

REVISTA STVLTIFERA

DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

VOLUMEN 3, NÚMERO 2, SEGUNDO SEMESTRE DEL 2020

ISSN 0719-983X



UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE
SEDE PUERTO MONTT



La ensoñación poética de Valparaíso desde el estudio de la “oblicuidad semántica” en la lírica de Ximena Rivera

The poetic reverie of Valparaíso from the study of the “semantic obliquity” in the liryc of Ximena Rivera

Alejandro Banda Pérez
Universidad de Playa Ancha, Chile

Resumen

Considerando las propuestas de Adolfo de Nordenflycht sobre la literatura local diferenciada de la literatura nacional, el estudio propone un acercamiento al imaginario “diferencial” de la ciudad-puerto de Valparaíso concretado en la lírica de Ximena Rivera Órdenes (Viña del Mar, 1959-Valparaíso, 2013). En primer lugar, se considera el “espacio subalterno localizado” como espacio político que se encuentra en disputa y se atiende a las secuelas catastróficas de la dictadura militar en lo social, cultural y literario. En segundo lugar, se aborda y discute el concepto de “ensoñación poética” propuesto por Gaston Bachelard para acceder a la poética de la autora y su autorrepresentación en el discurso lírico. Finalmente, se aproxima a su obra lírica atendiendo a la materialidad de los afectos spinozista, temple de ánimo y el principio de “oblicuidad semántica” del texto propuesto por el sistema crítico de Michael Riffaterre (1983), develando que la poesía de Ximena Rivera estaría evocando un espacio de representación singular y diferente del que se tiene del Puerto de Valparaíso, ejerciendo de esta manera una resistencia a la homogeneización del “espacio abstracto”.

Palabras clave: Espacio de representación; ciudad; poesía chilena; ensoñación; afectos

Recibido: 30/7/20. Aceptado: 19/10/20



Este artículo se enmarca en el Proyecto CONICYT n° 21181973: “Beca de Doctorado Nacional —año académico 2018-19”, que dio origen a la Tesis *El imaginario de Valparaíso en la obra lírica de Ximena Rivera desde las categorías: “casa-puerto”, “ensoñación” y “ruina”*, bajo la guía del Dr. Braulio Rojas Castro. Investigador responsable del proyecto: Alejandro Banda Pérez.

Alejandro Banda es Magíster en Literatura Chilena e Hispanoamericana; candidato a Doctor en Literatura Hispanoamericana Contemporánea por la Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación, Valparaíso, Chile.

Contacto: alebanda@gmail.com

Cómo citar: Banda Pérez, A. (2020). La ensoñación poética de Valparaíso desde el estudio de la “oblicuidad semántica” en la lírica de Ximena Rivera. *Revista Stultifera*, 3 (2), 130-161. DOI: 10.4206/rev.stultifera.2020.v3n2-07.

Abstract

Considering Adolfo de Nordenflycht's proposals on local literature as differentiated from national literature, the study proposes an approach to the "differential" imaginary of the city-port of Valparaíso, concretized in the lyric of Ximena Rivera Órdenes (Viña del Mar, 1959—Valparaíso, 2013). In the first place, the "localized subaltern space" is considered as a dispute political space, and the catastrophic consequences of the military dictatorship in the social, cultural, and literary terms are addressed. Second, the concept of "poetic reverie" as proposed by Gaston Bachelard is addressed and discussed, to access the author's poetics and her self-representation in the lyrical discourse. Finally, her lyrical work is approached while taking into account the materiality of Spinozist affections, the temper of mind, and the principle of "semantic obliqueness" of the text as proposed by Michael Riffaterre's critical system (1983), revealing that Ximena Rivera's poetry evokes a representation that is singular and different from that of the Port of Valparaíso, thus exerting resistance against the homogenization of the "abstract space".

Keywords: Space of representation; city; chilean poetry; reverie; affections

Lo vivido en el espacio subalterno localizado

Detrás de toda cultura está siempre el suelo. (Kusch, 1976, p. 109).

