemente, en el libro titulado *Semiosis antropófaga: semiótica, comunicación y postestructuralismo* (2018), el teórico chileno Rodrigo Browne, basándose en algunas ideas provenientes del pensamiento posestructuralista de Gilles Deleuze (2005) y de la deconstrucción de Jacques Derrida (2005)⁷, se propone realizar una lectura antropófaga del quehacer de la semiótica a fin de proyectar las sensibilidades contemporáneas “desde el juego de las interpretaciones hasta las más complejas relaciones comunicacionales y de intercambio de sentidos” (Browne, 2018: 95). En tanto disciplina teórica, Browne precisa el ejercicio de la semiótica como un quehacer *antropófago simbólico* devorador de signos:

Signos que, en el acto de la semiosis ilimitada, se alimentan infinitamente de otros signos que, a su vez, se comen entre sí, en un mutuo y permanente engullimiento, para volver a tornarse nuevos signos y generar, con esto, una explosión dinámica de sentido capaz de establecer diferencias que no tienen lugar en un sistema estático y definido, “(...) una extraña polisemia, un semillero de sentidos en el que se gestan las más diferentes posibilidades de asociación y en el que lo ominoso prospera como encanto” (Browne, 2018: 16).

De esta forma, el teórico chileno comprende su actividad intelectual discursiva, en función a la producción de semiosis, a partir de la metáfora del caníbal en tanto posibilidad de estudio de los discursos culturales contemporáneos:

Consideramos que la actividad discursiva, concebida como productora de una semiosis que trasciende su propio espacio material, nos lleva directamente a la metáfora de la antropofagia sónica que se evidencia a través de esta relación de unas cosas con otras, de unos acontecimientos con otros, de la asociación y transmisión de elementos que vamos engullendo continuamente en nuestra actuación como seres culturales que nos desenvolvemos en la semiosfera (Lotman, 1996). En suma, la metáfora canibal

⁷Para una relación entre el pensamiento filosófico de Jacques Derrida con terminología proveniente desde la teoría de la literatura fantástica, en aras de valorar al pensamiento de Derrida como una filosofía fantástica, recomendamos la lectura del reciente artículo de Juan Evaristo Valls Boix, titulado “‘Posibilidad (imposible) de lo imposible’, la filosofía fantástica de Derrida” (2017).

nos permite estudiar la cultura como espacio donde los discursos remiten a otros discursos que conforman y limitan la comunidad simbólica de los hombres, estrechando su destino a esa cantidad de discursos que instituyeron la totalitaria y frondosa espesura que establece lo Uno frente a lo Otro (Browne, 2018: 19).

Ahora bien, si trasladamos tal creencia teórica a nuestro objeto de estudio, evidenciaríamos no solo que lo postulado por Browne se tiñe de figuraciones fantásticas en tanto *epistemología de una semiosis canibal*, sino que, lo fantástico en el poema, se hallaría en la acción de unos signos que, devorando a otros, desaparecen o se extravían en el espacio nominado para su propia presencia. Así entonces, la confrontación conflictiva de lo *real* y lo *imposible* no solo se evidenciaría en un ejercicio de lectura semiótico de la *antropofagia signica*, sino específicamente de la *logofagia*, en tanto concepto acuñado previamente por Túa Blesa (1998) y entendido como la necesidad deconstructiva de fagocitar la textualidad, incluyendo su propia fagocitación en un acto de autosacrificio lector a fin de proponer una nueva forma de leer lo ya leído: “el texto logofágico se destruye y se recompone en el gesto de la logofagia, perdura en los trazos del silencio [...] a través de los cuales se dice el silencio” (Blesa, 1998: 15). O bien, ya en el entendido de una posible *semiótica de la desaparición*, a la manera de una *semiofagia*, esto es: de los signos que se fagocitan y desaparecen entre sí; de los signos que se visibilizan por su desaparición, pero que a la vez, paradójicamente, se invisibilizan por su aparición. Así, la ausencia de la mujer, la desaparición de una familia⁸.

3. LA DESAPARICIÓN DE UNA FAMILIA

El poeta chileno Juan Luis Martínez (Valparaíso, 7 de julio de 1942 -Villa Alemana, 29 de marzo de 1993), ha sido considerado por la crítica especializada como un autor de culto, cuya escritura, siguiendo a Walter Hoeffler (2012), se centra en relevar “la noción de identidad velada, de

⁸Para una mayor relación con el espacio antropófago, postmodernidad y literatura fantástica, adicional a lo señalado por Enrique Browne (2018) y Túa Blesa (1998), recomendamos la lectura del libro de Patricia García *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: The Architectural Void* (2015), en específico el capítulo 1 “The Fantastic of Place and the Fantastic of Space, y capítulo 2 “Body: (Not) Being in Space”.

textos por nada, de escritura del texto de otro, de la anulación del autor, [que] pasan a conformar una estrategia de legitimación y definición de una postura posible” (Hoefler, 2012: 40). Así también, según Marcelo Rioseco (2013), se trata de “Juan Luis Martínez, poeta de la transparencia y la ausencia, [que] pone con *La nueva novela* en entredicho no sólo al lenguaje poético, sino también a los criterios de realidad que busca en el lenguaje su fundamento de existencia” (Rioseco, 2013: 165). Pues, de acuerdo con Óscar Galindo (2004) “la escritura que Juan Luis Martínez ofrece en *La nueva novela* es una nueva forma de explorar las paradojas de representación de lo real” (Galindo, 2004: 164).

