

PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



La trama a todas luces trastabilla: usos y formas de lo discontinuo en Objetos de distracción de Magdalena Chocano

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Lingüística y Literatura con mención en Literatura Hispánica presentado por:

Matías Fernando Ruiz Echegaray

Asesor:

Luis Fernando Chueca Field

Lima, 2025

Informe de Similitud

Yo, Luis Fernando Chueca Field, docente de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis titulada:

La trama a todas luces trastabilla: usos y formas de lo discontinuo en Objetos de distracción de Magdalena Chocano


del autor

Matías Fernando Ruiz Echegaray

dejo constancia de lo siguiente:

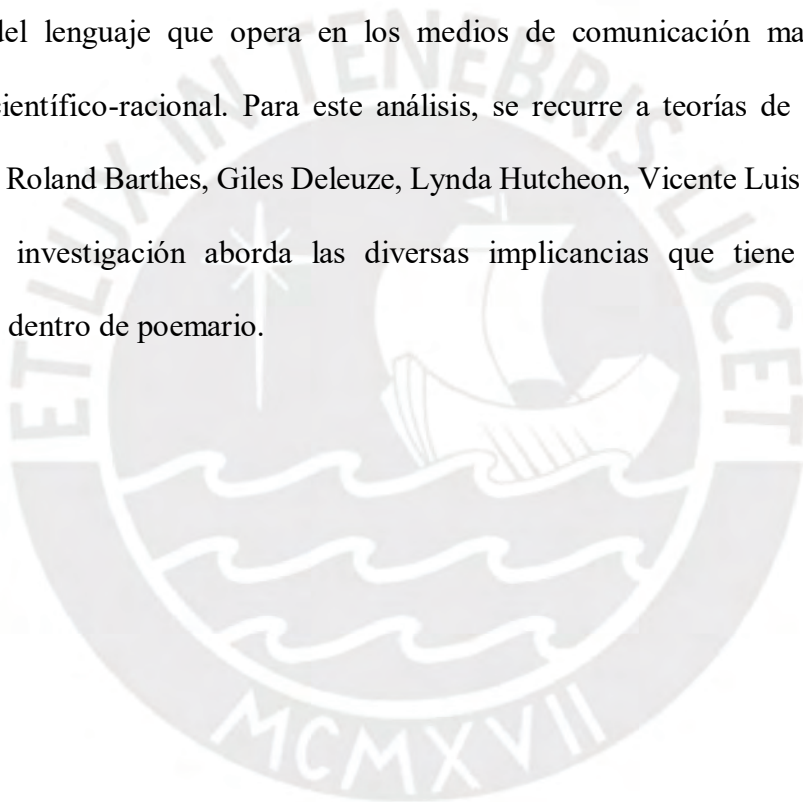
- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 13 %. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 21/07/2025.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lima, 21 de julio de 2025

Chueca Field, Luis Fernando	
DNI: 08703717	Firma 
0000-0002-0046-9218	

Resumen

Esta tesis ofrece un análisis del poemario *Objetos de distracción* (2016), de Magdalena Chocano, de cara al trabajo con procedimientos poéticos vinculados a la discontinuidad. Se sostiene que, en este corpus, la discontinuidad se presenta de tres modos distintos: en primer lugar, como reapropiación y reactualización de planteamientos y estrategias heredados de la poesía de vanguardia; en segundo lugar, como problematización del poder de persuasión de la palabra poética; y, en tercer lugar, como un marco estético que tensiona el rol discursivo e instrumental del lenguaje que opera en los medios de comunicación masivos y en el pensamiento científico-racional. Para este análisis, se recurre a teorías de lo discontinuo propuestas por Roland Barthes, Giles Deleuze, Lynda Hutcheon, Vicente Luis Mora y Walter Benjamin. La investigación aborda las diversas implicancias que tiene la noción de discontinuidad dentro de poemario.



Índice de contenido

Introducción.....	1
I. Discontinuidad y vanguardias en <i>Objetos de distracción</i>	9
1.1. Contra el principio de continuidad.....	12
1.2. La estrategia del montaje.....	24
1.3. El tiempo discontinuo.....	32
II. Expresiones de lo discontinuo: desmontaje, interrupción y parodia como operaciones críticas	42
2.1. La lírica en conflicto.....	46
2.2. Una poética de la distracción.....	66
Conclusiones.....	88
Bibliografía.....	91

Introducción

La poesía de Magdalena Chocano constituye hoy un corpus todavía poco atendido desde la crítica literaria. Acaso esta deuda pueda explicarse, parcialmente, con el hecho de que, como señala Helena Usandizaga, frente al hábito del crítico de inventar rótulos para encasillar a los escritores¹ (“y así simplificarlos”), “no resulta posible clasificar” la escritura de Chocano (2009: 74). Lo inclasificable, el lugar poco evidente que Chocano ha venido ocupando dentro del marco de la poesía peruana contemporánea, es una cualidad que parece, además, haberla acompañado desde la aparición de sus primeros libros, *Poesía a ciencia incierta* (1982) y *Estratagema en claroscuro* (1986), en la década de los ochenta. Para ese entonces, frente a las tendencias que dominaban el escenario poético del país -a saber, el arraigado discurso conversacional (con sus distintas reformulaciones) y, de manera emergente, aunque no con menos contundencia, el registro intimista de poéticas centradas en la exploración de lo erótico y lo corporal como ejes temáticos-, la escritura de Chocano, si bien coincidía con algunas de estas propuestas en la apelación al cuerpo y al sujeto femenino, se mostraba distante. El abordaje del personaje de la niña, al igual que el de figuras míticas como Atenea o Penélope en esta primera poesía, permitían a la autora explorar “las tensiones de fuerzas y sabidurías” (Usandizaga, 2009: 75), así como cuestionar las identidades, lo cual comprendía una búsqueda diferente a la de las reivindicaciones de lo femenino.

En la primera década del presente siglo, con libros como *Contra el ensimismamiento* (2005) u *Otro desenlace* (2008), Chocano fue consolidando una poética desafiante en términos de

¹ Usandizaga recuerda que “la narrativa de la violencia” y “la poesía de mujeres” (2009: 74) suelen ser dos de los términos más utilizados por la crítica al momento de referirse a la producción poética de los años ochenta en el Perú. Chocano, desde a su posición de poeta mujer, rechaza la clasificación “poesía de mujeres” (o *poesía femenina*) en la medida en que esta podría limitar la lectura de su obra, tal como lo ha señalado en una entrevista con Roland Forgues publicada en 1991: “Yo escribo poesía a secas” (1991: 252).

recepción. Fue durante estos años cuando aparecieron algunos artículos y reseñas importantes, pocos, entre los cuales cabe destacar los de William Rowe, José Ignacio Padilla y la ya mencionada Helena Usandizaga. Al mismo tiempo, otro sector de la crítica comenzó a insistir en asignarle a esta poesía el rótulo de lo “neobarroco”. El problema con esta lectura consiste, llanamente, en que reproduce la lógica clasificatoria (y, por tanto, violenta) de la que pretende escapar. Si bien esta vinculación se basa en la idea de que lo neobarroco es una noción inestable, impura, “ya que [los poetas neobarrocos] más bien se deslizan de un estilo a otro sin volverse los prisioneros de una posición o procedimiento” (Dobry, citado en Granados, 2005), no deja de limitar esta poesía a una línea de interpretación que algunas veces ha servido de cajón de sastre para aquellas propuestas que no se ciñen a las tendencias del momento. Ajena a los lugares comunes de la crítica, la poesía de Chocano ha tendido a mostrarse coherente con la forma en la que se sitúa (o evita situarse) dentro del campo poético peruano, pues rehúsa en su práctica el empleo de formulaciones cerradas, sentenciosas, dando lugar a imágenes y escenarios escurridizos, difíciles de definir. La distancia frente a modos lingüísticos como los recién mencionados sería una muestra de cómo la poesía de Chocano asume esta posición disidente frente a las taxonomías desde el empleo de operaciones verbales específicas.

En este sentido, resulta fundamental para la configuración de esta poética su apertura a la dimensión de lo incierto. Según Chocano, la incertidumbre favorece la duda frente a toda realidad asentada; opera, además, como un almacén “contra la convencionalidad, contra los parámetros de una sociedad rígida en todas las instancias vitales, contra el esnobismo graficado en las lecturas conservadoras de la poesía, en el afán clasificatorio y cosificador” (2019: 40). Esta presencia, que es en la escritura de Chocano un rasgo que provoca otras y

distintas formas de distancia, puede encontrarse ya, evidentemente, en *Poesía en ciencia incierta*, donde, a pesar de la predominancia de un sujeto fuerte, movido a iluminar “mundos irregulares” a través de su visión concentrada y reflexiva, surge lo incierto como un lugar de disolución de prácticas y saberes establecidos, tal como lo ha expresado la autora en una entrevista con Julio Ortega y María Ramírez publicada en el volumen *El Hacer poético*, en 2008: “cierto descreimiento y extrañeza me parecen necesarios para poder practicar la poesía, una libertad para desconocer los pactos” (Chocano, citada en Ortega y Ramírez, 2008: 364). Asimismo, la poesía de Chocano irá revelando una desconfianza mayor frente a la transparencia del lenguaje, rasgo que puede vislumbrarse, como un primer destello, en el personaje de la niña, central en este primer libro, en que es a la vez sujeto que observa y sujeto observado, y cuyo modo de enunciación denota, pese a lo visionario, cierta fragilidad: “Duda de mi palabra / olvídala / pero aun recelando su treta / créeme el poema (Chocano, 1982).

Según José Ignacio Padilla “el tránsito que se da en la poesía de Chocano es de la percepción y emergencia de los cuerpos a su iluminación por la opaca luz del lenguaje y finalmente a un sonido que no llega ni llena” (2021). A esta descripción, que contempla lo recorrido hasta *Otro desenlace*, cabe sumar aquí lo que respecta a un proyecto más reciente, *Objetos de distracción* (2016). En este, Chocano mantiene el lenguaje roto, irónicamente vaciado, del poemario precedente, y, a su vez, hace aflorar un tono más frío e impersonal mediante el cual arriesga una verdadera poética del desvío.

La presente tesis se plantea como un análisis del poemario *Objetos de distracción (ODD)* de cara a las operaciones textuales de discontinuidad que allí se llevan a cabo. *ODD* es una serie de 43 poemas breves, sin título, en su mayoría marcados por la fragmentación de versos y el

empleo de un lenguaje digresivo. La hipótesis que se sostiene en esta investigación es que la noción de discontinuidad toma presencia en el poemario de tres modos distintos: en el primer capítulo, se aborda la discontinuidad desde los procedimientos intertextuales, esto es, a partir de la reapropiación de procedimientos poéticos provenientes de la poesía de vanguardia; en el segundo capítulo, se comenta la discontinuidad desde su utilización crítica y metaliteraria (o como tensión respecto de otras poesías y otros regímenes discursivos) y como descentramiento de las posiciones de habla y de los modos de observación.

El primer capítulo, titulado “Discontinuidad y vanguardias en *Objetos de distracción*” discute cómo a través del trabajo con técnicas de escritura vinculadas a lo discontinuo, los poemas de *ODD* se insertan en un diálogo constante con las vanguardias. En primer lugar, se analizarán los modos en que la continuidad como principio poético es cuestionada a lo largo del poemario al desplegar una escritura que no solo se muestra como materialidad, como hechura, sino también al presentar un estilo esquivo y no unitario. En segundo lugar, se describirán las prácticas de montaje que estructuran la composición de estos poemas. En tercer lugar, se argumentará que Chocano se apropia de algunos procedimientos provenientes del archivo vanguardista –procedimientos de fragmentación y abstracción- para plantear una fractura y una desaceleración en el tiempo, en claro contraste con la velocidad vertiginosa del tiempo neoliberal.

El segundo capítulo, cuyo título es “Expresiones de lo discontinuo: desmontaje, interrupción y parodia como operaciones críticas”, analiza cómo estos poemas, a través de una mirada escéptica e irónica, se vuelven sobre sí mismos para desmontar y parodiar distintas opciones de lo lírico. Asimismo, se sostendrá que los textos de este libro, al ubicar la interrupción y el desvío como ejes de su poética, establecen un diálogo crítico con el lenguaje publicitario de

los medios contemporáneos. Finalmente, que el manejo de un lenguaje contradictorio y, por momentos, absurdo, marca un alejamiento con respecto del discurso lógico- racional, poniéndolo en entredicho, y señalando la búsqueda de modos de dicción y conocimiento alternativos.

El acercamiento teórico que servirá para plantear los argumentos de esta tesis irá variando según los problemas y temáticas subyacentes a cada capítulo. En el primero, para poner en contexto la relación entre las escrituras de vanguardia y el corpus elegido será de utilidad lo propuesto por Hal Foster en su *El retorno de la vanguardia*, en particular la idea de que la vanguardia no debe ser concebida como un proyecto totalmente acabado, sino más bien como uno susceptible de ser ampliado y resignificado. Con esto, sin embargo, no quiere decirse que el libro de Chocano sea vanguardista, puesto que se caería en una anacronía, si no en una simplificación del libro mismo. Como quiere aquí tomarse el enfoque de Foster es como una clave para entrar en un diálogo que los poemas de Chocano sí habilitan. Para complementar esta lectura, será de utilidad lo planteado en *El fantasma de la vanguardia* por Damián Tabarovsky, que permite pensar las relaciones entre los experimentos de vanguardia y el siglo XXI.

Para establecer lo que en este trabajo se entenderá por discontinuidad, se utilizará, en primer lugar, lo expuesto por Roland Barthes en un ensayo titulado “Literatura y discontinuidad”. De este texto se extraerá una concepción de discontinuidad que discute directamente lo que Barthes ha llamado el mito de la escritura continua, es decir, la idea de que la literatura debe ser una actividad natural y espontánea, cuyo fin último es siempre el desarrollo de un relato (o de un discurso, valga decir). Asimismo, se tomarán en cuenta las consideraciones del crítico y teórico Vicente Luis Mora con respecto a este mismo asunto. Para Mora, lo

discontinuo vendría a señalar una estructura fragmentaria, que, no obstante, “no remite, ni nostálgicamente, a una unidad rota” (2022: 26). Aquello permitirá analizar la heterogeneidad discursiva de estos textos, su no pretensión de totalidad, así como también el concepto de rizoma, propuesto por Gilles Deleuze y Felix Guattari. En cuanto al análisis de los procedimientos de montaje, resultan fundamentales las ideas de Georges Didi-Hubermann, puntualmente lo señalado en su libro *Cuando las imágenes toman posición*, donde define el montaje como disposición y choque de elementos disímiles.

El marco teórico correspondiente al segundo capítulo se compone de tres autores. Para examinar el radical escepticismo que plantea Chocano en este poemario será necesario remitirse a conceptos como discontinuidad irónica o parodia, que Linda Hutcheon desarrolla en su libro *A Poetics of Postmodernism*. De un modo similar, para designar un modelo lírico frente al cual Chocano toma distancia en estos textos, a saber, uno ligado a la expresión de la sentimentalidad y a la estabilidad de la voz poética, se empleará el vocablo “lirista”, siguiendo la terminología de María Fernández Salgado. Por último, el concepto de “recepción en la distracción”, planteado por Walter Benjamin, será fundamental para el análisis de las estrategias de interrupción y “zapping” en el último apartado.

A falta de una bibliografía crítica amplia que haya abordado ya no solo el corpus a trabajar en esta tesis, sino, en general, la poesía de Chocano, se utilizará bibliografía crítica enfocada tanto en *ODD* como en otros de sus libros, con el afán de rastrear ciertas constantes en su escritura y de contrastar la poética de este libro respecto de la de sus otras publicaciones. Si bien no hay escritos que discutan directamente la noción de discontinuidad en la obra de Chocano, el abordaje crítico que se le ha dado en los últimos años ha tendido a tocar temas relacionados. William Rowe, por ejemplo, en su reseña del poemario *Contra el*

ensimismamiento reconoce la ambigüedad sintáctica y la ruptura con la linealidad (y con el principio de continuidad) como expresiones fundamentales de la poesía de Chocano. José Ignacio Padilla, en su ensayo “Alquimia mía sin mí”, publicado en *El poema se derrite* (Meier-Ramirez, 2021), realiza un comentario de *Otro desenlace*, libro que antecede a *ODD*, donde señala que la autora apela a la fragmentariedad y vaciamiento del lenguaje como un diagnóstico del mundo contemporáneo. Padilla, además, ha comentado *ODD* en una conversación que tuvo con Magdalena Chocano y que aparece en el libro *Se dicen cosas* (Meier Ramirez, 2021). Allí, como rasgos de poética propios de estos textos, destaca los desfases temporales y la pérdida de referencialidad. El texto de Emilio J. Lafferranderie, “Versos y Series”, señala, por su parte, que *ODD* explora las fronteras entre lo legible y lo ilegible al proponer en su estructura tanto versos, que “proveen un marco de entendimiento” como series, que “no buscan la recepción ni la mirada ni establecer un lazo social” (2016). Asimismo, un artículo de Helena Usandizaga, titulado “Acto frío y luminoso de fría y numinosa fe’: la poesía de Magdalena Chocano”, aborda cuestiones transversales en la obra de Chocano. Entre ellos destacan el juego con las máscaras del sujeto lírico, o la fabricación de una persona autoirónica y escéptica. Esta lectura se relaciona con la propuesta por Tania Favela en el postfacio del último libro de Chocano, *Poemas aconceptuales* (Salto de mata, 2021). Ella señala que los poemas de Chocano se componen de construcciones verbales esquivas, y como Usandizaga, reconoce cierta mirada escéptica e irónica en la poética de Chocano.

No debe perderse de vista que, al menos desde el espacio crítico académico, se ha escrito muy poco acerca de la poesía de Chocano. En ese sentido, el presente trabajo pretende contribuir a sentar las bases para su estudio. Uno de los aportes fundamentales de esta tesis

será, entonces, el abordar un corpus nunca antes atendido por la crítica especializada. Tomando en cuenta las reseñas de *ODD* publicadas en distintos medios digitales, así como lo que rápidamente se ha esbozado sobre el libro en entrevistas, lo planteado en esta tesis abre una línea nueva de investigación, puesto que se centra en un aspecto ignorado de esta escritura, su carácter discontinuo.



Capítulo 1: Discontinuidad y vanguardias en *Objetos de distracción*

Objetos de distracción (2016) es el quinto libro de la poeta Magdalena Chocano. Fue publicado por primera vez en 2016, en una edición autogestionada, como otros poemarios de la autora. Este trabajo, si bien sigue algunas líneas de investigación poética iniciadas en libros anteriores como *Poesía a ciencia incierta* (1986), *Contra el ensimismamiento* (2005) u *Otro desenlace* (2008) -como la búsqueda de un lenguaje liberado de lo simbólico o la ocultación de la persona lírica-, se distingue como una propuesta de mayor riesgo lingüístico, que abre un campo de abstracción del discurso que, por momentos, roza la ilegibilidad. En parte, aquello se debe a la construcción de una temporalidad discontinua, lograda mediante técnicas de poética heredadas de las vanguardias de inicios del siglo XX. No obstante, lejos de tratarse de un mero juego o capricho formal, es decir, de la repetición acrítica de algunas prácticas vanguardistas, lo que este capítulo propone es que, en el poemario, la presencia de la discontinuidad (a través del montaje, la digresión o la disposición fragmentada de las palabras en la página) no carece en lo absoluto de pertinencia histórica.

Antes de ingresar al análisis de los textos de *ODD* -y puesto que este capítulo abordará el poemario desde una perspectiva intertextual, de cara a escrituras provenientes de las vanguardias históricas, cabe reflexionar brevemente en torno al vínculo, quizá no tan obvio, entre el momento vanguardista y la producción poética del presente siglo. Para ello, es productivo empezar recordando algunas ideas de Hal Foster expuestas en su libro *El retorno de lo real*. En contra de la representación de las primeras vanguardias como significativa e históricamente eficaces desde sus inicios, Foster plantea a manera de paradoja que, en realidad “la vanguardia retorna del futuro” (2001: 35). Esto quiere decir que los proyectos de reactivación de las vanguardias, las neovanguardias, lejos de resultar en una farsa repetitiva

y domesticada por la institución artística -tal como es la posición de Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia-*, ampliaron y complejizaron algunos de los planteamientos vanguardistas, como la afrenta contra la institución del arte autónomo, por ejemplo, y añadieron una crítica a la “nueva institucionalización de las vanguardias” (Foster: 13). La lectura neovanguardista de las vanguardias históricas podría definirse, si es que se sigue a Foster, como un movimiento retrospectivo que ilumina el arte del futuro. De esta manera, el mito de la vanguardia histórica como “origen absoluto”, y de su fracaso como un acontecimiento irrevocable, queda superada por la posibilidad de la reapropiación crítica de sus procedimientos y discursos para enfrentar las urgencias de otro tiempo.