Se hace indispensable para el estudio de la literatura contemporánea indagar en aquellas nuevas voces regionales que, distantes del canon centralizado, se destacan y dan paso al hecho literario; de esta manera se puede atender a un discurso Otro y posibilitar un acercamiento crítico a la tensión que impera entre sujeto y ciudad. En esta dirección, explorar en la poesía local de mujeres que escribieron en Valparaíso durante el periodo reciente se vuelve necesario si se asume que la crítica especializada, desde el centro del poder capitalino, no alcanza a reconocer toda la riqueza que emana de las diversas escrituras que se presentan en la ciudad-puerto y, menos aún, se permite analizar el discurso de las minorías, pese a la amplia gama de obras líricas publicadas y autopublicadas en la región de Valparaíso en las últimas décadas, desestimando muchas veces por omisión a numerosos autores, inclusive a quienes llegaron a impactar en el medio local como Ximena Rivera Órdenes (Viña del Mar, 1959-Valparaíso, 2013), quien, con una acotada pero relevante obra lírica, devela la experiencia singular de habitar la ciudad-puerto fuera de la razón instrumental que prevalece en las "relaciones de reproducción en el espacio" (Lefebvre, 1976). El estudio de su obra lírica expuesto parcialmente en este artículo da cuenta

de una poética que se diferencia de otras; primero, por la insistente búsqueda ontológica a través de un lenguaje que se interroga a sí mismo sobre los límites del conocimiento; segundo, en la capacidad expresa de cifrar estados de “ensoñación poética” (Bachelard, 1997) donde se (con)funden hablante lírica¹ y autora (Cróquer, 2012); tercero, porque el espacio de representación enunciado por Rivera *desde* el Barrio Puerto de Valparaíso devela la resistencia del habitante del *espacio subalterno localizado* (De Nordenflycht, 2003, 2011a, 2011b; Lefebvre, 1976; Oslender, 2002) a la cartografía de dominación del poder centralizado (Moraña, 2014).

Respecto al concepto de *espacio subalterno localizado*, Adolfo de Nordenflycht (2003) afirma que se trata de:

un espacio representacional directamente vivido y asociado a imágenes-símbolos a través de la cultura, núcleo de las experiencias interconectadas del espacio y sede de la memoria identitaria que a su vez lo construye y que no es solo personal, sino un amasijo de experiencias y discursos propios y ajenos, individuales y colectivos, contemporáneos o anteriores, reales o *imaginarios*. (p. 49)

Por tanto, para este marco de análisis se considera el imaginario diferencial desde una perspectiva *geocultural* como lo plantea De Nordenflycht (2003) y, además, la materialidad de los afectos spinozista, a partir de “la idea de Spinoza de la vida humana como una vida apasionada” (Landaeta & Rojas, 2019, p. 29) en la que los afectos determinan la imaginación; en este sentido, la autorrepresentación de Rivera en el texto poético, a través de la experiencia de la sujeta “poeta” y “popular”, en el contexto de habitar el Barrio Puerto y los espacios públicos ruinosos, daría cuenta de la resistencia a la homogeneización del “espacio abstracto” (Oslender, 2002, párrafo 9). Su poesía estaría evocando un espacio de representación singular y diferente del que se tiene del Puerto de Valparaíso, develando la contra-imagen del Valparaíso Patrimonial (Landaeta, Arias & Cristi, 2016) en la imagen sostenida de la “casa” inundada con el/la sujeto(a) “poeta” dentro. De esta manera, su discurso lírico articulado *en y desde* el Puerto dejaría en evidencia que las afecciones del individuo (del colectivo) estarían marcadas por el deterioro y la pérdida.