El poema “La desaparición de una familia” de Juan Luis Martínez, aparece en el libro *La nueva novela* que el poeta chileno publicó inicialmente en enero de 1977, con una segunda edición facsimilar de julio de 1985, y una reciente tercera edición de septiembre de 2016. Específicamente, el poema se halla en la página 137, al interior del último apartado del libro, cuyo título es: “EPIGRAFE PARA UN LIBRO CONDENADO: LA POLITICA”. El título de este apartado se encuentra oculto tras una bandera chilena de papel de volantín, semejante a las que se utilizan para celebrar las fiestas patrias, pegada en el borde izquierdo de la página y sólo es develado una vez que se gira la bandera en un movimiento similar al de una página central y más pequeña. En el extremo superior derecho de la página que contiene el título del apartado, se encuentra una dedicatoria a Daniel Theresin, que es el nombre utilizado por el escritor Jean Tardieu, en París, durante la ocupación alemana en Francia, en la segunda guerra mundial. En el extremo inferior derecho de la página que contiene el título del apartado, se encuentra un epígrafe del pintor vanguardista francés Francis Picabia, que dice: “El padre y la madre no tienen el derecho de la muerte sobre sus hijos, pero la Patria, nuestra segunda madre, puede inmolarlos para la inmensa gloria de los hombres políticos” (Martínez, 2016: 35).

Adicionalmente, el poema “La desaparición de una familia” cuenta con tres epígrafes ubicados anteriormente, en la página 121 del apartado previo denominado “NOTAS Y REFERENCIAS”; el título utilizado por Juan Luis Martínez para los tres epígrafes es: “NOTA 1. LA DESAPARICION DE UNA FAMILIA. Véase: EPIGRAFE PARA UN LIBRO CONDENADO”, lo que anticipa la presencia del poema al remitir en “véase” al apartado que lo contiene. Los epígrafes son:

“La casa que construirás mañana, ya está en el pasado y no existe”.

“El hombre nace en la casa, pero muere en el desierto”.
Proverbio del Gran Lama Errante,
Oído por S.-J. Perse en el desierto de Gobi.

*“Cuando la familia está hecha viene la dispersión;
cuando la casa está construida, llega la muerte”.*
José Lezama Lima

(Martínez, 2016: 121)

Así, además, el título de estos tres epígrafes, “NOTA 1. LA DESAPARICION DE UNA FAMILIA. Véase: EPIGRAFE PARA UN LIBRO CONDENADO”, cuenta con una nota a pie de página que dice: “Véase: Adolf Hitler Vs. Tania Savich (EL DESORDEN DE LOS SENTIDOS)”, siendo “EL DESORDEN DE LOS SENTIDOS” el título del capítulo VII del libro, en donde se incluye a los dos apartados antes mencionados, que son: “NOTAS Y REFERENCIAS” y “EPIGRAFE PARA UN LIBRO CONDENADO: (LA POLITICA)”. A la vez que, “Adolf Hitler Vs. Tania Savich” corresponden a las dos últimas notas del apartado “NOTAS Y REFERENCIAS”, siendo: “NOTA 11. ADOLF HITLER VS. TANIA SAVICH I Véase: EL DESORDEN DE LOS SENTIDOS” y “NOTA 12. ADOLF HITLER VS. TANIA SAVICH II Véase: NOTAS Y REFERENCIAS (Nota 11)”, de las páginas 132 y 133, respectivamente. Todo esto ya nos entrega la inquietante impresión de que el poema “La desaparición de una familia” se encuentra en una trama de interrelación con otros textos al interior del libro, a modo de intertextualidad declarada, hipertextual, polimórfica y rizomática; esto último, de acuerdo a lo declarado por críticos como Juan Carlos Villavicencio (2016), Zenaida Suárez (2017) y Jorge Rosas Godoy (2016)⁹.

⁹Para un estudio sobre la relación del poema “La desaparición de una familia” con sus epígrafes, recomendamos la atenta lectura del artículo: “La casa o el laberinto de (Juan de Dios). Hacia una interpretación del ‘EPIGRAFE PARA UN LIBRO CONDENADO: LA POLÍTICA’ de La nueva novela, de Juan Luis Martínez” de Juan Carlos Villavicencio (2016). Así, además, para

La desaparición de una familia

1. *Antes que su hija de 5 años
se extraviara entre el comedor y la cocina,
él le había advertido: “—Esta casa no es grande ni pequeña,
pero al menor descuido se borrarán las señales de ruta
y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza”.*

2. *Antes que su hijo de 10 años se extraviara
entre la sala de baño y el cuarto de los juguetes,
él le había advertido: “—Esta, la casa en que vives,
no es ancha ni delgada: sólo delgada como un cabello
y ancha tal vez como la aurora,
pero al menor descuido olvidarás las señales de ruta
y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza”.*

3. *Antes que “Musch” y “Gurba”, los gatos de la casa,
desaparecieran en el living
entre unos almohadones y un Buddha de porcelana,
él les había advertido:
“—Esta casa que hemos compartido durante tantos años
es bajita como el suelo y tan alta o más que el cielo,
pero, estad vigilantes
porque al menor descuido confundiréis las señales de ruta
y de esta vida al fin, habréis perdido toda esperanza”.*

4. *Antes que “Sogol”, su pequeño fox-terrier, desapareciera
en el séptimo peldaño de la escalera hacia el 2º piso,
él le había dicho: “—Cuidado viejo camarada mío,
por las ventanas de esta casa entra el tiempo,
por las puertas sale el espacio;*

el entendimiento de la obra de Juan Luis Martínez en su dimensión intertextual e hipertextual, polimórfica y rizomática, igualmente recomendamos la lectura de los textos: “La nueva novela, paradigma del polimorfismo textual” de Zenaida Suárez (2017) y también el libro: *Poliexpresión o la des-integración de las formas en/desde La nueva novela de Juan Luis Martínez* de Jorge Rosas Godoy (2016).