Aunque Foster se centre en el contexto de las neovanguardias estadounidenses y europeas de los 60 y 70, y en ese sentido, por distancias geográficas y temporales, su tesis no sea fácilmente aplicable al caso de la poesía latinoamericana contemporánea -y que tampoco es un marco para comprender el desarrollo de las neovanguardias en Latinoamérica, que, por cierto, no fue el mismo- la idea de que las vanguardias tienden a ser mejor comprendidas y, de alguna manera, completadas por sus sucesores, continúa siendo de utilidad. De hecho, abordajes más actuales, ya centrados en el vínculo entre vanguardias y siglo XXI, han seguido la estela de las ideas de Foster. La falta de concreción de las primeras vanguardias ha sido inteligentemente interpretada por Damián Tabarovski a través de la figura del fantasma. Tabarovski propone que las vanguardias permanecen hasta el día de hoy, pero en tanto fantasma, y el fantasma es “aquello con lo que podemos dialogar” (2018: 11). Al igual que Foster, Tabarovski invierte la relación causa-efecto para explicar que “el fantasma de la vanguardia viene del futuro” (2018: 11). El fantasma para Tabarovski, más que el testimonio de un pasado que ya fue, es una condición de posibilidad, un camino de exploración: el del

diálogo con el fantasma (aquello que quedó de las vanguardias tras su muerte) para la creación de experiencias poéticas inusitadas, aun cuando estas no conformen, como tal, un proyecto vanguardista.

Preguntarse por las vanguardias es también preguntarse por cómo enfrentó el arte de principios de siglo XX las transformaciones tecnológicas propias de su época, y cómo además eso formó parte de una crítica a la institución artística que se proyectaba a devolver el arte a la práctica social. La crisis de percepción que produjo la aparición de la ciudad industrial, “debido a la aceleración del tiempo y a la fragmentación del espacio”, como ha visto Susan Buck Morss a partir de Benjamin, situó al sujeto moderno “en un estado constante de distracción” (295). Entonces, si en las vanguardias surgen estrategias de discontinuidad y fragmentación, aquello se debe a un intento de puesta al día del arte respecto de los cambios en la percepción del tiempo y el espacio, y, al mismo tiempo, a un esfuerzo por hacer frente a esos procesos. No se trata, pues, de una celebración de lo fragmentario o de la velocidad de la ciudad moderna; tampoco del lamento por un tiempo perdido. “Recrear miméticamente la nueva realidad de la tecnología (traducir al lenguaje humano su potencial expresivo) no es someterse a sus formas dadas, sino anticipar la reapropiación humana de su poder” (Buck-Morss; 297). Así, las convenciones de representación artísticas y poéticas ligadas a una temporalidad lineal, progresiva y homogénea, son desplazadas por lo heterogéneo, lo fragmentado y lo discontinuo como una forma de anudar arte y *praxis*.

ODD, como se menciona más arriba, dialoga con las vanguardias mediante el uso de técnicas poéticas que llevan el discurso hacia un ámbito de discontinuidad. No obstante, resulta evidente que este libro no intenta acercarse al mismo contexto histórico que las vanguardias del 10 y el 20, como tampoco al de la neovanguardia de los 60, 70 y 80. En su lugar, la

escritura de un libro como *ODD* responde a una época que puede definirse mucho más claramente por la fragmentación, lo discontinuo y por la consolidación de un programa neoliberal. Desde ese lugar, el de una poética que se revela contra un estado de cosas (el lenguaje sometido a la lógica del capital, la pérdida de la experiencia, el simulacro, la aceleración de los ritmos de vida producto de las comunicaciones digitales, etc.) es que los procedimientos de discontinuidad que Chocano recupera de las vanguardias permiten pensar el mundo contemporáneo desde la poesía. Chocano es la poeta que no teme ofrecer un diagnóstico de época, aun cuando este sea uno desolador (Padilla, 2021: 107). En este sentido, y en los términos de Giorgio Agamben, su escritura es contemporánea, porque mantiene “una singular relación con el propio tiempo, que adhiere a este y, a la vez, toma distancia; [...] que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo” (2011: 18-19), y, por eso mismo, siguiendo a Agamben, “es capaz [...] de percibir y aferrar su tiempo” (2011: 18).

1.1. Contra el principio de continuidad

La poética de *ODD* puede ser descrita en una primera instancia como una poética lúdica, aunque impersonal y, como esta tesis lo sugiere desde su título, discontinua. Lo discontinuo, dentro de la serie, cobra la importancia de un rasgo estructurador, o más precisamente, *desestructurador* de los textos. En este proyecto, existe un interés casi programático por intervenir la progresión sintáctica, lo cual se expresa por medio de estrategias retóricas tales como la digresión, la elipsis o la interrupción. Aquello forma parte de un esfuerzo por subvertir una serie de convencionalismos que se apoyan en la continuidad como modelo discursivo. De ahí que, en esta serie, la autora apunte intensificar usos de la discontinuidad que ya se advertían, como ha visto William Rowe, en *Contra el ensimismamiento* (2005):

(...) si mayormente se mantiene la ilación sintáctica entre las frases, su subordinación a un principio de continuidad, hay momentos en que ésta se estira y se atenúa, las frases se dispersan en el espacio blanco de la página, y sólo una lectura muy atenta, vale decir una relectura, descubre la constancia de una relación. La materia significativa ('el alfabeto solemne como un río desbordándose hacia el crepúsculo') tiende a rebasar la formación de las palabras y su ordenamiento lineal (...) (2005, 198).

El punto de quiebre, la distinción que propone *ODD* con respecto a una poética como la que esta cita describe, radica en que los poemas de este libro, en bastante mayor medida, atentan contra la continuidad como principio compositivo. En el caso de *ODD*, si bien el espacio gráfico de los poemas se ve alterado, y rompe con el “ordenamiento lineal” de las palabras, aquello produce otras situaciones de ambigüedad, que no son las mismas que las que se dan en *Contra el ensimismamiento*, donde la forma bifurcada de los versos, las “partituras”, apunta a generar múltiples vías de lectura:

¡Cómo no bifurcarse en el sueño de la inacción!
las dobles orillas, en la fotografía
simultaneadas, el desconcierto del retratista
hundidas en polémicas cuántos pasos siderales
insensatas hasta el codo antes de llegar a ti
empinado y sobria mil años
la arena sabia quizá
borra estas huellas... menos (2005:19)

La disposición fragmentada de las palabras en el espacio de la página es, sí, una de las particularidades compositivas de *ODD*, pero su función en la serie, más que con otorgarle al lector la posibilidad de decidir diversos trayectos de lectura, opera como una forma de cortar y tensar el sentido de los enunciados, y de resaltar la materialidad gráfica y sonora del significante, su textura.

obtenida la contraseña

para pasar de árbol a alma

es verosímil quedarse sin palabras

desde la savia a lo vacuo

crujir

o enmudecer

teletransporte

partícula a partícula

verdeante

la hipótesis

florece

Lo que caracteriza la experiencia de lectura de *ODD*, tal como este poema lo denota, son los saltos temáticos, así como también el despliegue elíptico, es decir, los vacíos. Así, en algunos poemas, el espaciado de los versos sirve para marcar cambios de sentido, interrupciones, elipsis (desde la savia a lo vacuo / crujir / o enmudecer // teletransporte). En otro texto, Chocano alude a esta pérdida de coherencia del discurso de manera algo más directa: “por el arte anacorético de perforar la coherencia / no vamos a preocuparnos más / ese

desplazamiento hacia el rojo profundo / no dice nada”. La distancia frente a la visión meditativa de los primeros poemarios se hace presente en versos como los recién citados, aunque cabe preguntarse si no queda algo de ese esfuerzo por “perforar la coherencia” desde el lugar de lo discontinuo, al acusar, por ejemplo, una pérdida de unidad temática.

Así, las tensiones que se despliegan a través de la fragmentación del espacio del poema, e impiden un desplazamiento cómodo por su superficie, provocan una desarmonía entre las frases, que desintegradas, se resisten a formar sentido como un todo. Roland Barthes, en un ensayo titulado “Literatura y discontinuidad”, señala que la discontinuidad amenaza la retórica de una literatura que apunta al desarrollo de un relato, y “que tiene el horror más profundo al vacío” (2003: 244). Para Barthes, en una escritura discontinua, no hay una organización lineal, ni mucho menos coherente de las partes; no hay tampoco un “plan general”, “las ideas no están desarrolladas, sino distribuidas” (2003: 246). Antes bien, hay pedazos, bloques, fragmentos. La dispersión de las frases, su falta de cohesión, entonces, es también una forma de romper con esta retórica de la continuidad, que se apoya en la idea de que el texto debe fluir, amplificar su discurso, para no delatar su construcción (2003: 244). De ahí que Chocano, a través de la discontinuidad, se deshaga de todo un aparato retórico que sirva a escrituras que apuntan al desarrollo, a la argumentación o al didactismo:

la mano se acalambra de tanto repetir los pases mágicos

sobre el tapete acuoso

-no me des una lección más-

acá la textura es lo que importa

y todo lo que trae
un cálculo con números imaginarios
con sus íes latinas
como velas perfilándose sobre un cielo anfibio

Los poemas no se atienen al desarrollo de una sola idea. Por ello, hay distintos saltos temáticos, cambios de registro, que incluso pueden presentarse al interior de una misma frase (“y todo lo que trae / un cálculo con números imaginarios / con sus íes latinas / como velas perfilándose sobre un cielo anfibio”). Por otra parte, el poema es claro en su rechazo a lo didáctico. Chocano no pretende “enseñar” al lector ni que su poesía encuentre justificación en el hecho de portar un “mensaje”: “-no me des una lección más / acá la textura es lo que importa”. Lo que el poema muestra, principalmente, es su textura, como así lo indica. Pone en primer plano su materialidad, hace evidente que no solo importa aquello a lo que las palabras refieren (aunque, paradójicamente, lo resalte por medio de lo temático), importa también el espaciado de los versos, el sonido entrecortado, las palabras con sus caracteres, “con sus íes latinas / perfilándose sobre un cielo anfibio”.

Ahora bien, hablar de discontinuidad en poesía es inevitablemente referirse al siglo XX, y a ese banco de estrategias y técnicas de poética que inventaron las vanguardias, aunque casos como los de Rimbaud y Mallarmé, en la segunda mitad del XIX, sean claves para el surgimiento de estas. Buena parte de los experimentos de las vanguardias trabajan en dirección a minar el discurso de la literatura a través del empleo de la discontinuidad. De hecho, el diseño de procedimientos de fragmentación, interrupción, ruido, abstracción y montaje da sobrada cuenta de ello. Una buena manera de ingresar en la lectura de *ODD* tal vez sea realizar a lo largo del capítulo un breve rastreo en el archivo de la poesía de

vanguardia en simultáneo al análisis de algunos poemas de la serie. Con ello, no se trata, evidentemente, de realizar un mero recuento de escrituras, sino, más bien, de ponerlas en diálogo con el poemario de Chocano, ver cómo esta serie revisita y reactualiza planteamientos y procedimientos vanguardistas y, así, finalmente, detectar algunas de las operaciones poéticas que este libro lleva a cabo.

Uno de los referentes más cercanos a *ODD* en su modo crear torsiones plásticas, rítmicas y semánticas entre verso y verso podría ser un libro como *Las ínsulas extrañas* de Emilio Adolfo Westphalen. Allí Westphalen trabaja con imágenes inconexas que se suceden y superponen una a otra a una velocidad que las vuelve prácticamente inasibles. El caso de la poesía de Chocano se vincula con esa pérdida de concatenación versal y, al mismo tiempo con el modo en que Westphalen fragmenta la visión en sus poemas. Chocano, además, no propone exactamente un movimiento; aquí los saltos, los desvíos señalan una desaceleración, una fractura en el tiempo:

en el terreno donde se dispara

cruza la liebre bólido

chamuscada la yerba

el girar de la estrella

se lleva los ojos tras de sí

sobre el abismo sellado

esa pulsión infinitesimal

puede en

oído enemigo (2017: 16)

Como puede notarse desde los primeros versos, las frases se superponen; las imágenes quedan interrumpidas, deshechas. El poema, sin embargo, no hace uso de aquella velocidad rítmica que vuelve tan particular el libro de Westphalen². Aquí no hay una dicción que expande su discurso creando una especie de *flujo discontinuo* -y esto no puede darse en buena medida porque los poemas de *ODD* son breves, y su escritura más que con la velocidad trabaja con lo inacabado. De esta manera, Chocano cuestiona la noción de poema como unidad, o, en todo caso, intenta revelarla en su carácter ficcional. Para ilustrar esta idea, resulta pertinente aludir a un verso de *Laberinto*, poema junto al cual se reeditó *ODD*, en 2017, que apunta en un sentido similar: “el todo es una novela” (Chocano, 2017: 55). La fragmentación de las frases en el espacio del poema, junto con la predominancia del detalle son, de este modo, partes del mismo esfuerzo por hacer visible esta no pretensión de totalidad.

Podría decirse, en esa línea, que, en *ODD*, Chocano propone una mirada fragmentaria, más que fragmentada, por seguir la teorización de Vicente Luis Mora. Lo fragmentario, que para el autor equivale a lo discontinuo, se caracteriza por no remitir a un origen ni a una totalidad, como si lo hace lo fragmentado: “desde la estética fragmentada, hay un todo frente al cual la esquirla hace sentido” (2022: 27) Se asemeja, por ello, más a la figura del archipiélago, o a la del fantasma que trastorna su imagen modelar (2022: 27). Cobra mayor sentido, con esto, la preferencia por los detalles: la yerba chamuscada, “el girar de la estrella”, “esa pulsión infinitesimal”. Son los detalles lo que conceden a esta escritura un aspecto heterogéneo, irregular, ya que funcionan como imágenes desunidas, aisladas, con las cuales no resulta posible recomponer un paisaje. La disposición de las palabras en el espacio de la página

² “Una cabeza humana viene lenta desde el olvido / Tenso se detiene el aire / Vienen lentas sus miradas / Un lirio trae la noche a cuevas / Cómo pesa el olvido / La noche es extensa [...]” (“Una cabeza viene...”, *Las islas extrañas*. Westphalen, 2006: 40).

también puede leerse desde esta conceptualización de lo discontinuo, pues este tipo de espaciado no recuerda, al menos en la mayor parte de los poemas, a ninguna forma en particular, salvo, precisamente, a la de un archipiélago, por carecer de forma.

Lo discontinuo también se manifiesta como un modo de percepción: el de un parpadeo constante donde ninguna imagen puede fijarse. Si algo fija la mirada que proyectan los poemas es, paradójicamente, un parpadeo, o una sucesión de imágenes y detalles:

(...) fijado el parpadear estacionario

en la taza de café

un sorbo sigue al otro

la conversación divaga

hacia la voluble estratósfera

no tan acogedora como debe

ser

cuando todo se deduce

de una sombra tan tenue (2017: 8)

En efecto, toda figuración se desvía, se interrumpe en el preciso instante en el que aparece. Algo parece fallar en el intento de enfocar un escenario, o un objeto. Así, “la taza de café” solo puede ser vista como una silueta que está a punto de perderse. Lo que se pierde también es el cauce de las voces: “la conversación divaga”, dice el poema. Esta es, de hecho, una de las claves para leer *ODD*. El discurso en los poemas es esquivo, zigzagueante: “¿para qué sino este zigzagueo de / abracadabras cibernéticos / y supremas resoluciones?” (Chocano, 2017: 22). El zigzagueo permite que el sentido se dispare, se multiplique. Es, al mismo tiempo, una forma de deshacerse de “mensajes” o “significados” unitarios o, con Montalbetti,

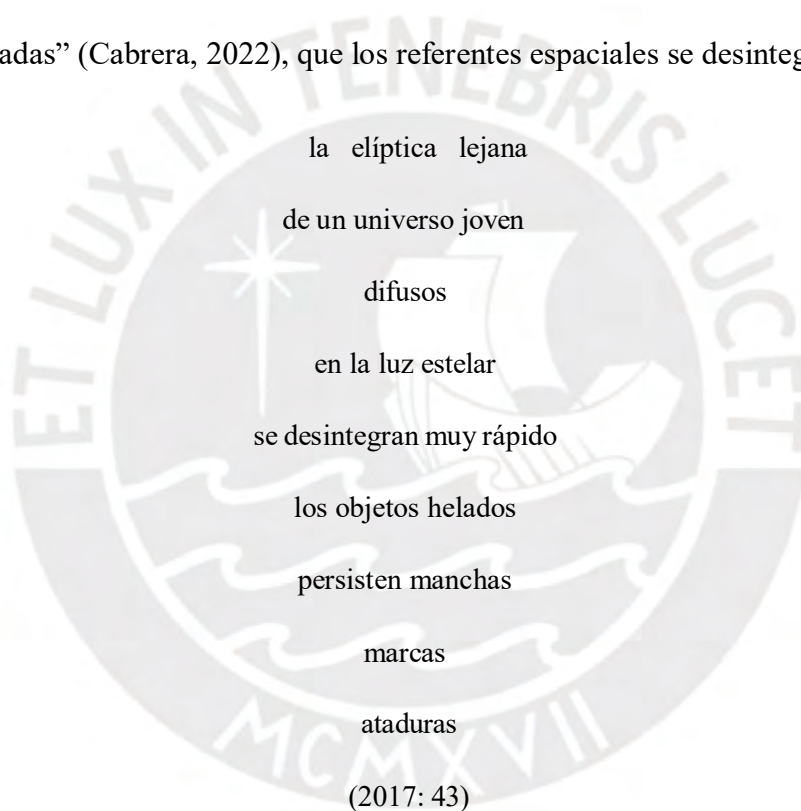
de resistirse a “hacer signo”. En *ODD*, de varios modos, se logra revertir esa pulsión por “hacer signo”, si se entiende que el signo es aquello que “destruye el sentido para fosilizar la significación, es decir, domestica una cadena de significantes atribuyéndoles la seguridad de un significado” (Montalbetti, 2014: 55). Frente a ello, el poema divaga. No construye frases resueltas, ni acabadas. Es más, el poema se repliega y se corrige para desarticular cualquier formulación estable, y, así, eludir la inercia del signo:

digamos que en la ciudad de sombra
gobierna un tentáculo acorde con no sé qué ritmo
o digamos que no,
que más bien hay un imán ordenando los fierros
más celebrados
o quizá solo hay un escenario y unas cuantas pataletas
nada se mueve /nada se muere
mejor: digamos que esto es solo un puro palabreo

Colmado de reformulaciones, este poema se presenta como “un puro palabreo”. La voz del poema se desdice hasta acabar por deshacer cada uno de sus enunciados. José Ignacio Padilla ha señalado que la escritura de Chocano “intenta no suturar el símbolo, intenta que el poema no se recupere en discurso” (2018: 104). En efecto, los poemas de *ODD* se resisten a que de ellos sea posible extraer significados estables, o, incluso, que se los pueda abordar desde la tematización. No es que en estos poemas no pueda identificarse algún tema, tropo o motivo, la cuestión está en que, con el zigzagueo, las jerarquías temáticas se pierden.