De lo anterior, se asume en este estudio que puede parecer forzoso circunscribir la poesía a un lugar específico del territorio, como un sector de la ciudad-puerto, o un espacio íntimo como el cuarto habitacional de una edificación deteriorada; porque, efectivamente, desde esa lectura se corre el

riesgo de conformar un reduccionismo de su obra literaria que posiblemente no favorecería el horizonte crítico que plantean los temas que aborda la autora en su proyecto creador a través de problemáticas filosóficas en lenguaje poético, como bien lo confirma Natalí Aranda en el libro *El poema como huella en Ximena Rivera* (2019) cuando señala, como ejemplo, “los problemas del *origen* y el *nombrar*, reflexiones que continuamente se van encontrando en su escritura” (p. 29). Sin embargo, se asume y se posibilita el ejercicio vinculante con el “paisaje” (Kusch en De Nordenflycht, 2003, p. 54), dado que la autora, como señalan los poetas Gladys González y Felipe Moncada en el prólogo escrito a dos manos de *Obra reunida* (Rivera, 2013): “Siendo oriunda de Viña del Mar, se trasladó a Valparaíso, hasta el popular sector de la Plaza Echaurren, donde habitó mientras se publicaron sus libros y participó de la vida literaria de la ciudad” (González y Moncada en Rivera, 2013, p. 5). Todo esto, si se considera la dimensión política del periodo que le tocó vivir (Unidad Popular, dictadura y postdictadura chilena), posibilita el estudio de su imaginario “diferencial” de Valparaíso con relación a la debacle o catástrofe política, urbana e interna sufrida por el Puerto (Candia-Cáceres & Guerra, 2018), permitiendo, a través del estudio de su escritura, distinguir subjetividades en resistencia (Oslender, 2002, párrafo 9).

Por ejemplo, Marco Chandía en el libro *La Cuadra, pasión, vino y se fue...* (2013), respecto a la lógica capitalista del poder centralizado que invisibiliza la cultura popular de la zona aledaña a la plaza Echaurren, señala:

[L]ibros no hay: solamente la memoria de viejas prostitutas, artistas, homosexuales, delincuentes, comerciantes, alcohólicos que se mueren, que se han muerto.

Entonces, ¿qué sucedió aquí? ¿Por qué no está esta intangibilidad patrimonial insoslayable para la historia del Puerto, de Chile, de América Latina y del mundo? Simplemente no está porque no conviene que haya un discurso identitario, una versión de la historia que no se avenga con el modelo que solapadamente oculta la oficialidad, tanto del Gobierno central, como, incluso, en parte, la de la UNESCO [...]. (2013, p. 109)

Las conclusiones de Chandía obedecen a su análisis respecto del patrimonio intangible y la precariedad de soportes y políticas públicas que resguarden su memoria. Señala que la oficialidad, con el objetivo de homogeneizar, prefiere usar “el dispositivo del patrimonio como estrategia de aplacamiento contra lo disímil” (p. 109). Por tanto, para subsanar estos

vacíos y contener la pérdida de vitalidad del aparato arqueológico, Chandía propone investigar el relato social y el registro de la memoria colectiva del Barrio Puerto, junto con establecer el valor de su patrimonio intangible para comprender al Valparaíso popular del cual emana el relato identitario que la oficialidad prefiere obviar por tratarse de una identidad compleja (Chandía, 2013, p. 109). En el caso particular del Barrio Puerto, Chandía afirma que incluso la “bohemia porteña”, “[que] jugó un papel importantísimo dentro de la historia social y cultural de la ciudad” (Chandía, pp. 160-161) fue apagada y silenciada:

Ya no están muchos de sus protagonistas, y con ellos sus hábitos, sus visiones de mundo, sus creencias; los lugares ya no son lugares, el Barrio Puerto ya no es el mismo [...]. La modernidad, pero por sobre todo, la dictadura militar de Pinochet, nos quitó lo que jamás no pudo ni puede ni querría ofrecer. La confianza, la ternura, la amistad, la seguridad, la solidaridad, la vida en común, así como el amor y el respeto por los otros [...] En fin, todo ese mundo popular que entonces emanaba a *chorros* de La Cuadra y alrededores ya no está. Se fue. El gobierno militar con su *toque de queda*, con sus ametralladoras, con sus bototos sitiando las calles [...]. Acabó así enemistosa, violenta y criminalmente con el carnaval popular. ¡Se acabó la fiesta señores!; anunciaba Pinochet en la mañana del 11 de septiembre de 1973. (Chandía, 2013, p. 201)