*al menor descuido ya no escucharás las señales de ruta
y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza”.*

5. *Ese último día, antes que él mismo se extraviara
entre el desayuno y la hora del té,
advirtió para sus adentros:
“—Ahora que el tiempo se ha muerto
y el espacio agoniza en la cama de mi mujer,
desearía decir a los próximos que vienen,
que en esta casa miserable
nunca hubo ruta ni señal alguna
y de esta vida al fin, he perdido toda esperanza”.*

(Martínez, 2016: 137)

De acuerdo con lo formulado por Jorge Lagos Caamaño (2014), la consideración semiótica de una obra literaria nos permite concebir el estudio de la organización estructural de una obra cualquiera en tanto sistema de comunicación que utiliza la lengua como vehículo de expresión bajo una finalidad estética (Lagos Caamaño, 2014: 25). De este modo, nuestra aproximación semiótica pretende configurar una lectura del poema “La desaparición de una familia” de Juan Luis Martínez en los niveles morfosintáctico, semántico y pragmático. Por lo tanto, su explicitación considera el desarrollo de los tres niveles específicos en tanto: a) relaciones de signo-signo (nivel morfosintáctico), b) relaciones de signo-objeto (nivel semántico) y c) relaciones signo-sujeto (nivel pragmático), siguiendo el paradigma metodológico utilizado por Lagos Caamaño (2014) en expresa conformidad a lo propuesto por José Romera Castillo (1980)

La presencia de los niveles explicitados y las relaciones que se proponen en cada uno de ellos responden al paradigma metodológico de análisis semiótico literario adoptado por Romera Castillo. Así, la morfosintáctica estudiará la distribución en el discurso, forma y función de todas las relaciones signo-signo; la semántica, la significación de los signos y las relaciones con sus ‘denotata’, y, la pragmática, que analizará todo lo que haga referencia directa o indirecta al autor y a los lectores (Lagos Caamaño, 2014: 24-25).

3.1. Nivel morfosintáctico

Desde una perspectiva morfosintáctica, centrada en las relaciones signo-signo, es posible señalar, primeramente, que la estructura formal del poema se presenta a partir de cinco estrofas numeradas pero irregulares. El número de los versos correspondientes a cada estrofa se constituyen en grupos de 5, 7, 9, 7, 9, estableciendo una pequeña periodicidad desde la estrofa segunda a quinta en su relación 7, 9, 7, 9. Así además, los versos dan cuenta de una unidad de medida silábica bastante diversa, desde versos de 8 sílabas a versos de 14 y 18 sílabas, considerando variables de sinalefa, hiato, sinéresis y diéresis, con rima prácticamente inexistente, tratándose entonces de un poema de cinco estrofas con verso libre, heteroversales y polimétricas.

Desde una dimensión retórica, el poema cuenta con diversas figuras tropológicas de índole fónica (aliteración), como también figuras plenamente morfosintácticas de repetición (anáfora, epífora, anadiplosis, paralelismo), acumulación (correlación) y orden (hipérbaton). No obstante, en cuanto a la dimensión sonora o rítmica del poema, podemos decir que ésta ocurre no necesariamente al interior de versos específicos sino en el entendido del poema como totalidad, de modo que las aliteraciones (repetición de sonidos o grupos de sonidos semejantes) se establecen en la relación de un verso con otro o bien, entre una estrofa y otra, conforme a la reiteración de expresiones y términos similares, afines a un ritmo monocorde, cuyo sentido, al parecer, no es otro que la insistente, reiterativa, tediosa e inevitable desaparición de cada uno de los miembros de la familia que habita al interior del hogar, sentido y poema.

Por ello mismo, en cuanto a las figuras morfosintácticas de repetición propiamente tales, es notoria la presencia de anáfora (repetición de palabras al inicio de versos) en el inicio del primer verso de cada una de las cuatro primeras estrofas, conforme al uso del término “antes” o “antes que”, como también de epífora (repetición de palabras al final de versos) en los versos 4, 6, 8, 6 de cada una de las cuatro primeras estrofas o bien, en los versos 4, 11, 20, 27 siguiendo el orden total del poema, conforme al uso del término “ruta” o de la expresión nominal “señales de ruta”. Por lo demás, los términos anafóricos y epifóricos aquí destacados “antes” y “ruta” aparecen en el centro de los versos primero y octavo de la

estrofa quinta, o bien en los versos 29 y 36, dando la impresión de que las expresiones avanzan en una gradación correlativa por el interior del poema desde zonas extremas de inicio y final de versos hacia el centro de su propia expresión y sentido, al ir descendiendo desde la primera hasta la última estrofa, pero paradójicamente, precisando su sentido en una alteración total de orden, dado el caso del hipébaton (alteración del orden de las palabras) en la expresión “sin ruta ni señal”, según la expresión nominal “señales de ruta”. Igualmente, de forma similar, se observa la presencia de anadiplosis (repetición de una palabra al final de un verso en el inicio de otro verso), en la expresión “se extraviara” al inicio de segundo verso de la estrofa primera y al término de primer verso de la estrofa segunda, y también de la expresión “desaparecieran”/“desapareciera” al inicio del segundo verso de la estrofa tercera y al término del primer verso de la estrofa cuarta, esto es: “se extraviara” versos 2 y 6, y “desaparecieran”/“desapareciera” versos 14 y 22.