Por otro lado, Emilio Lafferranderie ha señalado que “uno de los problemas que asume la escritura de Chocano consiste en cómo trazar un límite a la abstracción poética, es decir,

cómo trabajar las palabras evitando que ellas se conviertan en un campo de dispersión absoluta” (2016). Para él, *ODD* se sitúa en esa línea fronteriza donde el poema oscila entre legibilidad e ilegibilidad. La apertura hacia esa dimensión de lo ilegible se logra percibir a través de una disonancia y un ruido producidos por la tensión semántica entre las diversas unidades que componen los textos. Lo legible y lo ilegible, lo transparente y lo opaco, lo concreto y lo abstracto son intensidades en conflicto que los poemas de *ODD* intentan medir, pero no balancear. Uno de los efectos de esa tensión es que “las representaciones visuales quedan inacabadas” (Cabrera, 2022), que los referentes espaciales se desintegran:



Lo que persisten son las manchas, dice el poema, los objetos desaparecen, o se desfiguran. Los contornos se vuelven “difusos”. Salvando muchas distancias formales, una escritura que se podría poner en diálogo con *ODD* es la de la poeta Gertrude Stein. Sobre todo, poemas del libro *Tender Buttons* (1914). Si bien se trata de textos en prosa, y, en cuestiones de léxico, Stein trabaja con palabras comunes, mientras que Chocano emplea vocablos provenientes de

diversos campos y disciplinas, podría decirse que ambas escrituras se desmarcan del peso de los indicadores espaciales. En ambos casos, el lector le pierde la pista al poema porque los escenarios, al igual que las circunstancias de enunciación, no son claros, y si en un momento se logran percibir, estos rápidamente se diluyen. En cuanto a Stein, su escritura plantea un desvío respecto de las normas verbales de la representación (Bernstein, 2016: 84), construyendo un movimiento paratáctico de asociaciones vagas: “Una atenta ocasión le hace al papel no enseñar la ocasión y de ahí la disposición y la visión y la semejanza y un escabel” (Stein, 2011: 49). Leyendo los poemas de Chocano al lado de los de Stein, uno puede notar que la primera lleva las palabras hacia un terreno donde los referentes se pierden en el cauce de una voz que se distrae, aunque, al mismo tiempo, algunos versos conserven sentidos más definidos. Por ello, cabe matizar que estos poemas no emplean todo el tiempo un lenguaje abstracto, sin ningún tipo de referencias. Una prueba de ello es su tendencia a lo autorreferencial. Se alude frecuentemente a las palabras, particularmente a su deriva en el poema:

en sus orgías
platónicas
pierden sustancia
zafan masa
ganan velocidad
hay una rizada
el remolino de un lábil goce
un olvido latente
la distracción buscada
que se desata y arremete

toda suya

(2017. 40)

En este texto, por ejemplo, se tematiza el estilo digresivo: hay referencias a “un olvido latente”, a “una distracción buscada”. Asimismo, la voz describe un trayecto que no tiene forma de línea, sino de “rizadura” o “remolino”. Esto último puede resonar con el concepto de rizoma, propuesto por Gilles Deleuze y Felix Guattari, sobre todo porque, como se ha sugerido, no hay aquí estructuras orgánicas, lineales o arbóreas; lo que hay es una multiplicidad de registros y sentidos que apuntan en distintas direcciones (2004: 14). Los poemas de *ODD* son rizomáticos, además, en la medida en que están compuestos de interrupciones y heterogeneidades; no se basan en la representación, tampoco apuntan a formar una trama; de hecho, los constantes desvíos temáticos anulan, o por lo menos desestabilizan cualquier línea narrativa, o, con Chocano: “la trama a todas luces trastabilla” (Chocano, 2017: 20). Como los rizomas, esta poesía abunda en rupturas y discontinuidades. No se somete a una discursividad lineal, y ensaya, por su parte, un desequilibrio. Para Chocano, este desequilibrio podría tener el sentido de “un equilibrio más profundo”. Así lo plantea en el siguiente poema:

en la cueva de los corpúsculos
se comportarán bien
se someterán a
rigurosas condiciones
de aislamiento
condiciones de sabiduría

las variables
adelgazadas
los flujos bajo control

aún puede surgir
un desequilibrio
o un equilibrio más profundo

la arritmia
de una risa
que se arremolina
en las aguas (2017, 46).

Se trata pues de una escritura que, a toda costa, intenta zafarse de “rigurosas condiciones de aislamiento / condiciones de sabiduría” (2017: 46), condiciones, finalmente, de restricción, y disciplinamiento. Entonces, el poema pierde equilibrio y se presenta como un objeto inestable. Una de las formas de esa inestabilidad está signada por el uso de diversas modalidades de habla y escritura, de materiales de lo más heterogéneos que cohabitan en esta poesía.

1.2. La estrategia del montaje

El apartado anterior concluyó en torno a la idea de que los poemas de *ODD* nucleaban diversos materiales. Bien, los materiales con los que trabaja este poemario son detalles, fragmentos, series. La función que cumple cada uno de estos elementos dentro de la estructura de los textos es variada, pero no siempre del todo clara. Los detalles, tal como se vio más arriba, dan cuenta de una percepción horadada en la que un paisaje, e inclusive un objeto, nunca es visto de una manera totalizante. Lo interesante es que los detalles no necesariamente operan por metonimia, es decir, no remiten a un todo, son solo detalles, y como tales, se agotan en su parcialidad: “la nave ocular fija / esos pasos sin rumor” (2017: 17), “un remanente de orígenes / y polvo” (2017: 43). Así el poema por momentos construye y performa un punto de vista que bien podría ser el de un ojo mecánico que fija la realidad de forma fragmentaria. Aunque este punto de vista pretenda ser burlado por las divagaciones de una discursividad

errática. Los fragmentos, por su parte, producen ese efecto de inacabamiento, de apertura, en los poemas. Vicente Luis Mora señala que el fragmento “implica, por naturaleza, una cesura en el texto” (2022: 35). Es decir, un silencio. Los fragmentos, pensándolos desde ese lugar, acabarían por trastocar por completo una estructura pulida y perfecta. De ahí que, en *ODD*, esa perfección, esa pulcritud, puedan ser expresadas únicamente desde la ironía: “qué mundo tan entero / tan perfecto / madruga / es imposible agregar siquiera este signo de exclamación” (Chocano, 2017: 7).

Los poemas de Chocano también presentan líneas huérfanas, formas anárquicas sin trascendencia retórica. Objetos que estorban y complican la lectura. Generan disonancia. A este tipo de construcciones, Emilio Lafferranderie ha denominado “series”, término que, curiosamente, Barthes también utiliza. Lafferranderie plantea que en *ODD* se produce un doble movimiento: por un lado, el de los versos, creando entramados y estructuras que sirven como puntos de referencia (aun con sus ruidos y ambigüedades); por otro, el de las series, que “no son puntos de convergencia ni aspiran por sí mismos a generar oposiciones de sentido [...] Las series no tienen razón de ser” (2016). Puede notarse, aunque el ensayo no lo haga explícito, que la lectura que Lafferranderie hace de *ODD* tiene base en la idea de rizoma, comentada más arriba, en donde existen tanto líneas de articulación, que en este caso serían los versos, como líneas de fuga, las series. Sea como fuere, la idea es que el poema no arriesga una síntesis de los distintos niveles de enunciación (versos y series), sino que se mantiene en la asimetría (Lafferranderie, 2016). A esta relación asimétrica cabe sumarle, claro, los otros materiales que se han descrito recientemente, y que los textos también intercalan.

Versos y series forman, entonces, un entramado lírico que se caracteriza por la pérdida de una coherencia discursiva (la irrupción de un azar) y, al mismo tiempo, por la presencia de

momentos en que lo conceptual y lo poético logran alcanzar plena legibilidad. Asimismo, el trabajo con lo inacabado es una de las matrices de estos textos, lo cual es dado por el uso de fragmentos de frases o representaciones visuales. Todo ello conjuga esta poética, que dispone sus materiales a modo de un montaje:

esos son los materiales
que se van encajando
tras crisis cada vez más potentes
no han sido abandonados
sino dejados un instante
en los caminos anfructuosos
la deriva es ilusoria
la fabulación exacta
saltan por los aires
cuando alguno respira (2017: 41).

La unión de estos materiales, lejos de plantearse en términos de equilibrio o proporción, produce “crisis cada vez más potentes”. Este tipo de fragmentación podría en un primer momento leerse como un efecto de clausura o atasco de las distintas unidades temáticas. Sin embargo, el propio poema matiza esta posible lectura: “no han sido abandonados / sino dejados un instante / en los caminos anfructuosos”. Los fragmentos, igualmente, no parecen vehicular el discurso hacia una dirección determinada. Aparece, en su lugar, la posibilidad de circular por más áreas o caminos. Al respecto, Eduardo Milán ha señalado que hay poemas que presentan varios cruces de caminos, de modo que “un poema puede, luego de terminar o abandonar el recorrido del camino elegido, recuperar el otro camino abandonado. Ahí

sabemos que no fue abandono. Ahí sabemos que se trataba de un momentáneo relegamiento. Era una espera” (2015: 359). Hay efectivamente, un relegamiento, una suspensión. El poema suspende el sentido, lo fracciona, para en ese movimiento volverse él mismo una superficie endeble: “la deriva es ilusoria / la fabulación exacta / saltan por los aires / cuando alguno respira”.

El principio de composición de muchos de los textos de *ODD*, como se ha sugerido, responde al del montaje, que por definición es discontinuo. Georges Didi-Hüberman ha señalado que en el montaje “no se muestra más que disponiendo: no las cosas mismas -ya que disponer las cosas es hacer de ellas un cuadro o un simple catálogo, sino sus diferencias, sus choques mutuos, sus conflictos” (2008: 97). La propuesta del montaje, desde este punto de vista, sería la de confeccionar una poética de rupturas, de contrastes y dispersiones (Didi Hüberman: 88). Este procedimiento, al mismo tiempo, consistiría en situar sobre una misma superficie una serie de elementos heterogéneos (Ranciere, 2019: 31). Es decir, exponer, modular alteridades. Chocano, entonces, siguiendo una lógica muy similar a la del montaje -esto es, una que opera a través de derivas, choques y dislocaciones-, es capaz de convocar dentro de un mismo poema diversos materiales, temas, y conocimientos. Resulta interesante notar cómo Chocano se deslinda por completo de formas de representación unitarias, en las que el planteamiento de un poema queda restringido al abordaje y desarrollo de un único motivo. Esta heterogeneidad funciona además para que el poema, dentro su juego metaliterario, se mire a sí mismo, y convenga a realizar un inventario de sus operaciones y contenidos:

páginas llenas de conocimientos locos

donde espera

un relincho

un ser nervioso

o tribus en extinción

hay otras posibilidades

pero no son tan lógicas

se ha de actuar con cautela

pero a gran velocidad

inhibirse

declinar

diferir

también evitar

cueste lo que cueste

el gran laboratorio (32).

Lo que este poema reúne, más allá de las diferencias temáticas, son apenas esbozos de frases, borradores, detalles. De hecho, uno podría leer este texto como el bosquejo de un poema, o como una maqueta, más que como uno terminado. Asimismo, el poema hace evidente su comportamiento en las acciones que enumera (“inhibirse / declinar / diferir / también evitar”). La enumeración, en este caso, adquiere un carácter de instrucción: “se ha de actuar con cautela”. Muchos de los poemas de este libro brindan algunas claves de lectura por medio de autorreferencias. Se trata, en palabras de Montalbetti, de direcciones hacia las que los poemas apuntan “sin jamás llegar a su objetivo” (2014: 55). Y esos recorridos van dejando marcas, que pueden manifestarse como preguntas: “¿cómo colocar estas palabras en un disparadero?” (Chocano, 2017: 21).

Son estos fragmentos de alusión metapoética los que entran en conflicto con las líneas más opacas, más densas, y menos discursivas de los textos. Si en el poema anterior el montaje se presentaba como yuxtaposición, o como conflicto entre imágenes de diverso origen, en otros poemas se articulará como choque o como falta de convergencia entre dos fuerzas distintas. La diferencia de lo que sucede en *ODD* respecto del montaje eisensteineano, en donde el conflicto suele apuntar a una síntesis, es decir, a resolverse (1958: 79), es que la tensión entre fragmentos abstractos y metapoéticos no apunta a ser liberada. Quizás el planteamiento de Lafferranderie sobre la confluencia de versos y series pueda comprenderse también de esta otra manera, es decir, como un montaje de discontinuidades.

La poesía de Chocano es, además, aleccionadora en su modo de reunir fragmentos en montajes que “revele[n] las discontinuidades de todo acontecer histórico” (2008: 71), como dirá Didi Hubermann acerca del teatro de Brecht, autor al que Chocano alude implícitamente en uno de sus poemas: “condenados a conspirar dentro de la conspiración / (bondadosa persona de Sechuán) / tramando una solución / muy semejante a los crímenes de diurnos pistoleros [...]” (2017: 22) Se trata, pues, de una poesía capaz escuchar los ruidos de la historia (Masi, 2021). En ese sentido, el poema se plantea como un lugar de escucha, donde se convoca a voces extrañas, ininteligibles a veces, pertenecientes a pasados remotos. Voces anónimas perdidas o atrapadas en la debacle histórica: gritaron / se pegaron / fue imposible salir” (2017: 33).

Así, una pregunta que arrojan los poemas de *ODD* es la de qué hacer con aquellos fragmentos ininteligibles, con la a-significancia, con lo ilegible (tomando en cuenta que ese lugar, el de lo ilegible, es un lugar que sobrepasa la opacidad y la abstracción). El poemario de Chocano aborda esta cuestión al preguntarse también por los restos de lengua, por el detritus, tal como

fue el caso del dadaísmo. El dadaísmo investigó en torno a las posibilidades de los materiales inútiles en el arte, al trabajar con recortes de periódicos, revistas, publicidades, anuncios, entre otros. Por ello, sus obras partían de una “afición por los fragmentos y el reciclado de imágenes y objetos tomados de la vida cotidiana” (Gradin, 2012: 17). Ahora, lo que de esta técnica de reciclado lingüístico y visual se lee en *ODD* no pasa exactamente por la literalidad del recorte. No se trata de un uso del “corta y pega” propio del *collage* dadaísta. Antes bien, el vínculo que podría plantearse entre la poesía de Chocano y las prácticas de escritura dadaístas radica en la incorporación de la materia residual, así como en la utilización de las huellas escritas menos atendidas: “una depuración concienzuda de los mejores trazos” (2017: 35). Pero también -y más cerca de los procedimientos de poética fundados en la recolección de fragmentos de lengua- en *ODD* se yuxtaponen restos oídos y leídos en el entramado de un mismo poema. Como en el siguiente:

aguanta atlas
un firmamento de letras
kioskos pantallas repletos
de decires eficaces
interpelaciones althusserianas
versos de un bardo oficioso
una zozobra funcional
hambrea
los pocos materiales
que han quedado (Chocano, 2017: 19).

Este poema se muestra como un montaje de “los pocos materiales / que han quedado”. Chocano compone un “firmamento de letras” que admite todo tipo de construcciones verbales: desde titulares leídos en “kioskos” y “pantallas” hasta “interpelaciones althusserianas”. Estas construcciones llevan como marca la retórica de una lengua muerta (“decires eficaces”) -la de la prensa, la publicidad, o la de una poesía “oficiosa”, como indica el texto-, y son presentadas como subproductos culturales, o residuos de lengua provenientes de diversas fuentes escritas y habladas. En ese sentido, este poema podría leerse como un comentario al discurso de los medios de comunicación de masas y de los medios culturales en el siglo XXI, que, “a partir de una confluencia entre simbolización y capitalismo”, han inducido a un progresivo vaciamiento del lenguaje (Padilla, 2014: 14). De ese modo, es interesante notar cómo el poema logra poner en evidencia la crisis en el interior del discurso poético, cuyo lenguaje pareciera no ser ajeno al ya mencionado vaciamiento.

Tan es así, que el poema, que nuevamente emplea la enumeración de piezas heterogéneas, una constante en *ODD*, termina por adquirir el carácter de un simulacro -y entiéndase simulacro en el sentido en que la literalidad de las frases que enumera se ve suplantada por su sola mención, que es, de hecho, ficcional (Baudrillard, 1978: 7). Las palabras en el texto remiten a su vez a otras palabras, que cobran presencia únicamente como imágenes semánticas. Así el poema en su totalidad describe un extraño paisaje de palabras, que opera como una puesta en escena “del poder y de los muestrarios de su discurso” (Rowe, 2005: 199). Lo que se halla en el poema, pues, son representaciones de frases que Chocano utiliza para un montaje de materiales inútiles, muy a la manera de los dadaístas. Y es que “sus materiales son la trivialidad, el lenguaje muerto, los objetos-signo fantasmáticos del mundo” (Padilla, 2021: 109)

Ahora bien, las formas en que *ODD* expone las relaciones entre lenguaje y capital no solo pasan por la reapropiación crítica de los materiales residuales, o por la escenificación del lenguaje de la cultura mediática (temas que, de todos modos, serán retomados con motivo de análisis en el siguiente capítulo). Como se verá a continuación, los poemas de *ODD* plantean una relación conflictiva con el presente a partir de la configuración de una temporalidad fracturada, que participa a la vez que se sustrae de las dinámicas de aceleración de los ritmos de vida aún más acentuadas a partir de la llegada de la globalización.

1.3. El tiempo discontinuo

En un breve ensayo titulado “Poesía vs ruido canónico” (2005), Chocano propone una visión de la poesía que resulta productiva para pensar la temporalidad discontinua de los textos de *ODD*. La autora señala que, contra las fuerzas que intentan domesticarla para convertirla en un bien cultural, “hay algo en la poesía que justamente se rebela contra este proyecto, y eso es lo que debemos asumir de su práctica y de su lectura: esa dimensión de tiempo no sometido al exaltado ciclo del capital diversamente adjetivado; esa exigencia de cortar con el ruido para poder penetrar en su dominio” (2005). Si la poesía, siguiendo a Chocano, no se ajusta a las lógicas del mercado, se debe a que, de algún modo, esta despliega la posibilidad de imaginar temporalidades alternativas, unas que no puedan ser comprendidas con el mismo marco con el que se entiende, por ejemplo, el tiempo social. Sin duda, el texto de Chocano ofrece pistas para pensar su poética, y cómo esta se sitúa frente a los discursos de la cultura contemporánea y a sus dinámicas de dominación, que la autora interpreta como un “ruido”, o una desviación respecto de la propia experiencia poética.

Más recientemente, Chocano ha aludido a una capacidad de la poesía para “crear un tiempo enemigo del tiempo” (2019: 38). Para ella, el hacer de la poesía “permite trazar signos que

rompen el tiempo previsto” (2019: 38), uno marcado por el flujo de la mercancía y una velocidad propia de un mundo interconectado. A este respecto, cabe preguntarse cómo es ese tiempo de la poesía que describe Chocano, y concretamente, de qué modo se manifiesta en *ODD*. En el sentido más general, la poesía produciría, desde este punto de vista, un tiempo separado de las demandas de lo inmediato en tanto que es esencial a su práctica (en la lectura tanto como en la escritura) la atención al lenguaje. Es por ello que la práctica poética, al menos aquella que se ocupa de hacer del lenguaje algo más que un medio transparente de comunicación y expresión, se enfrenta a aquello que Ron Silliman ha acertado en llamar la “desaparición de la palabra”, esto es, “la capacidad del lenguaje para referirse al mundo, que bajo el capitalismo muta en una referencialidad que domina todas las demás potencialidades”. (2019: 43). En sus términos, la poeta lo dice con contundencia: “La poesía es atención, busca forzar la atención” (2019: 40). Si el poema para Chocano es un dispositivo que anula el tiempo exacerbado de la cotidianidad, lo es en la medida en que exige atención para poder introducirse en su lenguaje. De ahí que a lo largo de toda la serie -y esto puede notarse desde el título- aparezca como una de las cuestiones centrales la de la posibilidad de mantener la atención en la lectura, aun cuando no exista relato alguno, ni hablantes claros, ni puntos de referencia.