Este fenómeno desolador de la postdictadura no fue un tema netamente local; muy por el contrario, fue nacional y latinoamericano. Por ende, marcó la poesía de todo el territorio, tal como lo afirma Fernanda Moraga (2018):

Los textos poéticos tienden a validar lo que hay en la ausencia, en la contradicción, y en el mundo privado de las memorias y de los lugares como restantes del lenguaje de los pactos de blanqueamiento de los horrores naturalizados por las dictaduras y por los colonialismos, hasta nuestros días. (p. 41)

Se debe tener en cuenta que, en Chile, permitir y fomentar el olvido fue una política recurrente en las prácticas de los primeros gobiernos pseudodemocráticos, herederos de un modelo económico que instala la competencia y el individualismo como forma de vida, despreciando las memorias sociales en virtud de un enfoque modernizador que especuló con la supuesta bonanza de las privatizaciones, la inversión extranjera, el crecimiento económico² y el acelerado paso hacia transformaciones que llevarían al país a convertirse en uno desarrollado. Pero esto no aconteció y,

además, se faltó a la verdad, en el sentido de ocultar la verdad. Los victimarios, además de no pedir perdón ni reconocer sus crímenes, como lo constata el libro *La muerte lenta de los desaparecidos en Chile* (2011) de Antonia García Castro, no entregaron la información que da cuenta del paradero de los(as) detenidos(as) desaparecidos(as), así como tampoco reconocieron haber cometido el simbólico acto de torturar a dirigentes políticos en las embarcaciones navales ancladas junto al Muelle Prat. Esta experiencia la vivió Sergio Vuskovic, profesor que fuera alcalde de Valparaíso entre 1970-1973, y que relata en *Un viaje muy particular: Comentario* (1986) a trece años de haber sido torturado por nueve días a bordo del buque escuela Esmeralda:

El poeta moderno se encuentra fuera de toda metafísica preconstruida; con esta actitud ha perdido toda garantía dogmática de seguridad, ha quedado como una barca a merced de las olas; pero, con la brújula dentro de él, que es su experiencia vivida y la fe en la verdad primaria de la intuición sensible [...]. (Vuskovic en González, 2013, p. 458)

La historia de los cuerpos maniatados a los mástiles y los detenidos lacerados y amarrados a pedazos de rieles para ser lanzados al mar se prefirió olvidada, permitiendo la carencia de justicia. Al no haber culpables, fue imposible sancionar la violencia de Estado y a sus responsables. Nelly Richard en *Residuos y metáforas* (2001) advierte:

En efecto, el gobierno del consenso partió exhibiendo su marca de distanciamiento y ruptura con el mundo de los antagonismos de la dictadura, mientras que la democracia neoliberal necesitaba reforzar la cómplice hegemonía del mercado para garantizar la ‘reproductibilidad’ de las políticas modernizadoras del régimen militar. (p. 38)

Este desamparo moral promovido por gobiernos que asumieron una aparente neutralidad para asegurar los consensos entre un pueblo recientemente diezmado y un grupo minoritario económicamente poderoso, directa e indirectamente representado por partidistas de derecha y también por aquella clase política que ostentó haber “luchado por la democracia”, fue dejando a los habitantes —incluidos(as) los(as) poetas— en una especie de tierra de nadie, conscientes del dolor y permeables al estancamiento de la modernidad cultural del país. No obstante, desde la literatura se genera resistencia, tal como lo constata Magda Sepúlveda en *Ciudad Quiltra: Poesía chilena (1973-2013)*, cuando afirma que “[l]a poesía escrita durante la Transición aborda en forma constante los sectores populares, ya sea otorgándoles voz o caracterizándolos como personajes en polémica con el