Con toda esta acumulación de expresiones similares, también es posible destacar, en tanto figura de acumulación propiamente tal, la presencia de correlación (correspondencia de un término de una serie sintáctica en otra serie o sucesivas) para el término “casa” el cual se ubica en posiciones de centro de verso, en versos igualmente centrales de acuerdo a cada una de las estrofas, dando cuenta de su relevancia como centro y eje estructural de la sintaxis del poema, pues se trata de la casa en tanto signo espacial, ubicado en el seno de la ficción, por la cual se produce la desaparición de la familia, y cuya última expresión solamente se resolverá de manera negativa en la denominación final de “casa miserable”.

Es aquí, precisamente, en este eje sintáctico del poema en donde surgen las dimensiones de lo fantástico en tanto conflicto entre lo posible y lo imposible (Roas, 2009 y 2011), debido a la transformación radical del espacio doméstico. Puesto que, si bien a partir de Michel Foucault (2010), comprendemos que nuestra contemporaneidad probablemente se define de acuerdo a nuestra particular relación con los espacios, probablemente también sucede que todas nuestras ideas relativas a la casa, generalmente podrían estar asociadas a una serie de valoraciones positivas por la cual se entiende al hogar como un espacio de intimidad, protección y cobijo de los seres; sin embargo, ante esto la paradoja de lo fantástico resulta ser, precisamente, que el poema ya no trata del hogar como un sitio seguro sino advertido, lleno de peligros inevitables e inexplicables que nos provocan

un particular horror doméstico, lo ominoso del extravío y la desaparición de los personajes. Esta situación, por lo demás, también nos evidencia una posible actualización del tópico de la casa encantada, casa embrujada o casa maldita en tanto casa miserable, puesto que, si en un relato canónico de la literatura fantástica latinoamericana como es “Casa tomada” de Julio Cortázar (1951) el hogar es sitio de la expulsión de los protagonistas a razón de la presencia de seres extraños que paulatinamente se van apoderando de las distintas habitaciones, en el poema de Juan Luis Martínez, se trataría de la desaparición de los personajes a modo de una fagocitación indescriptible realizada por el propio hogar, sin la necesidad de presencias ni de otros seres extraños o acaso fantasmales. La casa del poema, entonces, en sí misma casa miserable, es el eje fantástico, de horrible fascinación en lo ominoso de las desapariciones de cada uno de los personajes, a la manera de una semiofagia de los signos del lugar.

Por último, pero también en tanto figuras de repetición, cabe destacar la reiteración a modo de epífora estrófica hacia el final de cada uno de los últimos versos de las cinco estrofas del poema, siendo los versos 5, 12, 21, 28, 37, conforme a la expresión “perdido de toda esperanza”, pues su insistencia expresiva en el consecuente paralelismo (repetición de construcciones similares), nos entrega la impresión de una sentencia reveladora, fatal e irremediable, muy próxima a la epifanía y la anagnórisis.

3.2. Nivel semántico

Desde una perspectiva semántica, centrada en las relaciones signo-objeto, en principio es posible señalar que la generación de sentido se establece a partir del tratamiento e insistencia de los términos “casa” y “señales de ruta”, como también de otros términos relativos tanto a la advertencia y extravío, como a la desaparición y pérdida de toda esperanza. Así, el poema, en sus cinco estrofas, siempre contiene una advertencia tardía sobre el extravío, desaparición y pérdida de toda esperanza para cada uno de los integrantes de la familia que se encuentran al interior de la casa y que son mencionados conforme avanza la lectura del poema por cada una de las estrofas. De modo que la estrofa primera refiere al extravío de la hija de 5 años y la estrofa segunda al extravío del hijo de 10 años, mientras que la estrofa tercera remite a la desaparición de los gatos de la casa Musch y Gurba, y la estrofa cuarta refiere a la desaparición de Sogol

(anagrama de logos) el pequeño perro fox-terrier. Por último, la estrofa quinta corresponde al extravío del propio sujeto hablante del poema, padre de los hijos, amo, amigo y camarada de las mascotas.