La temporalidad de los poemas de *ODD* se caracteriza, podría decirse, por una fragmentación que se manifiesta mediante cortes y modulaciones. Esto último ya ha sido esbozado, aunque muy rápidamente, por la crítica. Teresa Cabrera, por ejemplo, observa una “tensión del tiempo presente” (2022), mientras que José Ignacio Padilla habla de “los desfases entre los diferentes tiempos que funcionan en la poesía” (2021: 16). Resulta evidente, sin embargo, que estas descripciones no son del todo satisfactorias, sea porque no ahondan en detalles, sea

por su falta de precisión. ¿En qué consiste esa tensión? ¿Cómo se presentan dichos desfases temporales? Quien lee *ODD* asiste a un encuentro entre una multiplicidad de enunciaciones en tiempo presente; todos los poemas de la serie están articulados de esa forma. No obstante, es importante notar que aun cuando cada uno de los fragmentos de texto presentan el mismo tiempo verbal, se producen choques -o tensiones, como veía Cabrera. Aquello responde a una falta de concordancia en el sentido de las diversas unidades que componen los poemas. Son enunciados en tiempo presente, sí, pero como conjunto no parecen convocar un solo presente -que correspondiera a un tiempo lineal y homogéneo- sino diversos presentes:

desnudo

que posa

alerta en el quieto resplandor

objetivo

tatuada cada pregunta

en el mutismo

del trazo

el trance se derrumba

acordes en el violento clima

¡espera! (Chocano, 2017: 12)

La discontinuidad del discurso impide fijar un tiempo concreto, un espacio, inclusive una voz. El poema se estructura a partir de unidades aisladas, y lo que resulta de ello es la captación de un tiempo ambiguo, incierto y fracturado. No se trata solo de saltos temporales,

de movimientos elípticos. También, los poemas se configuran desde un tiempo signado por la simultaneidad. Obsérvese que el orden temporal del poema, el tiempo interno de este, no indica una progresión. Si bien existe un orden secuencial en la lectura, las diferentes estancias del poema no indican un tiempo evolutivo. En ese sentido, no hay una frase que preceda o suceda a las demás. Por el contrario, coexisten. Y al no haber una progresión, sino múltiples presentes, la línea de tiempo implosiona, se fragmenta. Esta multiplicidad de presentes, no obstante, no es la misma que aquella que planteara Fredric Jameson refiriéndose al comportamiento esquizofrénico de ciertas prácticas verbales posmodernas, en las que “al romperse la cadena del sentido, el esquizofrénico queda reducido a una experiencia puramente material de los significantes o, en otras palabras, a una serie de meros presentes carentes de toda relación en el tiempo” (2006: 64). Al leer estos poemas, no se enfrenta uno a enunciados sin relaciones de tipo semántico o temporal. Estas relaciones, aunque complejas, existen, y aquello se constata en el hecho de que el puro presente de esta poética venga asociado al “rechazo al tiempo de las cosas, tiempo del consumo masivo” (2005: 197). En la poesía de Magdalena Chocano, la cuestión del tiempo representa una preocupación que se vincula a su condición de historiadora, profesión en la que ejerce. En la entrevista realizada por Roland Forgues para su libro *Palabra viva* la poeta señala: “Yo creo que mi preocupación por la historia está presente en mi poesía: el problema de cómo se procesa el tiempo” (1991: 245). La fragmentación del tiempo presente, de esa manera, podría constituir una alternativa a la manera lineal de concebir la historia, aunque en estos poemas sea esta una cuestión más bien implícita.

La atomización del tiempo presente ya ocurría, para volver a las vanguardias, en los poemas simultáneos del poeta dadaísta Hugo Ball. Los poemas simultáneos son, en esencia, poemas

sonoros, con un importante componente performativo, donde varias voces, al recitar sincrónicamente, generan un efecto de contrapunto. Siguiendo a Miguel Fernández Campón, en ellos “la habitual voz monológica de la escritura-lectura rompe su diacronía abriéndose en la confluencia simultánea (simultaneidad entendida como sincronía) de las voces plurales que recitan el texto” (2014: 945). Estos poemas, estructuralmente, no apuntan a una evolución temporal, pues las diversas frases que los componen se inscriben en un mismo tiempo, el presente. En consecuencia, a lo que se enfrenta el lector-oyente de los poemas simultáneos es un discurso diseminado, no unitario, polifónico.

De un modo similar, la poética de *ODD* se construye desde la simultaneidad, presentando un fraseo sin línea ni desarrollo. Allí, la ausencia de cohesión de las frases, tanto como la pérdida de referencialidad producen la sensación de un presente dilatado.

la nave ocular fija
esos pasos sin rumor
esos equilibrios mudos
la rapiña del secreto
pestaña ciclópea
repetida y replicada

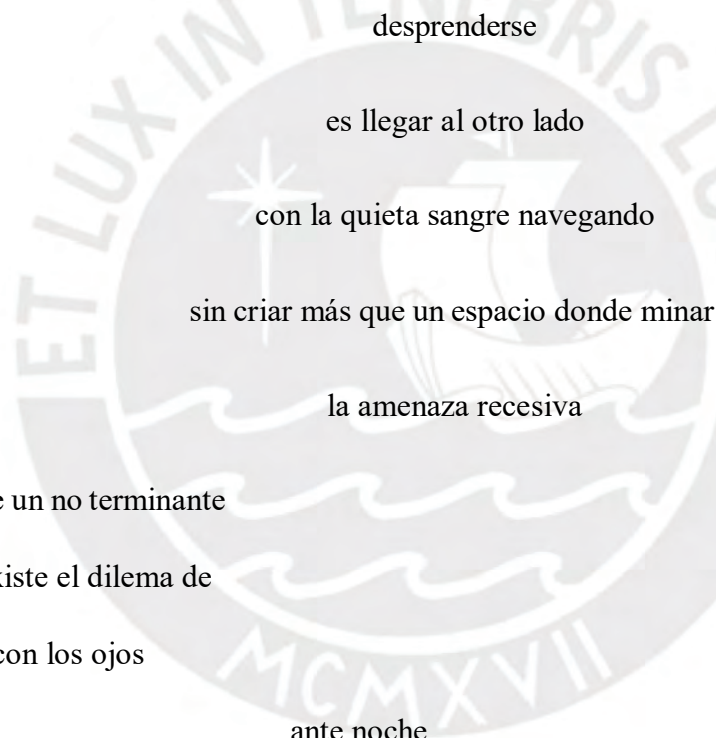
trizamiento del ahora
en la secuencia famélica
nada acontece aquí
apenas si transcurre (2017: 17)

Cada uno de los fragmentos -separados en este poema en grupos de tres o cuatro versos- interrumpe el curso de otro fragmento, anterior en el tiempo de la lectura. Los primeros versos del poema despliegan imágenes de temporalidad suspendida, es decir, desprovistas de un origen (o pasado), pero también de un efecto, o futuro: “la nave ocular fija / esos pasos sin rumor / esos equilibrios mudos”. La última estrofa, por su parte, es la que condensa con más claridad el sentido de la temporalidad de estos poemas: “trizamiento del ahora / en la secuencia famélica / nada acontece aquí / apenas si transcurre”. Se produce, entonces, como el poema mismo lo sugiere, una fractura en el presente. Al final, además, aparece una frase que también se halla en otros poemarios de Chocano: “nada acontece”. Su aparición en *Contra el ensimismamiento* (2005), y posteriormente su repetición en *Otro desenlace* (2008) y *ODD* no es mera casualidad. Es la constatación de una poética que no se empeña en dar cuenta de los grandes acontecimientos, porque desconfía de las versiones épicas, grandilocuentes, de la historia. Pero el tiempo que se propone no es un tiempo estanco o detenido; hay un leve movimiento, muy sutil, y por ello lo que “transcurre” es prácticamente imperceptible.

Retomando la línea anterior, la de la simultaneidad, los textos de *ODD* conjugan múltiples enunciaciones, que no necesariamente voces. En el poemario no ocurre tanto una polifonía, pues resulta difícil identificar voces cuando las posiciones de habla están prácticamente borradas. Asimismo, si los textos no son depositarios de un sujeto (o, por lo menos, en apariencia) -la poesía de Chocano juega con esa supresión- no hay, claro, espacio para un relato en tiempo pretérito (es decir, organizado como recuerdo); tampoco, pues, para uno en futuro, sea como anhelo, o como profecía, si se quiere (siendo lo profético, de hecho, una de las nociones antagónicas contra las que disputa Chocano desde sus primeros libros). Los

poemas, entonces, se sedimentan en el presente, y aquello opera, por supuesto, como una manera de llamar la atención sobre sus superficies sonoras y visuales, pero también sobre su potencia alusiva “cuya irradiación se hace presencia” (Chocano, 2019: 38).

Sería un error analizar la dimensión temporal en *ODD* sin tomar en cuenta la disposición de las palabras en la página, es decir, la espacialidad de los poemas. Pues, ¿hasta qué punto la fragmentación del espacio no es un resultado de la atomización del tiempo presente? Tómese como ejemplo el siguiente poema:



desprenderse
es llegar al otro lado
con la quieta sangre navegando
sin criar más que un espacio donde minar
la amenaza recesiva
no vale un no terminante
solo existe el dilema de
callar con los ojos
ante noche
tan coloidal
remontar
el gris (Chocano, 2017: 37)

La desordenación de la estructura vertical de los versos, que forma una tentativa de disposición en zigzag, resalta una temporalidad segmentada en diversos bloques. Cada

segmento del poema, señalado por un desajuste óptico, es en sí mismo una *isla de tiempo*. Si a mitades del siglo pasado, el concretismo de Noigandres explotó la forma espacial para romper con el verso y “su principio lineal-discursivo” (Aguilar, 2003: 96) -anulando así la predominancia de la dimensión temporal por sobre la espacial en la lectura de un poema- en este poemario, tiempo y espacio se confunden y se contienen: el tiempo se dilata, deviene espacio; el espacio se fragmenta, deviene tiempo.

La fragmentación del espacio aparecerá aún de forma más acentuada en otros poemas, donde Chocano, además de esquivar la linealidad del verso, explora la iconicidad:

el signo de interrogación
tiene adversarios
esa forma cóncava
cariacotecida
casca
respuestas
versos
una hebra se escurre entre garras

y miopía

(Chocano, 2017: 36)

Es verdad que el poema sugiere, desde su espacio gráfico, la forma de un “signo de interrogación”. Sin embargo, cabe preguntarse hasta qué punto uno no encuentra esa imagen solo porque el propio texto la tematiza. No se trata de un caligrama, el poema no es

autorreferencial: “esa forma cóncava / cariacontecida”. Y si se lo mira detenidamente, la figura que describe se encuentra, más bien, en el límite de la abstracción; no hay exactamente una relación mimética entre palabra e imagen tipográfica; aunque exista un vínculo, tampoco es la imagen pura, literal, del ideograma concretista. Más bien, el verso se rompe, se fragmenta en el espacio producto de la lógica inquisitiva del texto: “casca / respuestas / versos”. Asimismo, la forma arqueada del poema -su no-verticalidad, si se quiere- invita a pensar, nuevamente, en temporalidades superpuestas.

Pero el signo de pregunta tiene a su vez otras implicancias dentro de la poética de este libro, y en la de Chocano en general. Ya en *Contra el ensimismamiento* (2005), para citar nuevamente otro de sus poemarios, se advertía que “toda palabra / afirma entre signos de interrogación” (2005: 53). De este escepticismo –que es también desconfianza en el lenguaje- se sigue que sus poemas discurren en “un cuestionamiento que no deja instalarse las posibles certezas” (Usandizaga, 2009: 87). Paradójicamente, la de Chocano es una poética que se afirma en la pregunta. Y la pregunta, dice el poema, “tiene adversarios”. ¿Quiénes son esos adversarios? Siguiendo a Montalbetti, podría arriesgarse que uno de ellos es el capital: “las razones del rechazo del capital hacia el lenguaje verbal son entendibles: el lenguaje verbal sirve para pensar, para cuestionar, para examinar, para resistir... Daré una sola instancia de la importancia del lenguaje verbal, como si fuera necesario hacerlo. Es solamente con el lenguaje verbal que podemos hacer preguntas” (2019: 61). Por otro lado, Lyotard diría que el adversario principal es el humanismo: “el hombre [...] tiene incluso autoridad para suspender, prohibir la interrogación, la sospecha, el pensamiento que todo lo roe” (1998: 9). En todo caso, parece evidente que la relación entre lenguaje y control ideológico es un tema que recorre todo el largo del poemario. Así, pues, frente al afán del discurso capitalista

(aunque esto podría extenderse hacia otros ámbitos discursivos con los que el libro mantiene un diálogo crítico, como el ya mencionado humanismo, o el del saber científico, por nombrar otros) para imponerse como una verdad incuestionable, la pregunta tiene la capacidad de mostrar ese resto inapresable, como indica el último poema citado: “una hebra se escurre entre garras / y miopía”. El siguiente capítulo discute, en esa línea, las diversas estrategias de poética y de discurso con las que Chocano apunta a desligarse de aquellos lenguajes o saberes establecidos como verdades incuestionables y que, por tanto, imperan en los imaginarios de la cultura.



Capítulo 2: Expresiones de lo discontinuo: desmontaje, interrupción y parodia como operaciones críticas

Paulatinamente, la escritura de Chocano ha ido adoptando -y asumiendo con más radicalidad- una actitud distante y escéptica frente a los dispositivos de estandarización y control ideológico que se inscriben al interior del discurso. Recorre toda su poesía, pero con más énfasis sus últimas publicaciones, una desconfianza frente a retóricas y saberes instituidos, y, por tanto, la consciencia de que todo acto de enunciación es al mismo tiempo un recorte de mundo (que, como tal, lleva marcas de orden ideológico de las que corresponde hacerse cargo). En *ODD*, pues, no se asiste a una poesía sentenciosa, de seguridad en el lenguaje, sino más bien a una que desarma las condiciones en las que se articula el relato “oficial” (en términos históricos, en términos políticos, en términos culturales, desde luego).

Dicho escepticismo ha sido advertido con anterioridad por críticas como Helena Usandizaga o Tania Favela, aunque bien es cierto que no se ha ahondado lo suficiente en el tema, dada la centralidad que este puede tener dentro una poética tan desafiante a nivel de lectura (y tan poco atendida) como la de Chocano. Cabría preguntarse, por lo demás, si aquel escepticismo que describe Usandizaga en relación con *Estratagema en claroscuro* (1986) -uno que, por momentos, y extrañamente, se vincula a la confianza en el sujeto (2005: 80)- es, en todo caso, el mismo que se halla en *ODD*. Esta poética, que emplea la ironía como una estrategia de distanciamiento ante determinados regímenes discursivos, pareciera vincularse más al tipo de escepticismo que menciona Favela, que, por su parte, se manifiesta a través de un “humor serio, indiferente y frío” (2020: 47). Es verdad que Favela está refiriéndose a otro de sus libros, uno posterior, *Poemas aconceptuales* (2020), pero, de alguna manera, ambas propuestas parecieran compartir un mismo tono irónico y un mismo espíritu de sospecha,

rasgos de poética que podrían leerse como un legado del posmodernismo, tal como lo entiende Linda Hutcheon.

“Whatever narratives or systems that once allowed us to think we could unproblematically and universally define public agreement have now been questioned by the acknowledgement of differences—in theory and in artistic practice. In its most extreme formulation, the result is that consensus becomes the illusion of consensus, whether it be defined in terms of minority (educated, sensitive, elitist) or mass (commercial, popular, conventional) culture, for both are manifestations of late capitalist, bourgeois, informational, postindustrial society, a society in which social reality is structured by discourses (in the plural) [...]” (2004: 7).

Lo que Hutcheon describe en el fragmento recién citado acerca de las poéticas posmodernas se condice con la postura crítica que plantean los poemas de *ODD* en tanto que su tono lúdico y descreído sirve, de algún modo, para poner en entredicho la naturaleza de aquellos discursos que no solo moldean los diferentes estratos de la realidad, sino que también pretenden presentarse como libres de ideología. Cabe acotar, sin embargo, que esta última categoría (la abordada por Hutcheon) no se ajusta sino parcialmente al corpus que aquí se analiza, y aún más, tampoco es el propósito de esta tesis adjetivar la poesía de Chocano de “vanguardista” o “posmoderna”, términos que, extraídos de sus contextos sociohistóricos y geopolíticos, resultan un tanto problemáticos (y que son, por cierto, aplicables únicamente a costa de reducir la materia textual a una superflua analogía). La actitud de descreimiento también suele presentarse en los poemas de *ODD* a manera de lo que la propia Hutcheon denomina “discontinuidad irónica”, lo cual no debe entenderse como un lamento por la pérdida de lo continuo, sino como el reconocimiento de lo discontinuo en el centro de una estructura que se percibía como continua (2004: 11). El ejemplo más claro de ello se ve en el poema que abre la serie, donde la apariencia de un mundo unitario, “entero” y “perfecto” se

ve ironizada y puesta en duda: “qué mundo tan entero / tan perfecto / madruga / es imposible agregar siquiera este signo de exclamación” (2017: 7).

Los medios de comunicación, el discurso científico-racional, así como prácticas elocutivas de carácter esencialista o universalista, que, por supuesto, pueden hallar su lugar en el campo de la poesía, son expuestos en los textos de Chocano como convenciones textuales, y ya no como verdades estables, fijas e indiscutibles. Por ello, el trabajo poético en este libro consiste, aunque no solo, en minar los estados de legitimidad y oficialidad con los que cargan estos regímenes discursivos, al poner en evidencia y cuestionar sus usos retóricos, sea a través de la ironía y la parodia más directa, o sea ya mediante el acto de evasión de aquellos usos, si bien estas estrategias pueden ocupar en los poemas un mismo momento.

En consecuencia, las operaciones poéticas que en este capítulo se analizarán son las de evasión y desautorización (desmontaje, parodia, despersonalización, rematerialización, contradicción, etc.) de los discursos de poder. En primer lugar, se abordarán los antagonismos que esta poesía crea frente a otros modelos de lírica. En los poemas de *ODD*, se hace manifiesta la insatisfacción de Chocano respecto de “una normalidad que hay en la poesía” (Chocano, 2020), normalidad que vendría asociada, en principio, a los asuntos de la sentimentalidad y la expresión subjetiva. Es muestra de esta insatisfacción que estos poemas no construyen personas ni sujetos fijos, y que, en ellos, haya más bien un esfuerzo por “romper [...] el concepto mismo de persona” (Chocano 2021: 22). A estos modelos de lírica con los que los poemas dialogan críticamente pueden añadirse otros rasgos de “normalidad”, como los de la búsqueda de un significado trascendental (en tanto significado definible que se sitúa en la experiencia, por fuera del entramado lingüístico), la mirada épica o la enunciación profética, todos rasgos en los que se suele fundamentar el prestigio del

discurso poético. Quiere esto decir que los textos de Chocano evaden y al mismo tiempo discuten aquello que Charles Bernstein llamó “la Cultura del verso oficial”, designando una serie de prácticas de poética que esconden su “estrecha ortodoxia estilística bajo el manto de principios poéticos universales e incuestionables” (2013: 320) Esto último se relaciona con la descripción que María Fernández Salgado hace en su tesis *El momento analítico: poéticas constructivistas en España desde 1964* sobre una zona de la poesía que ella califica de “lirista”. Según la autora, lo “lirista” vendría a ser “la norma lírica de fuente romántica, pero estancada y estabilizada desde la vuelta al orden (estético y político) del medio siglo, [...] [que] obstruye la recepción, y por lo tanto, la invención, de lenguajes poéticos distintos o conflictivos con el modo verbal y forma compositiva esperados y esperables de un poema” (2014: 183), o bien “el arte de la autoexpresión de la lengua privada y natural con la que un sujeto neutral expresa sentimientos e ideas íntimas que un tercero, el lector, va sobreentendiendo” (2014: 35). Así, para efectos de esta investigación, se utilizará el término “lirista”, tomado de Fernández Salgado, para designar a algunas de las prácticas de poética con las características descritas recientemente, y con las que la poesía de Chocano entra en conflicto explícita o implícitamente. Valga añadir que no son las únicas. Otras escrituras, como aquellas que generacionalmente se asocian a la de la poeta (pero de las que esta, igualmente, desconfía), pueden servir de contraste para leer estos poemas. Entre ellas, pueden mencionarse, por un lado, la poética integral del movimiento neovanguardista Hora Zero, algo anterior al contexto de publicación de los primeros poemarios de la autora, aunque sin duda influyente en este, y, por otro, las poéticas reivindicatorias del cuerpo y deseo femeninos, asociada a la poesía escrita por mujeres en la década de los ochenta.

Por otra parte, en tanto que la poesía de Chocano, desde *Poesía a Ciencia incierta*, encara la relación entre poema y conocimiento, como ha visto Usandizaga (2009:83), afianzando en cada propuesta su cuestionamiento hacia los métodos establecidos de producción de saber, se abordará la tensión con el discurso científico-racionalista que, en *ODD*, se efectúa en la apertura hacia formas menos rígidas, que implican la ambigüedad sintáctica, la contradicción y el juego de combinatorias. A su vez, se detallará cómo los textos denuncian la homogeneización lingüística y la manipulación ideológica que producen los aparatos mediáticos junto con las comunicaciones digitales, y cómo nuevos procedimientos de discontinuidad (vinculados a la interrupción) sirven para organizar una crítica de esa matriz discursiva.

2.1. La lírica en conflicto

Como se vio en el capítulo anterior, parte del sentido de lo fragmentario en *ODD* tiene que ver con un ataque a la noción de poema como apariencia de lo armónico, lo acabado y lo continuo. Por un lado, la poeta subvierte la unidad temática insertando fragmentos de frases en medio de otros fragmentos y, por otro, rompe con la disposición lineal (o vertical) de las palabras en la página. Los poemas, pues, se vuelven un campo de experimentación y de cuestionamiento de las convenciones poéticas más que un ámbito de expresión personal asociado a las categorías de lo “natural” y de lo “humano” (Bernstein, 2013: 50), o, como puede deducirse de esto último, al mito de la escritura continua.