discurso de las [sic] buenos resultados del modelo económico heredado de la dictadura” (2013, p. 152). A la generación que llama *Poetas del 60 al 2000*, los define por un fenómeno que titula “La derrota de los pobladores”, donde los(as) poetas dan voz al poblador(a). Entre ellos, menciona a José Miguel Cuevas, Raúl Zurita, Elvira Hernández, Nadia Prado, Christian Formoso y Jaime Pinos. A la generación siguiente, *Poetas de los 90*, los define por la palabra “naufragios”, basándose en la autodefinición de Javier Bello “quien crea el nombre de ‘los náufragos’ para su promoción” (Sepúlveda, 2013, p. 155) en alusión al extravío de los sujetos. Según la caracterización que realiza de sus obras donde las afecciones determinan al sujeto devastado, habría algunas acepciones que coincidirían con el temple de ánimo de la poeta-hablante en la poesía de Rivera, aunque esta no se encuentre incluida en ningún grupo generacional. Respecto a los náufragos³, Sepúlveda señala:

Extraviada la bandera, perdido el mapa y carentes de poder territorial, los sujetos poéticos se vuelcan hacia el mar, creando un universo simbólico disolvente y errático, donde predominan las voces del vagabundo y el náufrago. Son los nuevos ciudadanos, sin tiempo, sin historia, caracterizados solo por fragmentos que son comparados a los restos de la despensa de una casa abandonada. [...] han olvidado el nombre de las calles e incluso de las ciudades que habitaron. (2013, p. 159)

En la poesía de Rivera resalta la presencia de una casa abandonada o en ruinas, y su hablante evidencia también una búsqueda; además, no hay mayor referencia a nombres de calles, salvo “Orella” y “Chorrillos” y los nombres de las ciudades Valparaíso y Santiago se mencionan solo una vez.⁴ La poeta-hablante se desplaza por el territorio y lo evoca:

Cuando salgo de puerto, de inmediato reconozco el hecho insólito de una nueva lengua: me creo en otro país, por lo tanto, estoy en otro país; ningún nombre está sujeto a sus cosas, los nombres están salidos, idos de sus cosas. (Rivera, 2016, p. 80)

Rivera expresa el arraigo a un lugar del que a veces sale y se hace consciente de su diferencia donde incluso el tiempo es otro, las relaciones arbitrarias entre significante y significado se separan y todo puede resignificarse, Es así como, en su poesía, ni el mar ni la geografía peculiar sobre la que se instala la ciudad de Valparaíso son elementos determinantes de su enunciación, probablemente porque al hallarse situada en el Puerto no necesite volcarse hacia un elemento que le es constitutivo.

Por otra parte, en comparación a la generación anterior, no hay una queja directa ante el sistema económico y político, tampoco elementos que den cuenta de la muerte como hecho determinante para una poesía reivindicativa, pese a que la violencia y la catástrofe ocurrida sí tengan huella en su obra lírica a través de la imagen de la ruina como resultado del violento periodo vivido. Eso coincide con lo señalado por Chandía (2016) respecto al imaginario de Valparaíso, cuando afirma que “[r]epresenta una suerte de puerto fantasma que reclama su presencia histórica a través de la ausencia, evocando su pasado desde el naufragio, quedando, en fin [...] como *ruina*” (p. 68). Si bien Rivera escribe durante la dictadura, no escribe poemas en contra, aunque se sabe que el hecho de escribir poemas en un contexto de represión y autoritarismo es una forma de resistencia; bajo el entendido de que el poema sea “un organismo verbal que contiene, suscita o emite poesía” (Paz, 1956/2015, p. 14). En esta dirección, Nadia Prado (2020) así lo confirma recientemente sobre Rivera:

La poesía de Ximena Rivera, a mi parecer, constituye uno de los momentos más singulares y de ruptura más sugerente en la poesía chilena de los últimos años y en la producción estética del contexto dictatorial y posdictatorial [...]. A pesar de ello, la poesía de Rivera no es heroica, no cae en el estereotipo de lo indomable o la gesta, sino que interpela desde su vulnerabilidad y falta de autosuficiencia, lejos del discurso institucionalizado o de la estridencia militante y partidista. (2020, p. 307)