En todo el poema, en cuanto a lo referido a la mujer, no hay prácticamente siquiera una presencia nominal anterior que sirva de señal para su eventual extravío posterior. Al caso, cabe constatar que mientras las personas se extravían al interior de la casa, los animales desaparecen dentro de la misma. Así, la hija se extravía entre el comedor y la cocina, el hijo entre la sala de baño y el cuarto de juguetes y el sujeto hablante entre el desayuno y la hora del té; por tanto, la dimensión que rige el extravío de los hijos es de índole espacial (en el desplazamiento de un lugar a otro), mientras que en el sujeto se trata de un extravío de índole temporal (entre el desayuno de la mañana y el té de la tarde). Por su parte, los gatos Musch y Gurba desaparecen en un sitio específico del hogar como es el living, entre almohadones y un Buddha de porcelana, al igual que el perro Sogol, quien desaparece en la escalera de la casa, específicamente en el séptimo peldaño que lleva al segundo piso. Aquí se constata, a la vez, que, a diferencia de las macotas, las personas del poema no tienen nombre, para el caso, entonces, resultar ser que se trata siempre de sujetos o personajes desaparecidos y anónimos. En cuanto a las advertencias que dirige el sujeto del poema, ya sea para cada uno de los integrantes de la familia como para sí mismo, sucede que cada una de estas advertencias contiene en su inicio una descripción específica y a la vez paradójica de la casa que, al mismo tiempo, se actualiza en su dimensión de espacio fantástico. Así, se trata de una casa que “no es ni grande ni pequeña” (estrofa primera), “no es ancha ni delgada: sólo delgada como un cabello / y ancha tal vez como la aurora” (estrofa segunda), “es bajita como el suelo y tan alta o más que el cielo” (estrofa tercera), “por las ventanas de esta casa entra el tiempo, / por las puertas sale el espacio” (estrofa cuarta), para finalmente ser llamada “casa miserable” (estrofa quinta). Por lo que su denominación transita desde una referencia cotidiana, simbólica, telúrica o fantasmal hasta su incompreensión y desaprobación miserable, irremediable. Así, el valor de sentido de la casa no solo resulta ser próximo al entendido fantástico de la casa embrujada, antítesis de sitio agradable, sino también, en tanto lugar, aunque advertido, incompresible, inexplicable, inaceptable, escéptico, ominoso, cuya desazón solo se resuelve en la pérdida de toda esperanza o bien, como señala David Roas (2009), en la constatación del

espacio fantástico como aquel que ya no permite confiar en los sentidos (Roas, 2009: 101).

Por último, siguiendo con la advertencia en cuanto al descuido de las señales de ruta cuya consecuencia irremediable es la pérdida de toda esperanza de la vida o bien que “de esta vida al fin, [se ha] perdido toda esperanza”; al caso, cabe precisar que para cada una de las estrofas y sujetos conforme a la expresión “al menor descuido”, las señales de ruta pasan de ser borradas, olvidadas, confundidas, silenciadas o no escuchadas para finalmente dar cuenta de su inexistencia en la expresión “nunca hubo ruta ni señal alguna”, como nunca hubo sentido o posibilidad siquiera.

Por lo tanto, la figura nuclear del poema en cuanto a posibilidad de sentido es precisamente la metáfora de casa en tanto elemento de mayor visibilidad de las dimensiones fantásticas del poema y su correlación con la expresión “señales de ruta”. Así, el espacio de la casa funciona en tanto analogía visible al espacio del país, patria o nación, pero también poema, y las señales de ruta en tanto guía, mapa, orden y gobierno, pero también lectura, porque una vez perdidas las señales de ruta también han sido extraviadas las formas de leer el poema. De modo tal, que no sólo ocurre la desaparición de una familia, sino la desaparición de la casa y sus señales de ruta, la desaparición del sentido, de la poesía y sus lectores, la desaparición del lenguaje. Aquello es, así entonces, una funesta epifanía: el silencio, la anagnórisis, la logofagia. La revelación antes anunciada, que indudablemente guarda su correlato con la situación contextual del país, esto es: la desaparición de toda la familia o de la idea de familia porque al menor descuido se ha destruido todo el sistema de gobierno. Para nosotros, además, la expresión “al menor descuido” nos resulta símil a una expresión como “de golpe”, o sencillamente “golpe”.

3.3. Nivel pragmático

Comúnmente, el poema “La desaparición de una familia” ha sido leído desde una perspectiva política en coherencia al contexto inmediato de producción y publicación, relacionándolo con la situación de los detenidos desaparecidos de Chile a manos del terrorismo de Estado, conforme al periodo de la dictadura cívico-militar chilena (septiembre 1973 - marzo 1990) y la fecha de publicación de la primera edición del libro (enero 1977). Así por ejemplo, el poeta Armando Uribe (1990), se refirió al poema “La

desaparición de una familia” como “el más grande poema de desaparecidos de que haya memoria” (Uribe, 1990: 59), mientras que el crítico Ignacio Valente (1977), lee la poesía de Martínez desde una perspectiva política en que la neovanguardia resulta capaz de cuestionar no sólo el régimen sino incluso el estatuto mismo del arte y la poesía, afirmando que “tan experimental es esta extraña obra, en su exploración de los límites del lenguaje, que resulta incluso problemático llamarla poesía, en el sentido habitual del género” (Valente, 1977: III).

Sin duda, en cuanto a la dimensión pragmática en la relación signo-sujeto, el poema nos remite simbólicamente a la situación política acontecida en Chile en su edad más oscura, por cuanto una paráfrasis posible, al caso, podría ser la desaparición de todo el país.