A lo que se enfrenta la escritura de Chocano es, en buena medida, a la continuidad como ideología proyectada sobre el tiempo y la escritura. Entonces, la poeta marca una distancia frente a todo lo que la continuidad implica, es decir, no solo no incidir en estructuras lineales, sino también desechar ciertos preceptos que vienen asociados a este tipo de escritura poética,

como lo son, por ejemplo, lo natural y lo espontáneo. Es aquí donde también se revela una tensión con el relato lírico “lirista”, descrito anteriormente, sobre todo porque este modelo poético defiende ideas similares a lo que aquí se ha venido entendiendo por escritura continua, y añade otras, quizá, entre ellas, de las más comunes y estereotípicamente asociadas a la poesía: la expresión de sentimientos, la enunciación de una subjetividad privada y original, uso naturalizado del verso (medido o libre) (Fernández Salgado, 2014: 37). Adicionalmente, Chocano desarticula el discurso de la lírica en términos de “transmisión de verdades humanas universales” (Merquior, 1999: 97) para reubicar al poema como un espacio de indagación sobre lo *real*, un espacio de incertidumbre, desechando la noción logocéntrica de poema como registro de saberes previamente adquiridos, que por ello estables. Véase este poema como ejemplo:

nada se sabe
si está solo o acompañado
si es sólido o gaseoso
si sueña o truena
cuatro vueltas a la estrella
y se acabó el año
pero a todas luces
vira un oleaje de nulas dimensiones
no hay secuencia que no sea una retahíla de catástrofes
que no alumbran mundos,
aunque los tránsitos se dibujan claros,
y los comienzos, brevísimos, y ya está

(Chocano, 2017: 24)

El primer verso introduce un escenario de duda hiperbólica, y llama la atención sobre las propias condiciones de enunciación del poema, esto es, la apariencia de un completo desconocimiento: “nada se sabe”. Los siguientes versos, de estructura paralelística, parecen

afianzar lo anterior planteando preguntas que no llegan a formularse del todo, mucho menos a resolverse (“si está solo o acompañado / si es sólido o gaseoso / si sueña o truena”). Estos enunciados, de alta costura poética y tan típicos de la escritura chocaniana por la indefinición (¿qué o quién “está solo o acompañado”?), abren un campo de significados dispersos a través de un lenguaje roto, que fragmenta la identidad de las frases. Las marcas referenciales están muy tensionadas, prácticamente borradas, y frente a ello, aparecen los sonidos, las aliteraciones (la repetición de la letra “s”, nótese, al inicio de cada uno de los tres versos, en los verbos y en la adjetivación). El exceso de sonido señala aquí una ruptura con la significación, pues “el sonido ya no converge hacia un todo de equivalencias simbólicas; el verso y el poema ya no convergen hacia un mundo poético” (Padilla 2021: 106). Y es que Chocano no pretende establecer una correspondencia armónica entre palabras y cosas, sino que, por el contrario, sus versos vienen a testimoniar la pérdida de fe en la palabra poética como palabra mítica, fundante. En consecuencia, los versos y las frases explotan en sonidos, pero no nombran ni “alumbran mundos”.

Con todo, no se trata de un lenguaje cerrado en sí mismo, valga decir, pues aquello es, de hecho, contra lo que Chocano se posiciona (y esto ya lo ha visto Rowe): “El poema habla: contra el ensimismamiento. contra el peligro de que la poesía, frente a una cultura ya hostil, termina hablándose a sí misma” (2005: 199). Hay una clara intención digresiva, la misma que produce constantes cortocircuitos en la lectura, por lo que se vuelve una tarea difícil identificar líneas temáticas y discursivas en los poemas. Pese a ello, la palabra no puede quedar reducida a su materialidad porque “la pura materialidad [...] no existe sin la historia” (2005: 197). El lenguaje de Chocano se halla siempre cargado de resonancias históricas (no es casualidad, pues, que la poeta sea historiadora de profesión), de ahí “su insistencia en la

materia de percepción” (Rowe, 2005: 197), en los tránsitos y mutaciones de los elementos observados: “en su viaje la luz va envejeciendo / (tal vez ya no es tan rápida) / su juicio espectral / es inapelable / por lo insonoro” (2017: 34).

Así, los poemas tienden a movilizarse dentro de una zona de ambivalencia en la medida en que contienen enunciados muy opacos, donde se intensifican los usos verbales, y, a la vez, otros semánticamente más directos, donde lo sensorial logra tener un papel central: la espiral insomne / penetra en la oreja / retintín” (Chocano, 2017: 27), así como también la alusión metapoética: “reducida la letra a / a su sonido / a siempre a / a intemperancia suma: // otra mentira // reducido el sonido / a la letra a / más melodrama / más cataplasma”. Si bien en segmentos como el recién citado la significación pareciera quedar atrapada en un juego lingüístico donde tanto la inscripción gráfica como el sonido fueran protagonistas, algunos restos de sentido pueden asomarse, por ejemplo, en la tematización de la textura verbal, y aún más, en las propias estrategias retóricas empleadas. Podría decirse que, en el último caso, con el uso del retruécano se apunta a deshacer oposiciones como las que existen entre lo oral y lo escrito, en tanto que oralidad no implica ausencia de escritura, y viceversa. Así, aunque de manera lúdica e indirecta, el texto lo sugiere: “pero el aire sale / entra / circula / irreprimible / da su zarpazo”.

Los juegos de reformulación, variación y contradicción, centrales en esta poética, pueden operar también como un modo de distanciamiento respecto de las afirmaciones categóricas. Por ello, el repliegue hacia un lugar anterior a la certeza abre paso a la oscilación, y a una ambivalencia en la que las palabras no adoptan una identidad única y cerrada. El juego de combinatorias es, en esa línea, uno de los recursos con los que Chocano logra desarmar la identidad de las frases para revelar los sentidos que yacen escondidos bajo otros modos de

articulación: “el ojo filmico o el espejo acústico [...] en el espejo filmico intercalado / en el ojo acústico” (2017: 35). Pero esto último describe a su vez una pérdida, la del prestigio de la palabra poética en términos de enunciación de verdad. En línea con el Eielson de *Tema y variaciones* (1950) y *Habitación en Roma* (1952), en *ODD* ocurre una “desacralización de la instancia enunciativa, así como de los valores, las jerarquías tradicionales que sustentan la palabra” (Ina Salazar, 2015: 256), un gesto que, en Chocano, particularmente, deviene ya no en impotencia (o balbuceo) sino en un deliberado rechazo a la sentencia como forma de enunciación.

Por otro lado, en *ODD* hay una marcada distancia frente al modelo oracular, profético, de poeta. Si bien este modelo poético no parece conservar ya demasiada vigencia, y, por tanto, da la sensación de que plantear una descalificación del mismo resulta una tarea vana, si no anacrónica, esta tensión está presente en la poesía de Chocano desde sus comienzos, e implica una diferenciación con respecto a un tipo de enunciación que detenta confianza en la transparencia del lenguaje y la palabra poética. En *Poesía a ciencia incierta* (1986), la poeta aludía a la dimensión profética de la lírica a partir de la figura de Percy B. Shelley:

Juegan cenceñas niñas
ríen al enredar sus piernas
y el grito de su risa sin embargo
no alcanza el gozo del trino de la alondra.
Ya lo sabía Shelley
y cantó su profecía. (Chocano, 1986).

Esta mención dejaba ver un cierto deseo nostálgico por reconstruir un diálogo perdido con la naturaleza, simbolizada en el canto de la alondra; deseo que Chocano, al parecer, reconoce

como herencia del poeta romántico. La referencia a lo profético, sin embargo, no está privada de ironía, pues el sujeto del poema es consciente de los límites de la palabra poética -y la ironía se ve reforzada con la elección de un lugar de enunciación históricamente desprestigiado, como es el de la niña. En *ODD*, la distancia con respecto a este modelo es todavía más clara. Aunque no se vean referencias explícitas, este distanciamiento se puede constatar en la actitud que toma la voz en buena parte de los poemas. La voz descreo más de su palabra: “reducida la letra a / a su sonido / a siempre a / a intemperancia suma // otra mentira” (Chocano, 2017: 26), “aquí es el disfuerzo que se agota” (Chocano, 2017: 27). Y, al mismo tiempo, mantiene una actitud escéptica frente a discursos doctrinarios: “sociedad, ese horror absoluto / resurge de nuevo en mecanismo o argumento / de los fanáticos del cisma, otro horror obsoleto” (Chocano, 2017: 9), “y este sospechar fantasmagórico: ninguna fraternidad ya se avecina” (Chocano, 2017: 9).

Desde su posición de historiadora, Chocano también ha hecho evidente la distancia frente a lo profético. En un ensayo incluido en el volumen titulado *Identidad, historia y Utopía* (2014), Chocano esboza algunas de los excesos de la formulación profética:

“Función profética: profeta, una triada que se perfila y modela para efectuar un uso particular del argumento histórico. Ya no estamos en el ámbito de la “ciencia social”, entramos en el terreno de lo sagrado. La profecía nos habla de un destino por encima de la voluntad de las gentes y al que estas se someten consciente o inconscientemente. Una acción fundamentada proféticamente tiene una contundencia quizá superior a aquella que se basa en la crítica, en la argumentación racional, ya que no hay duda ni error imaginables y la cuestión de la responsabilidad propia mente histórica; [...] la palabra histórico-profética no es una aseveración histórica más, sujeta a la discusión y a la duda. En tanto la voz profética es

superior a cualquier otra voz, su discurso se funda en principio de autoridad no cuestionable y lo refuerza” (2014: 30-31).

Para Chocano, además de lo señalado en esta cita, el cuestionamiento de lo profético -que, metonímicamente, se extiende a cualquier forma de enunciación que detente autoridad y confianza- es un rasgo inalienable de la poesía, pues “hay algo en la propia poesía que conspira contra lo oracular, lo profético, que no lo deja ser del todo y que por tanto en cierto modo equilibra un sometimiento a lo puramente numinoso” (Chocano, 2019: 40). Así, lo que distingue a esta poesía es, nuevamente, la apuesta por la ambigüedad y la incertidumbre, que puede manifestarse, como se ha visto, en las combinatorias, pero también en el vaciamiento irónico del lenguaje, y en el absurdo: “vira un oleaje de nulas dimensiones” (Chocano, 2017: 24).

Otra de las confrontaciones presentes en esta poesía es la que se plantea con respecto de la imagen del poeta cronista o historiador que fomentaban poéticas que, aunque algo anteriores, tenían suma relevancia en el momento en que Chocano empieza a publicar, como las del movimiento neovanguardista Hora Zero, por ejemplo, donde resultaba fundamental la idea de que la poesía debía funcionar como un registro de “todo lo que late y se agita” (Pimentel y Ramírez Ruiz, 2016: 24). La poética de Chocano diverge de las miradas integrales, totalizadoras de la poesía de Hora Zero. Pues, su visión de la historia, que en *ODD* se formula desde lo discontinuo y lo fragmentario, intenta “marcar las personas del plural con otros sentidos; cuestionar también al yo que habla” (Chocano 2021: 22). Efectivamente, confronta las versiones “oficiales” de la historia, pero no en un intento por dar cuenta de todos los sujetos, por integrar todas las voces y lenguajes, sino al cuestionar los discursos y las estructuras con que esas versiones se articulan:

los dormidos en los portales
siempre sorprenderán al músico
sueños hay en almohadas de cemento
la estadística
la pobreza abismal
descarta ciertas calles

todo ocurre
entre laderas
pastoriles
entre celajes
montes
lejos

A partir del estilo elíptico y de la tematización de los límites de los sistemas de representación (“la estadística / la pobreza abismal / descarta ciertas calles”) Chocano apunta a realizar un desmontaje de las narrativas históricas “oficiales”: “la estadística / la pobreza abismal / descarta ciertas calles”. Lo que se encuentra fuera de los mapas estadísticos y de los relatos históricos (aquellos retazos de una historia olvidada) aparecen en el poema a manera de esbozos o fragmentos de frase, que, mezclados unos con otros, desarman la linealidad del decir poético -y aquí la cuestión de la temporalidad vuelve a ser relevante, pues el presente es descifrado como contenedor de un pasado irresuelto-. El recorte elíptico, del mismo modo que el carácter interrumpido y fragmentario de las proposiciones, tensa los marcos de representación del poder para visibilizar sus errores, sus puntos ciegos, sus fantasmas. Y son esos fantasmas, esos restos no simbolizados, precisamente, lo que un texto como el recién citado, busca recuperar. No para incorporarlos a una trama de significados estables, sino,

justamente, para, a partir de su composición no-lineal, cuestionar los relatos totalizantes, épicos. Para Chocano, en los años que empieza a escribir imperaba en la poesía “una especie de épica [...] y la épica se relaciona con violencias ejemplares” (Chocano citado en Padilla, 2021: 22). Entonces, “en ese esfuerzo por evitarlos,” por dar “un rodeo a esas situaciones” (Chocano 2021) es que su poética viene a situarse en un tiempo en el que “no hay sujetos heroicos, violentos, ni ilusiones utópicas” (Padilla 2021: 22), un tiempo imperceptible, más bien, donde, citando un verso de “Laberinto”, “un discurso entrecortado se escucha” (Chocano, 2017: 55). Así como “Laberinto”, poemas de *Otro desenlace* (2008) ya daban cuenta de esa mirada desencantada respecto de las ilusiones utópicas, específicamente, desde el abordaje del motivo de la caída del héroe. Como ejemplo, baste solo este fragmento: “camino entre tumbas de guerreros / cuyos ojos desnudan el cielo / haciendo parpadear a las estrellas // en su eterno desvelo / contemplan incoloras guerras maquinales” (Chocano, 1995: 27).

En el poema citado más arriba, la crítica se centra en los modos de codificación simbólica de aquella zona de la lírica que, a juicio de la poeta, invisibilizan el signo lingüístico para forzar una totalización de la experiencia. Es esa la poesía que Chocano asocia a un discurso épico y grandilocuente. Y además parece identificar en esta poesía el empleo de un cronotopo específico, el bucólico: “todo ocurre / entre laderas pastoriles / entre celajes / montes / lejos”. No obstante, nótese que, más que juzgar el tratamiento de un espacio determinado, lo que pone en evidencia el poema es, además de un problema de poética, uno de tipo historiográfico y/ o topográfico: la reducción de la realidad histórica a lo acontecido en un solo lugar. El discurso histórico también aparece como problema en el cuarto poema del libro, donde hay un intento por dar voz a “los muertos”, que, según el contexto del poema, vienen a representar

lo olvidado por las retóricas universalistas (de entre todos / los muertos éramos los más vulnerables”). Y es interesante notar cómo allí regresa la crítica hacia la poesía despolitizada del régimen lirista, que, en este caso, la autora caracteriza como “cháchara celeste”:

de entre todos
los muertos éramos los más vulnerables
los puntos sobre las íes se diluían
las lápidas no resonaban
el viento olvidaba agitar nuestros cabellos
y expuestos en la selva nuestros miembros
nunca pudimos demandar amparo
contra la cháchara celeste (Chocano, 2017:10)

Si en el poema “los dormidos en los portales...” es a partir del contraste entre versos como “sueños hay en almohadas de cemento” o “la pobreza abismal” con otros como “todo ocurre / en laderas / pastoriles” que Chocano logra resaltar los peligros de una poesía que habla para sí misma (Rowe 2005: 199), este otro poema, algo más evidente en su discurso -y que, dicho sea de paso, resulta una excepción en la serie, pues es de los pocos que enuncian desde la primera persona (del plural) y el único en tiempo pretérito-, se centra en la vulnerabilidad de “los muertos”, una vulnerabilidad que tiene que ver con su posibilidad de pérdida y desaparición en la memoria histórica. El tiempo de enunciación del poema, así, rompe con el presente que predomina en los poemas para convocar las voces de los muertos, como si este se viera asediado por espectros de un pasado olvidado e irresuelto. La memoria, parece sugerir Chocano, se disputa principalmente desde los archivos materiales: en este caso, la escritura. De ahí que el poema equipare en las figuras que emplea olvido y palabra escrita en desvanecimiento (“los puntos sobre las íes se diluían / las lápidas no resonaban”). Con esto

último puede relacionarse la pérdida de referencialidad de los textos: ya diluidas o borradas estas marcas, lo que permanecen son huellas y ruinas de sentido, no recuperables bajo la forma de una dicción continua.

De este proceso de borramiento de las marcas referenciales se desprende que casi todos los poemas se encuentren signados bajo la instancia de la tercera persona. La poeta emplea sistemáticamente un lenguaje impersonal; sustrae cualquier vestigio de expresividad romántica del entramado de la escritura. En otros de sus libros, Chocano ha explorado el juego con las distintas máscaras de la persona lírica; pero, en *ODD*, la problematización del sujeto adquiere otros matices. El “yo” autoirónico que podía encontrarse en *Estratagema en claroscuro* (1986), ese que Usandizaga describe como uno que “no pretende garantizar la palabra con su prestigio ni con su poder” (2009: 81), pierde presencia, para cederle espacio a un lenguaje frío, casi neutro, casi sin persona. Usandizaga además apunta que “a medida que avanza la obra de Chocano, ese sujeto se desarticula de modo creciente; pues, si observamos poemas más tardíos, veremos que también aparecen experimentos de disolución del sujeto, de despersonalización o pérdida del yo, que representan también distancia y concentración”. La despersonalización, entonces, actúa como un modo de marcar una mayor distancia frente a lo que en el poema se enuncia -y esto abre paso a la contradicción-, por un lado, y, por otro, frente a una convención de la lírica tal como la del hablante. La distancia le permite a Chocano no solo afinar su sentido de la ironía, sino también interrogar la posición de la lírica que se construye a partir de un cierto poder de persuasión sustentado en una promesa de “verdad” (y de “profundidad”) conferida por el prestigio que se le suele atribuir a la persona poética, a la voz. Una solemnidad que, en los poemas de *ODD*, lejos de inflarse más, se ve frustrada:

uno se compromete con

una sociedad secreta

un abismo ridículo

uno se carcajea

solemnidad imposible

salvo en pobreza

breves atingencias

sibilinas

ligerezas uno fichado

por biometría

uno aguarda un signo

a salto de mata

llega el cansancio

uno se enmascara

(Chocano, 2017: 23)

A pesar del tono impersonal, puede sonar, por momentos, una carcajada, o puede sugerirse una presencia, paradójicamente, a través del enmascaramiento. En ese sentido, si bien hay una pérdida del sujeto, sería exagerado hablar de su desaparición total. La impersonalidad funciona, más bien, como un recurso a través del cual la voz del poema se despoja de cualquier rasgo de identidad (género, edad, clase, etc.), y es que es justamente ese anonimato, esa distancia, lo que permite poner bajo sospecha el propio espacio en el que esta discurre: “uno se compromete con / una sociedad secreta / un abismo ridículo”. Si la identidad es descubierta como una máscara, el sujeto del poema “la analiza, la reconoce como extraña y se fascina con ella” (Barja, 2017). Chocano elude al “yo”, además, confrontándose a una

noción de lírica que presupone un sujeto estable, cerrado y anterior al lenguaje; “hace rebotar y así desautoriza la mirada trascendente” (Rowe, 2005: 196). Propone, por su lado, una entidad sin punto de origen, sometida a un ejercicio constante de construcción y destrucción.