Sin embargo, desde nuestra perspectiva de lectura semiótica cuya intención no es otra que generar una nueva posibilidad de acceso al sentido a la manera de hacer sentido (Nancy, 2013) desde una situación aberrante (Eco, 1993) o inmoral (Barthes, 2002) de la lectura propiamente tal. Por ello mismo, como señalamos con anterioridad, igualmente centramos nuestra atención en la presencia invisible de la mujer al interior de la trama del poema fantástico. Puesto que, el poema nos presenta conforme a la ausencia o de la posesión de un objeto que ya le es ausente, según la expresión nominal “el espacio agoniza en la cama de mi mujer”, la paradoja de lo fantástico en tanto confrontación insistente entre lo real y lo imposible, de la presencia-ausencia de la mujer (madre, ama, amada, esposa) conforme a la producción del espacio casa como signo de un lugar que agoniza y desaparece. Por lo demás, un acceso semiótico a la presencia de la mujer al interior de la casa parece indicarnos que la mujer como tal ya desapareció desde mucho antes puesto que, si regresamos al epígrafe de Francis Picabia, en donde la patria en tanto segunda madre, tiene la potestad de inmolar a todos sus hijos en pos de la gloria política, pero una vez destruida políticamente la patria, a razón del golpe de Estado de 1973 y la posterior dictadura cívico-militar, ya no hay esperanza ni señal de ruta, ni de vida posible para ninguno de sus hijos. Así, al menos, de acuerdo con la lectura que realizan Enrique Lihn y Pedro Lastra (1987), puesto que, en la correlación de casa, patria y poema, igualmente se encuentra contenida la condición de presencia y ausencia fantástica de una madre inmoladora, ya no dadora de vida sino portadora de muerte y desaparición:

Existiría una relación de suplemento entre el texto y el epígrafe

en el sentido derridiano: el epígrafe es lo que le sobra y le falta al texto. Picabia se refiere a la Patria como madre inmoladora, imagen que desaparece en el poema y es conmutada por la casa. ‘La desaparición de una familia’ hace de la casa lo que Picabia hace de la Patria, otorgándole un derecho a muerte que, en términos fotográficos, acercaría el negativo a lo real más que el revelado. Todas las características que hacen de la casa un lugar cerrado, acotado y protector, y los trayectos rituales de sus moradores, se espectralizan guardando sus formas. La casa es el mundo como lugar abierto, desprotegido y amenazante, que en lugar de sustraer de los peligros de la existencia los condensa y los especializa, señalándole a cada uno el modo y el lugar específicos de su desaparición (Enrique Lihn y Pedro Lastra, 1987: II).

4. PICNOLEPSIA DE LO FANTÁSTICO. HACIA UNA SEMIÓTICA DE LA DESAPARICIÓN

En *Estética de la desaparición* (1998), Paul Virilio refiere al concepto de picnolepsia (del griego *pycnos*, frecuente) para explicitar los estados de ausencia o de tiempo ausente que forman parte de la conducta común del ser humano contemporáneo pero igualmente imperceptibles en su sentido común. Así, Virilio llama experiencia picnoléptica al estado frecuente de no percepción de los acontecimientos que se suceden ante lo humano con excesiva velocidad, tornándose imperceptibles; desapareciendo. Siendo, la constante velocidad de los sucesos, aquello que vuelve imperceptible a los sucesos mismos, volviéndolos a la vez en un fenómeno de masas.

Una vez definida la picnolepsia como fenómeno de masas, a la noción de sueño paradójico (sueño rápido) correspondiente a la fase de los sueños, se le agregaría en el orden consciente un estado de vigilia paradójica (una vigilia rápida). En suma, nuestra vida consciente, que nos resulta ya inconcebible sin los sueños, lo será también sin la vigilia rápida (Virilio, 1998: 14).

A propósito de la escritura de Juan Luis Martínez y en relación al pensamiento de Paul Virilio, el crítico chileno Juan Herrera Molina, en su artículo titulado “La nueva novela de Juan Luis Martínez: Poesía protohipertextual en el contexto de la videósfera” (2007), sostiene que la obra de Virilio se concentra en los efectos que la velocidad provoca en la sociedad contemporánea, indagando desde una postura humanista en la

anulación de los sentidos, expresada como desaparición de la subjetividad, en virtud de mecanismos que llevan al accidente por cuanto deriva de la velocidad; así, en la fórmula: velocidad = desaparición.

La velocidad lo que hace es abolir la dimensionalidad de lo humano expresada en su relación con el tiempo y con el espacio: anula su conexión con el pasado y el futuro, y desintegra la posición del sujeto como volumen en el espacio; en otras palabras, permite que el individuo se exprese en un interminable presente sin un “aquí”, sin un lugar. Este “ahora” eternizado constituye el resultado de nuestra relación con la velocidad. Dicha situación sin límites es considerada por Juan Luis Martínez, a través del examen de las contradicciones, las paradojas y los juegos de lenguaje enmarcados en estos textos. La aparente forma resolutive de algunos enunciados resulta una máscara, así como la univocidad de la razón al momento de caracterizar la subjetividad. La negatividad, la catástrofe, el accidente, la desaparición, en los textos de Martínez es resistida con lenguaje, con la articulación de una escritura que nos devuelve al territorio de la reflexión, al volumen (Herrera Molina, 2007: 24).