Como resultado, el hablante lírico es desplazado hacia los márgenes del poema, o, para utilizar la imagen que emplea Eduardo Milán al describir el giro impersonal en la tradición lírica -que puede rastrearse desde la segunda mitad del siglo XIX, con Baudelaire y Mallarmé- el “yo” poético pasa “de su posición de violín en el poema clásico [...] a la categoría de director de orquesta” (Milán, 2015: 182). Así, la dimensión subjetiva de estos textos no se halla, pues, en la caracterización del hablante, o en la transmisión de un mundo interior, sino en el modo en el que el lenguaje está organizado: “el yo poético no tiene que ser el pivote generador de la visión del mundo o de la experiencia interna del autor porque ordena todo desde afuera. El yo poético es el ordenador exterior del poema” (Milán, 2015: 182). Y este tipo de descentramiento tiende a provocar en los poemas de ODD que los lugares de enunciación se tornen ambiguos e, incluso, lleguen a diseminarse: “uno se compromete [...] / uno se carcajea [...] / uno fichado / por biometría / uno aguarda un signo [...] / uno se enmascara”. La despersonalización, como puede verse en el caso de este poema -aunque bien podría extenderse a buena parte del libro, si no a todo- impide al lector fijar un hablante; a la voz, conservar una identidad estable. No es así una poesía que hable desde un cuerpo y una voz en particular. Es por ello que estos textos, como también ocurre en “Laberinto”, no pueden “compartir con la poesía femenina de fines del siglo XX la deriva discursiva que atraviesa el cuerpo [...] cuando lo que trata de hacer es quitar el cuerpo, para despojarlo, desnudarlo, de los discursos que lo atraviesan (Padilla 2021: 26). La voz que recorre los poemas no viene asociada a un cuerpo. Tampoco abandera ni apropia identidades. En ese

sentido, no resulta gratuito el hecho de que Chocano se haya mostrado distante frente a los proyectos de reivindicación del sujeto femenino a través de la poesía, no porque, como señala en la entrevista de Roland Forgues, no apoye “la lucha por una igualdad, una libertad, en este país que es un país realmente autoritario y represivo hasta en nuestras actitudes cotidianas” (1991: 252), sino porque “si uno quiere luchar por sus derechos no lo va a hacer a través de la poesía. No es la manera eficaz” (1991: 252). Y porque, además, no comparte la definición de *poesía femenina*, que pareciera reducir el trabajo de las escritoras a una suerte de subgénero de la poesía (Usandizaga, 2005: 74). Ahora bien, estos textos no incluyen sujetos o personajes femeninos, frecuentes en los primeros libros de la autora. De hecho, es una escritura que casi no trabaja con figuras humanas. Los cuerpos están borroneados, desdibujados. El empleo de la tercera persona, el registro impersonal, es otro de los elementos que aleja esta escritura no solo de sus primeras obras, sino también de mucha de la poesía escrita por poetisas mujeres de su generación, en la que se explora las posibilidades de una enunciación marcadamente femenina y la tematización del cuerpo y el deseo. En estos poemas, Chocano se encuentra lejos de esa opción. Plantea, en su lugar, una voz descentrada, distante, que elude cualquier construcción identitaria.

Es de este modo que el descentramiento del “yo” poético conviene en romper los procesos de identificación entre lector y hablante lírico. Jonathan Culler señala que la lírica exige del lector /auditor un rol performático que va más allá de la escucha y lectura pasiva; exige del lector ocupar la posición del hablante (2015: 37). Para Culler, la lírica presenta además una función ritual, que se hace evidente en sus convenciones de dicción tanto como en su aparato formal: “the formal dimensions of lyrics -the pattering of rythm and rhyme, the repetition of stanza forms, and generally evertyhing that recalls song or lacks a mimetical or

representational function- contribute to their ritualistic as opposed to fictional aspect, making them texts composed for reperformance” (2015: 37). Así, bajo esta noción de lírica, el texto debe ofrecer la posibilidad de que el lector se instale en el poema como emisor a la vez que como receptor. Es decir, el lector toma la voz del poema y la hace suya, y es en ese gesto donde se ubica la identificación.

Este modelo de lectura, sin embargo, que produce identificación a través de la equivalencia entre las posiciones de emisión y recepción, resulta insuficiente, o, en todo caso, poco útil al momento de abordar los poemas de *ODD*. El uso de la tercera persona y la ausencia de componentes “humanos” abren aquí un proceso de disolución de las construcciones identitarias, lo que, de alguna forma, traba la identificación. Con todo, el lector podría identificarse con la voz impersonal y autoirónica de los poemas, que, según Usandizaga, “elude cualquier definición complaciente” (2005: 81), pero solo en tanto que este también experimenta el proceso de crear y deshacer el significado (Quance, 2012: 234). No hay, pues, un sujeto en el que pueda uno reconocerse.

y

el asunto cósmico

un residuo de música de las esferas

muy decorativo por ahora

cómo calmar este crujir de asteroides

erupciones ventiscares

una improvisación

asomo

bisbiseo

de otro posmundo

(Chocano, 2017: 28)

La disolución de los procesos de identificación descritos anteriormente va de la mano con el empleo de un componente “no humano”. José Ignacio Padilla destaca lo “no humano” como “lo que va a separar su poesía [la de Chocano] de las poéticas simbólicas y a darle contemporaneidad” (2021: 105). De acuerdo con el crítico, “en el sonido y en el ritmo [...], en los flujos materiales que se nos resisten, yace la dimensión de lo no humano”, que permite situar esta poética “a contracorriente de la significación y la comunicación” (2021: 106). En algún sentido, apartarse del relato humanista implica abandonar la identificación. Y aquí la identificación se traba en la medida en que los poemas no acatan las reglas de la legibilidad, o, en palabras de Lyotard, “los signos de la identidad histórico política y su desciframiento colectivo” (1998: 124). En el último poema citado, particularmente, la voz denota un cierto afán por despojarse de una retórica fuertemente asociada al humanismo, a retóricas de la trascendencia, de ahí “el asunto cósmico”, la “música de las esferas”. Hay ironía también, pero lo crucial en el texto radica en el intento por callar esa música: “cómo calmar este crujir de asteroides / erupciones ventiscas”. En consecuencia, este poema no apunta a crear un espacio de comunicación de “la experiencia vivida como posibilidad de lo humano” (Combe, 1999: 150). Por ello el lenguaje se vuelve impersonal; por ello, antes que la estabilidad y seguridad del discurso, Chocano prefiere el “bisbiseo”. La poeta distorsiona los componentes “humanos” en su escritura para abrir campo a una experiencia de lengua que escape del dominio de la razón humanista: “una improvisación / asomo / bisbiseo / de otro posmundo”. En estos poemas, además, no aparecen propiamente personajes. Las voces son siempre anónimas y, aun cuando enuncian desde la primera persona, las marcas identitarias son

borrosas, y además resultan un tanto fantasmales: “anoche como siempre / a falta de uno / se hablaba de los dos laberintos / se puede escoger -aseguraban- / eso es lo bueno; / otros decían: mejor no” (Chocano, 2017: 33), “de entre todos / los muertos éramos los más vulnerables” (Chocano, 2017: 10), “asocial hasta el fondo / ese espectro” (Chocano, 2017: 42). Las referencias a cuerpos, por otra parte, son escasas y, cuando las hay, se trata, salvo en muy contadas ocasiones, de representaciones incompletas, detalles, o, tomando un término de Slavoj Žižek, “órganos sin cuerpo”, esto es, objetos autónomos que se resisten “a su integración en el Todo corporal” (2004: 200): “la mano se acalambra de tanto repetir los pases mágicos / sobre el tapete acuoso” (Chocano, 2017: 14), “el ojo acústico” (Chocano, 2017: 35), “oído enemigo” (Chocano, 2017: 16). La imagen del órgano desprendido de su cuerpo (la mano, el ojo, el oído) no es metonímica porque no remite necesariamente a un sujeto dado (e incluso, a veces, está más cerca de la máquina –“el ojo filmico” (Chocano, 2017: 35)- o de lo animal no humano –“el ojo batracio” (Chocano, 2017: 25), “ya estaban en el imprevisto rasguño de esa garra” (Chocano, 2017: 29). Tania Favela ha advertido que, con la presencia de representaciones fragmentarias de cuerpos, en la poesía de Chocano “lo humano se desdibuja” (2020: 49). Si en los primeros poemarios había cuerpos y personajes que componían un espacio de clara identificación con la voz (“Siempre estoy mirando a una niña” (Chocano, 1986), “A veces me siento como aquella que pesa las perlas” (Chocano, 1986)), en estos textos, el cuerpo, además de ocupar un lugar bastante más marginal, se presenta como una sustancia fragmentada al punto de lo irreconocible: “un tornillo romántico / espejea en la sien / la nuca hace agua...” (Chocano, 2017: 9).

Hay también otros “órganos sin cuerpo”, como la máscara y la risa (“uno se carcajea [...] / uno se enmascara” (Chocano, 2017: 23); ambos elementos aparecen constantemente en los

poemas, y lo que hacen es construir, como señala Gonzalo Aguilar acerca de la poesía de Decio Pignatari, una farsa poética en la que el “yo” es descubierto como “una convención poético-textual” (2003: 194). La idea del “yo” como una convención es afín a la poesía de Chocano; ella misma escribió para la contratapa de su segundo poemario, *Estratagema en claroscuro* (1986), que “el yo de cualquiera es una convención y, cual toda convención, roza la vaciedad” (Chocano, 2020). En ese sentido, la máscara y la risa no constituyen un sujeto como tal (o por lo menos no uno estable); no hay rostro detrás de la máscara ni un cuerpo que sea fuente de la risa. Lo que se halla detrás de la máscara, siguiendo las palabras de la autora, es el vacío que asedia a toda construcción identitaria, y aquello “merece la mofa / de la máscara” (Chocano, 2017: 2015).

Pero el juego de las máscaras no solo cumple, como se ha venido argumentando, la función de ocultar al sujeto o de cuestionar las ficciones identitarias. Tiene también otra función: la de hacer que la voz se mimetice en distintos hablantes, o, mejor dicho, que el poema devenga un ensayo de distintas formas de habla y de registros poéticos. Entre esos registros, Chocano incorpora sonoridades líricas, muy recargadas en su ornamentación -esa “música” de la que habla el último poema citado: “un residuo de música de las esferas / muy decorativo por ahora”; también, una marcada teatralidad-, que, como tales, invitan a ser leídas en clave de parodia: “oh, poderosa / sin sudario los desnudos no poseen ya el verano”. (Chocano 2017. 20). Como dijera William Rowe, “cierta incertidumbre de tono y léxico alcanza, a veces, un momento reflexivo en que el lenguaje poético revela, críticamente, su propio desplazamiento” (2005: 199). Y quien lee se encuentra con casos en que estos registros más altisonantes, más típicos del régimen “lirista” (o de la “poesía simbolista”, como lo ve Rowe (2005: 198), pasan a ser vistos, desde otro lugar, como restos de una belleza caída: “la línea

de fuga para divisar tanta techumbre destartalada” (Chocano, 2017: 29) o “la noción de rosa / envolvente / (como es) / dramática / (como es) / se zafa / de los elementos más livianos” (Chocano, 2017: 48). No hay, sin embargo, nostalgia. La voz es más bien irónica, y se muestra inconforme frente a las tonalidades “liristas”. De ahí la presencia de “series”, las “filtraciones vitales del poema” (Lafferranderie, 2016). Y es que una de las preocupaciones de Chocano en este libro consiste en encontrar alternativas a un lenguaje delimitado tradicionalmente como “lírico”, asunto que el siguiente poema tematiza:

ojos velados por el ardor de ser este ser calamitoso

o

persona filosófica

rozando el hartazgo

que pasa por los costados de sí mismo

y eso no es nada lírico

sino manía

de habitar

en un territorio a ratos extenso

pero casi siempre restringido (Chocano 2017: 30)

El primer verso pareciera forjarse en un intento por atraer al lector hacia un ejercicio de desciframiento simbólico, sobre todo por algunos términos empleados: “ojos velados”, “ardor”, “ser calamitoso”. Hay en este primer verso una altura en el léxico, una sonoridad que, sin embargo, no se mantiene en el resto del poema. Al igual que en digamos que en la ciudad de sombra... (página 18), donde abundan estrategias de reformulación, corrección y contradicción, se evidencia un contraste entre enunciados -el cual consiste no tanto en que estos, ubicados en ambos lados de la “o”, difieran semánticamente, sino en términos de

léxico, de prosodia- que acusa un inconformismo en la voz, y esta vez más explícitamente, respecto de formas y lenguajes heredados: “persona filosófica / rozando el hartazgo / que pasa por los costados de sí mismo”. En lo que contrastan estos enunciados, así lo indica el texto, es, finalmente, en el grado, mayor o menor, de lirismo que despliegan: “y eso no es nada lírico / sino manía de habitar / en un territorio a ratos extenso / pero casi siempre restringido”. De esta manera, Chocano vuelve otra vez al mismo motivo, el de la búsqueda de otros modos de dicción, de otros sonidos, “de otros modos de conocimiento” (Padilla 2021: 110).

Entonces, hay un esfuerzo por minar la superficie del poema, colmarla de ruidos (nuevamente lo no humano). Al mismo tiempo, se recurre a “un léxico marcado por una proporción de vocablos y frases antiguos” (Rowe, 2005: 199). Así, con estos desplazamientos, el poema se carga de ambigüedad, o de incertidumbre, como anotaba Rowe, y es justamente en aquella ambigüedad donde radica el elemento paródico. Según señala Linda Hutcheon, la parodia requiere de operaciones de repetición (o de similitud) tanto como de diferencia: “parody as repetition with critical distance that allows ironic signalling of difference at the very heart of similarity” (26). En ese marco, si bien es cierto que algunos poemas de *ODD* tienden a utilizar un repertorio de vocablos y estilemas fácilmente asociables al régimen “lirista”: “sentían todos el palpito de lo que vendría / por el casual embrujo que sobreviene al cuerpo / encandilado / entre las almas” (Chocano 2017: 29), esta suerte de apropiación debe leerse como un ejercicio de distancia irónica. Es, efectivamente, la distancia lo que, en Chocano, reconduce la palabra poética hacia un ámbito crítico. De este modo, la poeta se permite elaborar “versos que pueden reevaluar con destreza, por ejemplo, cualquier tópico de la literatura sin acudir a réplicas ni tramas visitadas” (Lafferranderie: 2016). Pero esta puesta

bajo sospecha de retóricas y discursos no solo toca el terreno de la lírica. La actitud crítica que envuelve la poesía de Chocano logra entrar en conflicto con otros campos de producción simbólica y discursiva. Chocano no solo arremete contra la “Cultura del verso oficial” (Bernstein, 2013: 50), es decir, contra otras poesías, sino también -y es esto lo que se abordará a continuación- entra en diálogo crítico con el lenguaje de los medios de comunicación masivos y con el pensamiento científico-racionalista para preguntarse por los modos en que se relacionan poema y conocimiento en una época caracterizada por el simulacro, las *fake-news* y el consumo, y en qué medida la discontinuidad como principio de composición poético puede contrarrestar los efectos de la sobreestimulación provocada por las pantallas digitales.

2.2. Una poética de la distracción

En el ya mencionado ensayo, *Incertidumbre y poesía (especulaciones)*, Chocano, citando al crítico cultural británico, Mark Fisher, señala que “se tiende a una sociedad que combina trabajo precario e intensidad de comunicaciones digitales para generar un déficit de atención. Por eso creo que la distracción que la poesía crea con sus objetos contesta a este mundo deficitario... porque yo leo y releo un verso, o escribo y reescribo un poema... concentrando atención que la maquinaria digital quiere robar continuamente... (2019: 40). Esta reflexión, aunque resulte ambivalente, permite aproximarse a un problema de poética que *ODD* asume. Los múltiples giros temáticos, las interrupciones, la pérdida de referencialidad, son todos rasgos de una voz que, a fuerza de descentrarse, de desarmar su propia coherencia, de bloquear las líneas discursivas que van abriendo los poemas, se distrae. Sin embargo, siguiendo a la autora, la distracción poética se diferencia de la distracción provocada por la

saturación de imágenes e información que se produce con los medios digitales. Esta última es, de hecho, la misma que el libro de Chocano pone en entredicho.

Para indagar en qué consiste la distracción que esta poesía explora, será de utilidad la noción de “recepción en la distracción”, que Benjamin desarrolla en su famoso ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, de 1936. En dicho texto, Benjamin advierte que el cine, y, por otro lado, el dadaísmo, proponen un tipo de percepción que “se basa, en efecto, en el cambio de escenarios y de enfoques que se introducen, golpe tras golpe, en el espectador” (2003: 94). Para él, “la recepción en la distracción [...] es el síntoma de transformaciones profundas en la percepción” (Benjamin, 2003: 94). Estas transformaciones están directamente vinculadas a los avances tecnológicos propiciados tras la aparición de la ciudad moderna y, en ese sentido, reclaman formas de aproximación a la obra artística distintas de una que privilegia la contemplación y el recogimiento.

Tania Castellano explica que el término “distracción”, cuyo origen remite al verbo en latín *distraho*, se compone del prefijo *dis* (“separar”) y el verbo *traho* (“traer hacia” o “tirar hacia sí”), de modo que, en su traducción literal, significa “tirar en sentidos diversos” (2016: 119). Así, aunque hoy se suele entender el término “distracción” en oposición al de “atención” (esto es, la distracción como ausencia o anulación de la atención), el verbo “distrarse” es de naturaleza transitiva, por lo que es admisible entenderlo como “reparto de la atención entre múltiples elementos” (Castellano, 2016: 120). Esta acepción del vocablo sería, según esta autora, afín a la que Benjamin emplea. De ahí que el filósofo crea en la capacidad del habitante urbano para adaptarse mediante la ‘recepción en la distracción’ a las nuevas amenazas modernas: el ‘peligro de muerte acentuado’ que vive el transeúnte entre el tráfico de la gran ciudad y en el escenario de la guerra” (Benjamin, citado en Castellano, 2016: 92).

Se trata, así, de una experiencia de distracción que prepara al espectador para enfrentarse a la alienación y al ritmo vertiginoso de la metrópolis. Para Benjamin, además, la estética de la distracción alcanzaría un carácter fuertemente político en la medida en que supone una ruptura con la autonomía del arte burgués: “frente al recogimiento, que se volvió escuela de comportamiento asocial con la degeneración de la burguesía, aparece la distracción como un tipo de comportamiento social” (2003: 90).

Ahora bien, en una época en la que la distracción parece influir con más fuerza en todos los ámbitos de la existencia humana, sea ya con anuncios o pantallas, resulta sumamente relevante no solo que la poesía produzca modos de percepción que puedan generar aun vibraciones, impactos en quien la lee, sino también que, como ocurre en *ODD*, se pregunte por la pertinencia de un arte que tiende al entretenimiento y al consumo. Si muchos de los poemas introducen interrupciones abruptas, marcando así un ritmo de lectura discontinuo (y dispersando la atención del lector), hay otros casos en los que la aparición de los elementos distractores se manifiesta a nivel temático, y justamente en conflicto con la experiencia de recogimiento burguesa de la que Benjamin habla. Tómese el siguiente poema como ejemplo:

ahora las atrocidades ya no hieden
son museables
pasos educados
transitan
se detienen observantes
con el ritmo justo
hasta que suena un timbre
-es un mensaje de texto-
algo

siempre
interrumpe al alma
en ascenso,
y hay que dirigirse a toda prisa
a otro lugar ameno (Chocano, 2017: 31).

En una primera instancia, este poema propone una mirada crítica frente a la estetización y mercantilización del horror, en un marco en el que la sobreabundancia de imágenes ha acostumbrado al individuo a ser testigo de aquello que antes le resultaba insoportable (“ahora las atrocidades ya no hieden / son museables”). Al mismo tiempo, la atenuación del efecto de lo atroz viene como parte de una escena cultural (que el sujeto mira con distancia, pues la descubre frívola) en la que “pasos educados / transitan / se detienen observantes”. Se trata de una alusión más o menos explícita al arte como fenómeno de entretenimiento, con el que esta poesía entra en tensión no únicamente por cómo se lo representa, sino también, -y más allá de la distracción, que, si bien se relaciona con el entretenimiento, aquí tendrá un sentido más cercano al de la “recepción en la distracción” de Benjamin- porque en la poesía de Chocano hay un marcado rechazo al “tiempo del espectáculo –el doble opuesto de la historia, una sucesión de imágenes del *ahora* dispuestas para su disfrute y consumo” (Padilla, 2021: 22). Lo importante, sin embargo, radica en la aparición del elemento distractor, un “mensaje de texto”, y en cómo este rompe con un tiempo casi sagrado, aurático, que pretendía asegurar el espacio del museo: “algo / siempre / interrumpe al alma / en ascenso”. Se produce así un desencuentro entre dos modos distintos de recepción: recogimiento y distracción. Pero si, por un lado, el recogimiento viene asociado, en este caso, a la nostalgia por un Edén perdido, a un “lugar ameno” desprovisto de las distracciones del mundo contemporáneo, la distracción estaría, por su parte, indicando la imposibilidad de dicho regreso. Así, cualquier intento de

“ascenso” o separación frente a la prosa de la urbe industrializada (y tecnologizada, de acuerdo al poema), que es tópico de poéticas iniciadoras de la tradición moderna -Baudelaire, por poner un caso- queda arruinado. Y no solo eso, el texto de Chocano parodia esa nostalgia aludiendo a un posiblemente trivial mensaje de texto. Dicho esto, resulta interesante notar que ambos modos de recepción -recogimiento y distracción- no son concebidos en el texto de Chocano como experiencias escindidas -y aquí una clave para acercarse a esta poética de la distracción. De hecho, este mismo conflicto entre una mirada contemplativa y una percepción fragmentada se manifiesta en la obra de Chocano como un asunto central desde sus inicios.

Recuérdese la importancia que la contemplación tiene para la autora en el trabajo de la poesía. Según Perla Masi, “ya en el primer poemario, *Poesía a ciencia incierta*, se advierte esta mineralización del lenguaje y esta fijeza casi pétrea en la atención” (2023: 464), que halla un correlato en la figura de la tasadora de perlas, inspirada en la pintura de Johannes Vermeer. Mas el interés en la atención como condición básica y esencial para la práctica poética no excluye necesariamente -como Chocano lo hace notar en el mencionado ensayo, y como evidencian sus propuestas posteriores- a una sensibilidad vinculada con la distracción. De hecho, es precisamente por medio de las interrupciones, extravíos y descentramientos que esta poesía toma la fuerza necesaria para suscitar y forzar aquella atención que, según Fisher, las pantallas y comunicaciones digitales han empobrecido (2016: 54). Los casos en que esto último logra verse con más claridad son aquellos en que la distracción parece identificarse con un lugar y un modo de observación similares a los de un instrumento óptico que realiza distintos acercamientos y cambios de perspectiva. La división conceptual entre atención y distracción no se sostiene en *ODD* en la medida en que la revelación de detalles desconocidos

e inaccesibles para el sentido humano -acaso lo que Benjamin llamara “el inconsciente óptico” (1989: 67)- aparece como resultado de la multiplicación de los focos y ángulos de visión. Es decir, la distracción se plantea como condición de posibilidad para el acercamiento a una realidad ignota y, así, como un modo o un estado de conocimiento. Véase este poema como ejemplo:

gris sobre gris abocándose al cielo
nubes cirros fluctuaciones
islas en el teatro del verano
hasta que la noche eléctrica
emprenda un viaje solo, secreto, alterno
antimateria duplicada
matices incoloros
soportan esa presencia decisiva
he ahí la acerada arena de las islas
ahí su sombra irremediable
he ahí la voz que me sonrío
(Chocano, 2017: 13)

O en este otro:

cartografía plutónica avistada
en el ojo batracio que todo lo hiela
los puntos oscuros
la marca brillante
de la frialdad

en todo planeta
que transita de nieve a nieve
encubierto el extravío se deshace
en este imperceptible bamboleo de estrella
(Chocano, 2017: 25)

A través de esta percepción distraída, la voz poética (o el *ojo*, cabría decir) logra dirigir su atención, curiosamente, hacia zonas del entorno visual que de otra manera le serían inaccesibles: “gris sobre gris abocándose al cielo”, “antimateria duplicada / matices incoloros”, “este imperceptible bamboleo de estrella”. Inclusive, el descentramiento de la mirada llega a extremos en los que la voz, en una suerte de desdoblamiento, se observa y se señala a sí misma: “he ahí la voz que me sonrío”. Pero el ojo tiene también el sentido de una máquina que ejerce control sobre el mundo material, que lo fija y lo envuelve en el tejido de lo simbólico: “el ojo batracio que todo lo hiela” (Chocano, 2017: 25), “la rapiña del secreto / pestaña ciclópea / repetida y replicada (Chocano, 2017: 17). Así, este ojo-instrumento, que aparece parodiado en otro poema (“el ojo fílmico o el espejo acústico / desgastados” (Chocano, 2017: 35)) puede leerse, metonímicamente, como expresión de la razón moderna, aunque, al mismo tiempo, y paradójicamente, como apertura a la condición de extrañeza que despierta la mirada poética. La ilustración que acompaña a este texto (“cartografía”) en la primera edición del poemario -una representación que simula una vista de microscopio y que, en tal contexto, cobra la apariencia de una imagen abstracta- refuerza esta lectura.

La alusión a lo astrológico, por otra parte, es significativa y representa una constante en la obra de Chocano. En su primera poesía la contemplación de astros y planetas se podía asociar a un estado melancólico, lo que, en palabras de Giorgio Agamben, se definiría como “la

capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable” (2001: 53): “estrellas demolidas / Sirio Antares Aldebarán ¿qué se hicieron?: / tiempos machacados en mi puño” (Chocano, 1982). En *ODD*, sin embargo, ya no se trata de la “melancolía y sus objetos fantasmáticos, perdidos desde siempre” (Padilla, 2021: 108); la representación de lo astrológico deja de corresponderse con la creación de un espacio mítico, intocado: “cartografía plutónica avistada” (2017: 25). En ese sentido, el poema “(Orión)” evoca el momento de identificación entre sujeto y movimiento de los astros, apelando a su vez al tema de la pérdida de la experiencia:

invisible casi abrazado al sol
en el verano
y luego alejándose al sur en el invierno
ese transcurso nos estraga
la verdad del cínico se asoma redonda
en todo corazón hacia el ocaso:
es un saber que no alcanza para mucho
apenas para decir algo
que reverbera en el circuito escorado
de estas montañas
luego todo se disuelve
con un chasquear de dedos
y flota la aurícula soplada en una ola
hinchida (2017: 11)

Si en el poema “ahora” (página 31), visto anteriormente, se revela a la vez que se parodia la crisis de la experiencia estética de recogimiento, su desplazamiento por la distracción como

forma de recepción, en este ocupa un lugar central el choque entre el pensamiento mítico y el racional (*logos*). Lo que facilita este encuentro es precisamente el recurso de la interrupción: la meditación sobre el movimiento de la constelación Orión, que desemboca en la consciencia del paso del tiempo (“este transcurso nos estraga”), se ve sucedida por la emergencia de la voz y el discurso de la información en un sentido irónico: “la verdad del cínico se asoma redonda / en todo corazón hacia el ocaso”. Estos versos pueden leerse igualmente como la constatación de una crisis de sentido: la conexión con el mundo natural se presenta como una experiencia mediada por “un saber que no alcanza para mucho / apenas para decir algo”. Se entra al terreno de la usurpación del mito, o de lo que Adorno y Horkheimer identifican como el “desencantamiento del mundo”, esto es, “un proceso de progresiva racionalización, abstracción y reducción de la entera realidad al sujeto bajo el signo del dominio, del poder” (1998: 13). No obstante, en un contexto en el que estos procesos sólo se han agudizado, en el que las subjetividades y el lenguaje mismo son sometidos a dinámicas de control capitalistas -el *marketing*, por ejemplo-, la poesía ya no puede valerse de “la nostalgia por un lenguaje caído” (Padilla, 2021: 110). De ahí que Chocano trabaje con la ironía, con la sensorialidad de las imágenes y con la discontinuidad. En este escenario las palabras pasan a ser vistas (en forma de denuncia) como objetos vacíos o aun como objetos de consumo: “luego todo se disuelve / con un chasquear de dedos”. Con este efecto de discontinuidad, la voz desmantela toda una escenografía poética (estrellas, corazón, montañas), lo que resulta en un comentario irónico sobre la desacralización de la poesía, que se vuelve “la aurícula soplada en una ola henchida” (imagen que sugiere a su vez la presencia de una “arritmia”, mencionada en otro de los textos de la serie, “en la cueva”), aunque, al mismo tiempo, se mantenga la crítica a la sujeción del lenguaje a los intereses del capital y la razón moderna.

Al lenguaje del *logos*, a la transparencia comunicativa, Chocano opone la interrupción en tanto procedimiento que permite fraccionar el discurso, incorporar ruidos, disonancias, allí donde el sentido parece estabilizarse. La interrupción, además, resulta clave en esta poética porque produce, como en el poema recién analizado, una ruptura con respecto a la ilusión del lector, a la identificación -el caso del teatro épico brechtiano es paradigmático en este sentido, según lo vio Benjamin: “la interrupción de la acción —la característica que Brecht tuvo en cuenta para calificar de épico a su teatro— se dirige constantemente contra una ilusión que se presenta en el público, una ilusión que carece de función de un teatro que se propone tratar los elementos de lo real en el sentido de una serie de experimentos” (2004: 52-53). Si los poemas se vuelven sobre sí mismos, si se comentan a sí mismos, no es solo porque así llaman la atención sobre su propia textualidad, sobre la materialidad “que forma parte del significado mismo del poema” (Usandizaga, 2009: 86) (“acá la textura es lo que importa”), sino también porque estas interrupciones sirven para generar una mayor distancia en el lector respecto de algunas de las figuras que estos presentan, como en aquel que inicia “en su viaje”, en que, ante el silencio de la luz -elemento ligado a la razón (Usandizaga, 2009: 86), o “pura materia [...] expuesta a la captura por regímenes simbólicos” (Rowe, 2005: 197)- una voz descreída advierte: “pero no hay que tomar tan a la tremenda / su lenguaje” (Chocano, 2017: 34).

El empleo de la interrupción, entonces, como pausa o paréntesis en el curso del poema, o como disolución de un escenario de habla, resulta importante para comprender cómo esta poesía incorpora ritmos discontinuos que emulan el actuar de la publicidad y de los medios masivos, particularmente de algunas de sus formas: el anuncio, la propaganda, la prensa, el spam o el consumo televisivo. Este diálogo se sostiene críticamente a través de un procedimiento de discontinuidad como la interrupción, cuyo efecto a pesar de tener que ver

con la distracción, (o con la redirección de la atención) no apunta a la comunicación de un mensaje, mucho menos a estimular el consumo. A lo que apunta es a “crear una presencia” (Chocano, 2019: 38): la materia de percepción de los poemas, aun con las digresiones, con las interrupciones, se manifiesta como una “presencia decisiva” (Chocano, 2017: 13). Podría decirse, en esa línea, que lo que se produce en estos textos es una apropiación irónica de la distracción que se propone cuestionar, justamente, la lógica del consumo masivo (la poesía de Chocano, como se analizó en el capítulo anterior, plantea temporalidades alternativas al mandato consumista de inmediatez). De ahí que el momento de la lectura se escenifique como una experiencia de distracción que no tiene que ver con la del adormecimiento del espectáculo, ni con el sensacionalismo de los medios de comunicación, sino con la confusión y la incertidumbre:

de pasear por la ruta maquiavélica
regresa uno con el seso bullente de incrustaciones y
tatuajes
calculando un propósito para cada aspaviento
(Chocano, 2017: 21)

La relación con la distracción en este libro se plantea, entonces, de forma ambivalente. Si, por un lado, se la utiliza como un modo de creación (y recepción) más acorde con el ritmo de la cultura interconectada contemporánea -principalmente, por las posibilidades que brinda en términos estéticos, como efectuar desvíos en el flujo del sentido o descentrar la mirada-, por otro, se toma distancia de la distracción que surge del lenguaje publicitario, de los medios de comunicación y de los mecanismos que permiten su eficacia, como la rápida propagación (y omnipresencia) de información -“el aparato canalla persiste” (2017: 27), “hasta que

suenan un timbre / -es un mensaje de texto (2017: 31)-. En *ODD*, la función crítica de la interrupción y el zapping (estrategia que se analizará más adelante) radicaría entonces en ese acto de emular comportamientos relacionados a la publicidad y a los dispositivos de comunicación, y, a la vez, de sustraerse del tiempo en que estos operan. La apropiación del lenguaje publicitario o de los medios de comunicación es evidentemente irónica; se trata de una escenificación del poder inscrito en el lenguaje. Como sucede en estos fragmentos:

pruebe hacerse humo

acérquese o aléjese

no todo a la vez (Chocano, 2017: 38)

un firmamento de letras

kioskos pantallas repletos

de decires eficaces (Chocano, 2017: 18)

A pesar de servirse de un modo lingüístico propio de la propaganda (la interpelación a una segunda persona genérica) los versos del primer ejemplo fracasan en su intento por comunicar, pues lo que hacen es proporcionar una serie de instrucciones ilógicas, irrealizables, o bien confusas (“pruebe hacerse humo / acérquese o aléjese / no todo a la vez”). Chocano es una poeta consciente “de las relaciones de poder que invaden el territorio del lenguaje y lo desvirtúan. La palabra, entonces, no se sitúa al margen del poder, pero sí busca un más allá del poder” (Usandizaga, 2009: 90). Sus poemas hacen muestra de un lenguaje marcado por el poder (económico, político), aunque lo que pretenden es justamente “diferir / también evitar / cueste lo que cueste / el gran laboratorio”. “El ‘gran laboratorio’ del lenguaje”, según lo llama Lafferranderie, es el mismo que llena “kioskos pantallas [...] de decires eficaces” (2016), y, a la vez, el medio desde el cual “la verdad del cínico se asoma

redonda” (Chocano, 2017: 11). Este cinismo podría tener que ver con la manipulación mediática, y, por supuesto, con la suplantación de la realidad por su simulacro. Un fenómeno que Jean Baudrillard describe de la siguiente manera:

“En este paso a un espacio cuya curvatura ya no es la de lo real, ni la de la verdad, la era de la simulación se abre, pues, con la liquidación de todos los referentes —peor aún: con su resurrección artificial en los sistemas de signos, material más dúctil que el sentido, en tanto que se ofrece a todos los sistemas de equivalencias, a todas las oposiciones binarias, a toda el álgebra combinatoria. No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias” (1978: 7).

¿Qué hace, entonces, el poema frente a un lenguaje vacío, frente a un aparato que simula verdades? Ciertamente, se retrae (y se distrae):

no es importante
ni esa vaciedad
ni ese recreo
simple encogerse de hombros
ante la disquisición
tan sensata y sesuda
hay que distraerse
sin situar demasiado
la corriente de voz
[...] (2017: 15).

En este fragmento, la voz implica a un interlocutor antagónico, aunque no se le menciona en forma explícita. Lo importante es que aquí Chocano se propone esquivar un tipo de recepción que establezca el lugar la voz (desubjetivada) del poema: “hay que distraerse / sin situar demasiado / la corriente de voz”; se trata de formar un “puente / en oído enemigo” (Chocano, 2017: 16), citando otro de los textos del libro. Rowe ha acertado al decir que en la escritura de Chocano “está en juego la medida en que el devenir del poema depende del otro del habla” (2005: 199). El “otro del habla”, según el crítico, equivaldría a “los dueños del discurso, los medios culturales” (2005: 199). Los primeros versos del fragmento citado serían prueba, entonces, de cómo la voz del poema toma distancia frente “a los sistemas de producción simbólica -que hoy se llaman cultura” (Rowe, 2009: 197): “no es importante / ni esa vaciedad / ni ese recreo”. Los versos no llegan a adquirir un tono de denuncia, pero sí de desdén, frente a, por una parte, la banalidad de un arte vacío, dígame espectáculo. Pero la ambigüedad del lenguaje del poema también permite asociar estos versos con una crítica que está más presente en el libro y se dirige al lenguaje publicitario, en tanto se lo caracteriza como “vaciedad” o “recreo”. Lo siguiente apunta en una dirección similar, aunque aquí el gesto de desdén se podría vincular más bien con una crítica a la forma de la opinión (“tan sensata y sesuda”), muy típica de la prensa y los medios de comunicación masivos.

La relación tensionada que plantean estos poemas con los lenguajes mediáticos se da, entonces, a partir de la exploración de técnicas modernas de recepción ligadas a la distracción, como es el caso de la interrupción y el *zapping*. Esta segunda estrategia alcanza mayor visibilidad en aquellos casos en que se producen saltos temáticos abruptos, múltiples cambios de registro, o, como en el caso de “el ojo filmico”, se emplea un ritmo más fragmentado:

tanta feroz alternativa sumerge

emerge alguien de la piscina

para llevar a cabo

intercalar

algo de inmortalidad

por períodos

sumergirse

en el espejo filmico intercalado

en el ojo acústico (Chocano, 2017: 35).

Según lo planteado por Arlindo Machado, el *zapping* “surgió, originalmente, como una respuesta del telespectador a la mediocridad instalada en la televisión, un gesto de resistencia contra el rol opresor de la uniformidad audiovisual, en la tentativa no siempre exitosa de escapar al contagio anestésico de la economía televisiva.” (2000: 254). El *zapping*, en ese sentido, es un gesto que proporciona una visión discontinua, segmentada, no unitaria. Se trata, pues, de “una verdadera obsesión por el corte, por el descolocamiento y la trituración de todo lo que es homogéneo” (2000: 252). En otro pasaje, sin embargo, Machado agrega que “en el contacto con la realidad bruta la táctica del *zapping* no demoró en mostrar sus límites. El gesto de hacer *zapping* carga una pesada contradicción de la que no se puede escapar con inocencia: si, por un lado, parece introducir una diferencia en la necrosis general, por el otro [...] apunta también hacia la inutilidad de un movimiento en dirección a cualquier otra especie de enunciado” (2000: 254). El fragmento de poema citado parece recorrer temática y formalmente esta contradicción. En él abundan formulaciones inconexas e inacabadas (“emerge alguien de la piscina / para llevar a cabo / intercalar / algo de inmortalidad / por períodos / sumergirse / en el espejo filmico intercalado”), lo que se

relaciona con la idea de *zapping* como respuesta ante a lo continuo y lo homogéneo, que también la sugiere la misma imagen del “espejo filmico intercalado”. No obstante, como contraparte a esta visión optimista del *zapping* (y de la discontinuidad en general) en relación a sus posibilidades críticas y liberatorias, el poema hace alusión a la sensación de desconcierto frente a “tanta feroz alternativa”. El discurrir discontinuo del poema encuentra, de esta manera, una limitación: caer en la inercia de su propio movimiento. Por ello, Chocano intercala distintas intensidades, porque de otra manera el poema correría el riesgo de ser pura discontinuidad. Como ha comentado acertadamente Lafferranderie, “no es un tema de establecer una ‘moral del lenguaje’ sino de saber que la curva de dispersión exige un contorno para hacerse legible” (2016).

El empleo del *zapping* también se logra ver en “una comedia”, otro poema del conjunto, donde Chocano además juega con la repetición:

una comedia
con nuevas tecnologías de disparo
hay que conocer la roca
simular detonaciones
simular daños
simular control
con exactitud
lo telúrico
lo magnético
lo irrisorio calcular
fragmentería aceptable
repetición de episodios

la voladura
semeja lo telúrico
lo magnético
unas cuantas rajaduras día a día
ciertos derrumbes
aceptables
epicentro
lateral
entender colateral:
lo más urgente (Chocano, 2017: 49)

La apelación al discurso televisivo resulta clave en su vínculo con la táctica del *zapping*: “una comedia / con nuevas tecnologías de disparo” o “repetición de episodios”. También, evidentemente, lo es ritmo acelerado (y fracturado) del texto. Otros ejemplos podrían dar cuenta de la presencia de dicho efecto: “ese desplazamiento hacia el rojo profundo / no dice nada / la carcoma dibuja venas en maderas venerables / pero débiles / la trama a todas luces trastabilla” (Chocano, 2017: 20); “no hay danza que corrija /la desviación (colectiva) / por un mínimo error de cálculo / tiene visos de ampliarse / en mares desmesurados” (Chocano, 2017: 39). Tanto el “desplazamiento” como la “desviación”, reforzados por la desobjetivación de la voz, se relacionan con la mirada del *zapping* por los cortocircuitos discursivos que con ellos se produce, y tanto más por el torcimiento en el flujo de sentido de los enunciados, que a veces desemboca en el absurdo. Es importante recordar que el empleo de esta estrategia forma parte de una crítica a la lógica del consumo. Se trata de una apropiación irónica de una de las formas que adoptan los medios masivos y es una estrategia que la poeta utiliza para romper con el decurso lineal y continuo del lenguaje, que no da

cuenta de las transformaciones tecnológicas y perceptivas del mundo contemporáneo, como sí intenta hacerlo esta poesía. El gesto es, en cierta medida, ambivalente, como también lo es una de las declaraciones de Chocano citadas al comienzo del apartado: “la distracción que la poesía crea con sus objetos contesta a este mundo deficitario”. Lo que puede inducirse de esta frase es que Chocano, como Benjamin, mantiene una mirada optimista con respecto a la “recepción en la distracción” (o estética del *shock*), “el síntoma de una refuncionalización decisiva del aparato perceptivo humano” (119), aunque también, como se ha visto, en un texto como “el ojo filmico” se problematice esta visión.