De este modo, ahora, cuando nuevamente accedemos a un verso como “el espacio agoniza en la cama de mi mujer”, constatamos su manifestación veloz, picnoléptica y accidentada, esto es absolutamente paradójal de la presencia de la mujer (madre, esposa, ama, amada, etc.) al interior del poema. De este modo, según nuestra perspectiva de lectura, consideramos que Juan Luis Martínez visibiliza por su desaparición, anulación, no referencia a la ausencia transversal de lo femenino al interior del poema, siendo un poema que, a la vez, paradójicamente, pretende invisibilizar por su aparición, denominación y referencia a la presencia constante de cada uno de los demás integrantes de la familia. A este efecto, coincidimos con Herrera Molina cuando señala que “la resistencia paradójal de Martínez, de otro modo, se verifica cuando asume en su discurso una reflexión de la presencia, pero a la vez notifica la ausencia; el juego doble [que] se encuentra plasmado en ‘La desaparición de una familia’” (Herrera Molina, 2007: 25). De modo tal que, Juan Luis Martínez invisibiliza lo visible y visibiliza lo invisible que es, en definitiva, su posibilidad semiófica; lo que desaparece y se extravía, como en un ominoso juego fantástico entre el poema y su posibilidad de lectura, lo posible y lo imposible.

Finalmente, bajo el estatuto de una proposición de lectura semiótica, bien podríamos abogar, al caso del poema específico y en relación a

la presencia de lo fantástico, por la posibilidad inicial de lo fantástico-picnoléptico en un caso específico de semiótica de la desaparición, en tanto espacio propiamente estético del poema, en donde se enuncia lo que desaparece y se silencia aquello que es presente constante e invisible, acaso imposible de percibir: el proceder silencio de la semiofagia, la picnolepsia de lo fantástico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ MÉNDEZ, N. (2003). “Hacia una teoría del signo espacial en el género narrativo”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 12, 550-570.
- AYALA, M. (2010). *Lugar incómodo. Poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- BACHELARD, G. (2006). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica [1957].
- BARRENECHEA, A. M. (1972). “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica” *Revista Iberoamericana* 80, 391-403.
- ____ (1991). “El género fantástico entre los códigos y los contextos”. En *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, E. Morillas Ventura (ed.), 75-81. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario / Siruela.
- BAUDRILLARD, J. (2005). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- BARTHES, R. (2002). “Por una teoría de la lectura”. En *Variaciones sobre la escritura*, 83-85. Barcelona: Paidós [1972].
- BESSIERE, I. (1974). *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. París: Larousse Université.
- BINNS, N. (1999). “La presencia de lo fantástico en la poesía hispanoamericana del siglo XX”. En *Literatura y pensamiento en América latina*, R. Navarro García (ed.), 105-115. Sevilla: CSIC.
- BLESA, T. (1998). *Logofagias. Los trazos del silencio* [Anexo de *Tropelías*]. Zaragoza: Ediciones Universidad de Zaragoza.
- BRITO, E. (1990). “La redefinición del contrato simbólico entre escritor y lector: La Nueva Novela de Juan Luis Martínez”. En *Campos minados (literatura y post-golpe en Chile)*, 23-51. Santiago: Cuarto Propio.
- BOZZETTO, R. (1990). “Un discours du fantastique?”. En *Du Fantastique*

- en littérature: figures et figurations*, M. Duperray (ed.), 55-67. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.
- _____. (1998). *Territoires des fantastiques. Des roman gothiques aux récits d'horreur Moderne*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.
- BROWNE, R. (2018). *Semiosis antropófaga: semiótica, comunicación y postestructuralismo*. Temuco: Ediciones Universidad de La Frontera.
- CAILLOIS, R. (1970). "Del cuento de hadas a la ciencia ficción". En *Imágenes. Imágenes*, 9-47. Barcelona: Edhasa.
- CAMPRA, R. (1981). "Il fantastico: una isotopia della transgressione". *Strumenti Critici XV-2*, 199-231.
- _____. (2000). *Territori della finzioni. Il fantastico in letteratura*. Roma: Carocci.
- CASTEX, P. (1951). *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. París: Éd. José Corti.
- CERSOWSKY, P. (1985). "The Copernican Revolution in the History of the Fantastic Literature at the Beginning the Twentieth Century". En *The Scope of the Fantastic. Theory, Technique, Major Authors*, R. A. Collins & H. D. Pearce (eds.), 19-26. Londres: Greenwood Press.
- CESERANI, R. (1996). *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino.
- CORTÁZAR, J. (1951). "Casa tomada". En *Bestiario*, 9-18. Buenos Aires: Sudamericana.
- DELEUZE, G. (2005). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós [1969].
- DERRIDA, J. (2005). *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI [1967].
- ECO, U. (1993). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen [1979].
- ESPINAZA SOLAR, R. (2017). "Literatura fantástica y poesía chilena. Lo fantástico postmoderno en Jaime Quezada y Oscar Hahn". *Nueva Revista del Pacífico* 67, 40-56.
- FERNÁNDEZ CUBAS, C. (1990). "El ángulo del horror". En *El ángulo del horror*, 97-115. Barcelona: Tusquets.
- FINNÉ, J. (1980). *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruselas: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- _____. (2006). "Chapitre 1. Home, sweet Home". En *Panorama de la littérature fantastique américaine. Du renouveau au Déluge* (tome