Por otro lado, y en relación a “*una comedia*”, resulta interesante que el poema en su conjunto presente (temáticamente, pero, al mismo tiempo, a través de sus giros y desplazamientos) un paisaje verbal de carácter ruinoso: “unas cuantas rajaduras día a día / ciertos derrumbes / aceptables”. En este caso, el empleo de versos breves sostiene visualmente la idea de un lenguaje dinamitado. Lo lítico (“hay que conocer la roca”), que resuena con la poesía de Martín Adán, ya no es aquí símbolo de lo infinito e incognoscible, aunque tan paradójicamente histórico, sino materia sometida a la violencia de la razón instrumental. De ahí que se hable de “detonaciones”, “daños”, “control” y “exactitud”. Si en la escritura de Chocano “lo pétreo -como advierte Masi- se identifica con el espacio del poema” (465), sería factible para el caso de este texto pensar en ruinas o en escombros. En ese sentido, la violencia efectuada por la razón y la técnica entra al lenguaje del poema, o más concretamente, este la simula: “simular daños / simular control”. También se hace mención de una “fragmentería aceptable”, con lo cual la voz toma un lugar de enunciación ambiguo, que, por un lado, alude al fragmento como apertura del poema hacia discontinuidades rítmicas y temporales que constituyen un modo alternativo de conocimiento (“entender colateral: / lo más urgente”), y,

por otro, evoca los relatos de la razón y el progreso, responsables de “una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina” (Benjamin, 2008: 44). No es ya (o solo) la violencia contra el lenguaje -la posibilidad de fragmentar el discurso como respuesta a una normatividad imperante-, sino que el lenguaje mismo es expuesto como un instrumento al servicio de la violencia.

En otros poemas, las desviaciones respecto de “un orden producido mediante esfuerzos de control” (Cabrera, 2022) son aún más reconocibles. Así, cierta “oscuridad” que emana de los textos puede leerse como el hallazgo de una dimensión secreta, no dominada por la racionalidad, “la claridad cartesiana” (Rowe, 2005: 196): “la oscuridad / otro elemento / no / numerado / no ecualizable / deshilándose / muy cerca / en todo latido” (Chocano, 2017: 45). Según Masi, la poesía de Chocano comparte con la de César Vallejo el empleo de “una lógica afectiva diametralmente opuesta al extractivismo de la razón instrumental del mundo moderno” (461). En *ODD*, esta “lógica afectiva” se plantea como “un desequilibrio / o un equilibrio más profundo // la arritmia / de una risa / que se arremolina / en las aguas” (Chocano, 2017: 46), que difiere de otras “condiciones de sabiduría” donde se hallan “las variables / adelgazadas / los flujos bajo control” (Chocano, 2017: 46). Así, aun cuando los textos tomen prestados vocablos provenientes del discurso científico (“partícula a partícula /verdeante / la hipótesis / florece” (2017: 46)), “el juego del poema produce un conocimiento que no se fija como contrapunto o meta o reverso ya hechos, justamente porque se trata de una búsqueda o de una batalla; de una tensión que sí puede producir conocimiento, pero nunca como algo adquirido” (Usandizaga, 2009: 83). Y es que se trata de una búsqueda que no se impone al mundo material, y que tampoco intenta dominarlo. De hecho, “esta actitud depurada hacia el conocimiento no elude la materialidad de la que muchas veces parte”

(Usandizaga, 2009: 86). La palabra (a partir del sonido) se rebela como portadora de una materialidad caótica, densa, no simbolizable: “oscilación de líquenes / un sueño del habla dormida” (Chocano, 2017: 39), “la espiral insomne / penetra en la oreja / retintín” (Chocano, 2017: 27). Es el énfasis en el sonido lo que a ratos permite a esta poesía sustraer al lenguaje de su función comunicativa. Se produce, como dice Masi, “una vuelta a la materialidad sonora, libidinal o presemántica del *logos*” (Masi, 2021).

Otro de los recursos que halla Chocano para desestabilizar la identidad de las frases y salirse de “la lógica impuesta” (Usandizaga, 2009: 91) es la contradicción. Aparece en los momentos de más alta abstracción poética, allí donde “no se ven referentes” (Chocano, 2021: 17): “es cierto y no es cierto // dicen que estas magnitudes son difíciles / para un cerebro no habituado a escala” (Chocano 2017: 38). Según Carlos Piera y Roberta Quance, “en lo literario, asumir la contradicción conlleva una forma determinada de radicalidad, que supone, en particular, partir de un lugar del lenguaje en que éste no admite imágenes” (1993: 81). Como problema de poética, entonces, la contradicción resulta “radical” porque plantea una diferencia con respecto al lenguaje representativo, es decir, supone una suspensión de la visualidad (a nivel semántico) -y esto es relevante para una propuesta que juega con la “extrema tensión entre lo material y lo abstracto” (Usandizaga, 2009: 87). No obstante, en la poesía de Chocano, y sobre todo a partir de *ODD*, la presencia de contradicciones tiene también otro valor: el de eludir las afirmaciones cerradas. La voz de los poemas pone en tela de juicio incluso los propios enunciados: “digamos que en la ciudad de sombra / gobierna un tentáculo acorde con no sé qué ritmo / o digamos que no” (Chocano, 2017: 18). La contradicción representa, de esa forma, una interferencia y un quiebre con respecto al lenguaje del *logos*, así como el

señalamiento de otro tipo de búsqueda: “hay otras posibilidades / pero no son tan lógicas” (Chocano, 2017: 32).

Y esta búsqueda de conocimiento involucra, sin duda, a la distracción. Pues la distracción se presenta como un estado de percepción y conocimiento que le permite a la voz de los poemas entrar y salir del pensamiento abstracto, es decir, de los conceptos: “adentrarse en el verano / es el primer elemento de este sistema / salir del verano / el segundo / no volver más / el tercero” (Chocano, 2017: 45), “una falacia se permite mientras / el concepto no muerda la mano que lo alimenta / ¿para qué sino este zigzagueo / de abracadabras cibernéticos / y supremas resoluciones?” (Chocano, 2017: 22). El lenguaje digresivo que emplea Chocano, “sin logos en la mira” (Barja, 2017), desarticula, rompe, trastoca prácticamente cualquier concepto o motivo -y esto es algo que investigará con mayor énfasis el poemario que sigue a *ODD, Poemas aconceptuales* (2020). El concepto de belleza, por ejemplo, al que Chocano alude a través del tropo adaneano de la “rosa de teoría”, toma presencia en uno de los poemas solo para “desintegrarse”: “aquí titila la rosa de teoría / en la que se enfrascan los amigos / de algo no muy ajeno / algo que se desintegra / casi casi” (Chocano, 2017: 48). Distracción y conocimiento, entonces, son dos elementos que esta poética aúna para escapar de la fijeza de los conceptos, y “abrir fisuras por donde se cuelen energías alternas que desintegren lo evidente (Chocano, 2019: 36).



Conclusiones

La presente investigación fue un análisis del poemario *Objetos de distracción* (2016) de Magdalena Chocano, en particular de los usos y funciones que cumple la discontinuidad dentro de este. El primer capítulo del estudio se interesó en responder sobre todo preguntas enfocadas en el *cómo*, es decir, en la composición y producción de los poemas. Algunas de las preguntas de las que se partió fueron las siguientes: ¿cómo interviene lo discontinuo en la factura de los textos?, ¿cómo la discontinuidad resulta clave dentro de la propuesta de Chocano?, ¿cómo se relaciona lo discontinuo de este poemario con la discontinuidad vanguardista? En el segundo capítulo, fueron de especial interés otro tipo de preguntas, quizás más orientadas hacia el *qué*: ¿qué implicancias tiene el empleo de procedimientos de discontinuidad en el contexto de escritura del poemario?, ¿qué tipo de discursos viene a confrontar esta poética de lo discontinuo?

En el primer capítulo, a partir de distintas conceptualizaciones de lo discontinuo, principalmente las de Roland Barthes, Vicente Luis Mora, Gilles Deleuze y Felix Guattari, y a partir de las teorías del montaje de Georges Didi-Huberman y Jacques Ranciere, se concluyó que los poemas estudiados conforman una poética (un modo de hacer) que se basa en la pérdida de unidad temática, en el montaje de materiales y registros poéticos diversos y en la fragmentación del tiempo presente. En el primer subcapítulo se examinaron algunas estrategias textuales que Chocano recupera de las vanguardias para diseñar una escritura que, con sus propias exigencias, rompe con lo lineal y lo continuo: la superposición de frases y la abstracción. El segundo subcapítulo se ocupó del estudio del montaje. Se halló que Chocano utiliza dos tipos de montaje: uno basado en la disposición conflictiva de materiales y registros de diverso origen (dígase más cercano al montaje dadaísta) y otro basado en la yuxtaposición,

también conflictiva, de frases abstractas junto a otras de mayor concreción. El tercer subcapítulo comentó el tiempo en el que se inscriben los poemas. Si bien el tiempo verbal en la mayoría de estos es el presente, se vio que cada uno engloba múltiples presentes, que operan en simultáneo, aunque no de manera armónica. Además, se dedujo que es a partir de las fricciones del tiempo presente que el espacio gráfico se fragmenta, y viceversa, por lo que resulta válido decir que, en estos poemas, el tiempo deviene espacio, o que tiempo y espacio se contienen entre sí.

En el segundo capítulo, se examinó el carácter crítico de esta poesía, especialmente desde su confrontación con tres regímenes discursivos ligados o bien a la estandarización del repertorio de los usos verbales en un poema, o bien, de manera más general, a la del lenguaje y el pensamiento. El primero de estos conformaría lo que, a partir de lo propuesto por Fernández Salgado, aquí también se ha elegido llamar discurso lírico “lirista”, esto es, la forma más primaria y, al mismo tiempo, más extendida de poema, donde lo poético queda siempre reducido a sinónimo de autoexpresión. El segundo sería el lenguaje publicitario y de los medios de comunicación masivos. Y el tercero sería el pensamiento lógico-racional. Así, en el primer subcapítulo, se indagó en el carácter escéptico e irónico de los textos de *ODD* y en cómo estos pueden ser leídos como un desmontaje o una parodia de modelos poéticos como el “lirista”, pero también de otros, como el épico o el oracular. En el segundo subcapítulo, de la mano de Walter Benjamin y su concepto de “recepción en la distracción”, se propuso que el poemario hace evidente una relación conflictiva con la distracción, pues, si por un lado es concebida afirmativamente como un modo de descentrar la percepción y de romper, asimismo, las lógicas identitarias, o eludir la instrumentalidad de la razón, por otro,

hay una distracción que se critica, aunque implícitamente, que es la de las comunicaciones digitales y de los aparatos publicitarios.

Uno de los intereses principales de esta investigación fue indagar en el lugar que ocupa el discurso poético en un contexto afectado por la irrupción de nuevas tecnologías digitales y por la consolidación del capitalismo neoliberal. En otras palabras, lo que se buscaba era pensar el diálogo entre poesía y presente, si por presente se entiende un marco como el recién descrito. Así, este trabajo explora una de las vías de esa relación: la del poema como un objeto crítico que se sabe en fricción con su tiempo. En ese sentido, se considera que la poesía de Chocano y, en particular, los poemas analizados, constituyen un buen ejemplo de ello, en tanto que entablan un diálogo con el presente por fuera del mandato de lo simbólico y de lo representativo. Lo que quiere aquí dejarse en claro es que la relación con lo histórico desde la poesía no necesariamente tiene que plantearse en términos de representación. Chocano, como se ha visto a lo largo del trabajo, explora otras posibilidades.

Aunque cuenta ya con siete libros de poemas publicados, Magdalena Chocano sigue siendo considerada una autora de “culto”, conocida sobre todo en los estrechos círculos del medio poético peruano, si bien es cierto que, con los años, ha ido ganando algo de reconocimiento internacional, y las publicaciones de *Poems Read in London* (2003), en Estados Unidos, y *Poemas aconceptuales* (2022), en México, dan cuenta de ello. Desde la crítica especializada, su poesía ha sido apenas comentada; por ello, este trabajo apunta a visibilizarla un poco más, y a que, con el tiempo, aumente el estudio sobre esta.

Bibliografía

- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. *Dialéctica de la ilustración*. Valladolid: Editorial Trotta, 1998. Impreso.
- Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-textos, 2001. Impreso.
- Agamben, Giorgio. “Qué es lo contemporáneo”. *Desnudez*. Buenos Aires: Ariana Hidalgo editora, 2011. Impreso.
- Aguilar, Gonzalo. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003. Impreso.
- Barja, Ethel. “Microfilosofías de tanteo en la poesía de Magdalena Chocano”. *Gociterra*, 2017. <https://gociterra.wordpress.com/tag/objetos-de-distraccion-laberinto/>
- Barthes, Roland. “Literatura y discontinuidad”. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1962, pp. 241-257. Impreso.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 1978. Impreso.
- Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Bolívar Echevarría, ed. México, D.F.: Editorial Itaca, 2008. Impreso.
- Benjamin, Walter. *El autor como productor*. México, D.F.: Editorial Itaca, 2004. Impreso.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, D.F.: Editorial Itaca, 2003. Impreso.
- Benjamin, Walter. “Pequeña historia de la fotografía”. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1989, pp. 63-85. Impreso.
- Bernstein, Charles. *Pitch of Poetry*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016. Impreso.
- Bernstein, Charles. *L=A=N=G=A=G=E ¡Contraataca! Poéticas selectas (1975-2011)*. México, D.F.: ALDVS, 2013. Impreso.

Buck-Mors, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Visor, 1995. Impreso.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Tercera edición. Barcelona: Ediciones Península, 2000. Impreso.

Cabrera, Teresa. “‘Poemas aconceptuales’ de Magdalena Chocano”. *Revista de Poesía y Teoría Poética*, 2022.

Castellano, Tania. *Distracción, shock, interrupción: la recepción de Walter Benjamin en las prácticas artísticas contemporáneas*, 2016. Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral.

Chocano, Magdalena. *Contra el ensimismamiento*. Barcelona: Ediciones Insólitas, 2005. Impreso.

Chocano, Magdalena. “<<poemas aconceptuales>> De Magdalena Chocano”. Facebook. https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=1048531015645908

Chocano, Magdalena. “Ruido canónico vs. Poesía”. *Proyecto Patrimonio*, 2005. <http://www.letras.mysite.com/mch170505.htm> [Consulta: 10 de diciembre de 2023].

Chocano, Magdalena. *Objetos de distracción & Laberinto*. Lima: Ediciones Imaginarias, 2017. Impreso

Chocano, Magdalena. “Poesía e incertidumbre (especulaciones)”. *Pesapalabra*, número 3, 2019, pp. 36-40. Impreso.

Chocano, Magdalena. *Poesía a Ciencia Incierta*. Lima: Ediciones Imaginarias. Impreso.

Chocano, Magdalena. “Ucronía y frustración en la conciencia histórica peruana”. *Identidad, historia y utopía*. Pablo Sandoval y José Carlos Agüero ed. Cusco: Ministerio de Cultura Fondo Editorial. Impreso.

Chocano, Magdalena. “Poemas”. *Hueso Húmero*, número 32, 1995, pp. 20-33. Impreso.

Combe, Dominique. “La referencia desdoblada. El sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”. *Teorías sobre la lírica*. Ed. Fernando Gabo Aseguinola. Madrid: Arco libros, 1999. Impreso.

Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2015. Impreso.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos, 2004. Impreso.

Didi Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia*. Tomo 1. Madrid: Antonio Machado libros. Impreso.

Eisenstein, Sergei. "Métodos de montaje". *La forma del cine*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1958, pp. 72-81.

Fernández Salgado, María. *El momento analítico: poéticas constructivistas en España desde 1964*, 2014. Universidad Autónoma de Madrid, tesis doctoral.

Fernández Campón, Miguel. *El concepto de tiempo en las vanguardias históricas: Futurismo, Pintura metafísica y Dadaísmo*. Tomo II. Universidad de Extremadura: Extremadura, 2014.

Forgues, Roland. *Palabra viva*. Tomo IV, "Las poetas se desnudan". Editorial EL QUIJOTE: Lima, 1991.

Foster, Hal. *El retorno de la vanguardia. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001. Impreso.

Gradin, Charly. "Basura". *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Claudia Kozak (ed.). Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2016, pp. 17-22. Impreso.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Nueva York: Routledge, 2004.

Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Barcelona: Paidós, 2006. Impreso.

Lafferranderie, Emilio. "Objetos de distracción: versos y series". *Anima Lisa*, 2016.

<https://animalisa.pe/resenas/objetos-distraccion-versos-series/>

Liotard, Jean- Francois. *Lo inhumano*. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL, 1998. Impreso.

- Machado, Arlindo. *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Cultura libre, 2000. Impreso.
- Masi, Perla. “El corazón de la piedra: *pietas* y contemplación en la poesía de César Vallejo y Magdalena Chocano”. *Vallejo a un siglo de Trilce. Nuevos ensayos*. Ed. José Antonio Mazzotti. Lima: Fondo Editorial Universidad César Vallejo, 2023. Impreso.
- Masi, Perla. “Mujeres-estrella, solitarias en su luz: historia y poesía en la obra de Magdalena Chocano” X Congreso Internacional de Peruanistas en Florencia. Florencia, Italia, 2021. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Bk-kaRjzLGE&t=720s>
- Merquior, José Guilherme. “Naturaleza de la lírica”. *Teorías sobre la lírica*. Ed. Fernando Gabo Aseguinola. Madrid: Arco libros, 1999. Impreso.
- Milán, Eduardo. *Ensayos unidos. Poesía y realidad en la otra América*. Madrid: E-book, Antonio Machado Libros, 2015.
- Montalbetti, Mario. *Cualquier hombre es una isla. Ensayos y pretextos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2014. Impreso.
- Montalbetti, Mario. “El límite del poema”. *L/E/N/G/U/A/J/E/o*, número 2, 2019, pp. 60-78.
- Mora, Vicente Luis. “Discontinuidad y fragmentarismo en la prosa hispánica actual: relectura de dos modos de entender la estética de la digresión narrativa”. *Grietas. Estudios sobre fragmentarismo y narrativa contemporánea*. Teresa Gomez Trueba y Rubén Venzon (ed.), 2022, pp. 21-60. Impreso.
- Ortega, Julio y Ramirez, María. *El hacer poético*. Veracruz: Ebook, Universidad Veracruzana, 2008.
- Padilla, José Ignacio. *El terreno en disputa es el lenguaje*. Madrid: Iberoamericana, 2014. Impreso.
- Padilla, José Ignacio. “Magdalena Chocano, en este puerto terrible de la historia”. *Nayagua*, número 28, 2018, pp. 102-109.
- Padilla, José Ignacio. *El poema se derrite*. Lima: Meier-Ramírez, 2021. Impreso.

- Padilla, José Ignacio. “Magdalena Chocano. Presentación de *objetos de distracción & Laberinto*”. *Se dicen cosas*. Lima: Meier-Ramírez, 2021. Impreso.
- Piera, Carlos y Quance, Roberta. “Contradicción y ‘lógica poética’”. *Contrariedades del sujeto*. Madrid: Visor, 1993, pp. 79-96. Impreso.
- Quance, Roberta. “Speaking With the Other: Reading Lyric”. *Poetics of Hispanism*. Cathy L. Jrade/Christina Karageorgou-Bastea (eds.). Madrid: Iberoamericana, 2012, pp. 227-238. Impreso.
- Ramírez Ruiz, Juan y Pimentel, Jorge. “Palabras Urgentes”. *Hora Zero (Óperas primas)*. Madrid: Amargord ediciones, 2016. Impreso.
- Ranciere, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2019. Impreso.
- Rowe, William. “Poemas de Magdalena Chocano”. *Hueso Húmero*, número 47, 2005, pp. 196-200.
- Salazar, Ina. *La poesía ante la muerte de Dios: César Vallejo, Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela*. Lima: E-book, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015.
- Silliman, Ron. “Desaparición de la palabra y apariencia del mundo”. *L/E/N/G/U/A/J/E/o*, número 2, 2019, pp. 40- 51.
- Stein, Gertrude. *Botones Blandos*. Toledo: Abada Editores, 2011. Impreso.
- Tabarovsy, Damian. *El fantasma de la vanguardia*. Buenos Aires: Mardulce, 2018. Impreso
- Usandizaga, Helena. “‘Acto frío y luminoso de fría y numinosa fe’: la poesía de Magdalena Chocano”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, volumen 38, pp. 73-93.
- Westphalen, Emilio Adolfo. *Simulacro de Sortilegios*. Madrid: Visor, 2006. Impreso.
- Zizek, Slavoj. *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*. Valencia: PRE-TEXTOS, 2006. Impreso.