- 3), 11-46. Liège: Éditions du Céfal.
- FOUCAULT, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva visión [2009 / 1994].
- FREUD, S. (1994). “Lo ominoso”. En *Obras Completas XVII*, 217-251. Buenos Aires: Amorrortu [1919].
- GALINDO, O. (2004). “Interdisciplinariades en las poesías chilena e hispanoamericana actuales”. *Estudios Filológicos* 39, 155-165.
- GARCÍA, P. (2015). *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: The Architectural Void*. Nueva York / Londres: Routledge.
- HAHN, O. (2013). “La dimensión fantástica en mi poesía. Discurso de Incorporación como miembro de número en la Academia Chilena de la Lengua. Santiago 05 de diciembre de 2011”. *Boletín Academia Chilena de la Lengua* 80, 37-43.
- HERRERA MOLINA, J. (2007). “La nueva novela de Juan Luis Martínez: Poesía protohipertextual en el contexto de la videósfera”. *Acta Literaria* 35, 9-27.
- HOEFLER, W. (2012). *Presuntas re-apariciones. Poesía chilena: poemas 1973-2010. Análisis y comentarios*. La Serena: Editorial Universidad de La Serena.
- LABRAÑA, M. (2018). “Juan Luis Martínez: apuntes para un plano improbable”. En *Ensayos sobre el silencio. Gestos mapas y colores*, 163-187. Madrid: Siruela.
- LAGOS CAAMAÑO, J. (2014). *Interpretación semiótica de un drama contemporáneo*. Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá.
- _____. (2017). “Una aproximación semiótica empírica a la comprensión lectora”. En *Semiologías en/desde el desierto*, 219-323. Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá.
- LEFEBVRE, H. (1974). “La producción del espacio”. *Papers: Revista de sociología* 3, 219-229.
- LIHN, E. y P. LASTRA (1987). *Señales de ruta de Juan Luis Martínez*. Santiago: Ediciones Archivo.
- LOTMAN, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Cátedra / Universidad de Valencia.
- LYOTARD, J. F. (1999). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ, J. L. (2016). *La nueva novela*. Santiago: Ediciones Archivo

- [1977].
- NANCY, J-L. (2013). “Hacer, la poesía”. En *La partición de las artes*, 119-128. Valencia: *Pretextos* [1977].
- NIETO, O. (2015). *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. México: Ediciones Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1997). “Lírica y ficción”. En *Teorías de la ficción literaria*, Antonio Garrido Domínguez (ed.), 241-268. Madrid: Arco / Libros.
- REISZ, S. (1989). “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”. En *Teoría y análisis del texto literario*, 132-151. Buenos Aires: Hachette.
- ____ (2014). “Cuando lo fantástico se infiltra en la poesía: hipótesis sobre una relación improbable”. En *(Re)Visoes do Fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados*, F. García et alii (eds.), 173-194. Río de Janeiro: Dialogarts.
- RIOSECO, M. (2013). *Maquinarias deconstructivas. Poesía y juego en Juan Luis Martínez, Diego Maquieira y Rodrigo Lira*. Santiago: Cuarto Propio.
- ROAS, D. (2009). “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición”. En *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, T. López Pellisa, y F. A. Moreno Serrano (eds.), 94-120. Madrid: Asociación Cultural Xatafi / Universidad Carlos III de Madrid.
- ____ (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de espuma.
- ROMERA CASTILLO, J. (1980). *El comentario semiótico de textos*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- ROSAS GODOY, J. (2016). *Poliexpresión o la des-integración de las formas en/desde La nueva novela de Juan Luis Martínez*. California / Buenos Aires: Argus-a.
- SUÁREZ, Z. (2017). “La nueva novela, paradigma del polimorfismo textual”. *Atenea* 515, 29-45.
- TALENS, J. (2000). “Vicisitudes de la identidad de la lectura como diálogo o el sujeto vacío”. *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*. Madrid: Cátedra / Universidad de Valencia. 11-30.
- TODOROV, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. París:

Seuil.

- URIBE, A. (1990). "El poeta y el poder". *Análisis* 339, 59.
- VALENTE, I. (1977). "La poesía experimental de Juan Luis Martínez". *El Mercurio*, 20 de noviembre, p. III.
- VALLS BOIX, J. E. (2017). "'Posibilidad (imposible) de lo imposible', la filosofía fantástica de Derrida". *Brumal* 5.2, 221-243.
- VATTIMO, G. *et alii* (2000). *El fin de la modernidad, nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- VAX, L. (1960). *L'art et la littérature fantastiques*. Paris: Presses Universitaires de France.
- VILLAVICENCIO, J. C. (2016). "La casa o el laberinto de (Juan de Dios). Hacia una interpretación del 'EPIGRAFE PARA UN LIBRO CONDENADO: LA POLÍTICA' de *La nueva novela*, de Juan Luis Martínez". En *Martínez Total*, B. Fernández Biggs y M. Rioseco (eds.), 79-105. Santiago: Ed. Universitaria.
- VIRILIO, P. (1998). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.
- WEINTRAUB, S. (2014). *La última broma de Juan Luis Martínez: No sólo ser otro sino escribir la obra de otro*. Santiago: Cuarto propio.
- _____ (2015). "Juan Luis Martínez y las otredades de la metafísica: apuntes patafísicos y carrollianos". En *Pajarístico. Aproximaciones a la obra de Juan Luis Martínez*, J. Polanco (ed.), 63-81. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Recibido el 8 de febrero de 2019.

Aceptado el 25 de abril de 2019.