En suma, este estudio —redactado fuera de la capital—, el cual se propone contribuir a desactivar el dispositivo que invisibiliza su obra lírica, indaga en el imaginario “diferencial” de Valparaíso que se concreta en su poesía considerando la resistencia, el arraigo y la tensión entre sujeto y entorno, atendiendo así a la irrupción de los afectos como aquella pasión que determina y es determinada por la imaginación, cual potencia inscrita en la esencia del individuo (Rojas & Landaeta, 2018, p. 59). Se problematiza, desde esta perspectiva, el concepto de “ensoñación poética” propuesto por Gaston Bachelard, dado que el discurso lírico de Rivera, más que un estado de contemplación, devela agonía y una autoevaluación, apasionada, crítica y constante.

Antecedentes de una ensoñación poética situada

Los primeros poemas de Ximena Rivera fueron publicados durante los años noventa por los poetas Miguel Edwards R., Alfonso Larrahona y Ennio Moltedo, en distintas antologías. El texto “La más pobre demostración de

amor” aparece en el libro *Antología de la locura* (Valparaíso, 1994) de Edwards y también en el *Breviario de las poetisas del litoral* (Valparaíso, 1996) a cargo de Allan Browne y Ennio Moltedo. El poema “Lo bello y lo triste” (1995) es incluido por Moltedo en la revista *Libertad 250* de la Sociedad de Escritores de Chile Filial Viña del Mar, y años después Alfonso Larrahona lo incluye en *Historia de la poesía en Valparaíso, Siglos XIX y XX* (1999).

Ennio Moltedo (1931-2012), quien a modo de protesta contra el centralismo ostentaba no ir a la ciudad de Santiago en más de treinta años —“[n]o vayas a la capital del reino” (Moltedo, 2011, p. 29)—, en el *Breviario de las poetisas del litoral* (1996) anotó lo siguiente sobre cuatro poetas entre las que se encuentra Ximena Rivera:

Ivonne Domange, Ximena Escudero, Catalina Lafertt y Ximena Rivera pertenecen a una generación en plena actividad literaria y ahora podemos ofrecer la visión de sus mundos: la presencia cotidiana de sus acciones en las horas menos conocidas, sus pensamientos y rebeldía, la gracia en activa soledad, el sentir lírico-erótico junto al absurdo acontecer, y, también, el temor y la rara belleza de las imágenes que permanecen en la memoria después de sueños desolados. (Moltedo, 2006, p. 141)

El fragmento pertenece al prólogo titulado “Espacios interiores”, que se vuelve a publicar en el texto recopilatorio *Memorial de Breviarios del Valparaíso Regional* (Moltedo, 2006) y que también aparece en su libro póstumo: *La línea azul* (Moltedo, 2014). Sus frases finales corresponderían a un comentario directo sobre el poema “La más pobre demostración de amor” (Rivera, 1994, 1996), cuyas imágenes —asume— provienen de recuerdos de sueños anteriores, de un estado Otro, extraño. Es posible reconocer en las palabras del poeta Moltedo el asombro ante lo que llama *rara belleza y sueños desolados*. No obstante, cuando Ximena Rivera habla de su propia poesía, expresa que habla desde la creencia: “[P]ara mí la poesía, como cualquier acto de lo humano, es un acto de fe” (2016, p. 5). Pero lo plantea como un acto de confianza al escuchar el mundo que la rodea, es decir, la materia. En el archivo de video *Poesía sagrada: Encuentro con Ximena Rivera*, realizado por el pintor Radye Silva, la poeta lo explica de la siguiente manera desde la óptica de un *materialismo abstracto*: “Para mí lo sagrado es la placenta de cualquier imagen” (Rivera en Silva, 2013, 5:06), dejando en evidencia que la mirada subjetiva del poeta es la que permite una deformación de la imagen por medio de la imaginación (Bachelard, 1997). Por ello, aunque la temática del sueño está presente en su obra

literaria, su discurso lírico no solo dará cuenta de mundos oníricos y de experiencias extraterritoriales, sino de una experiencia de *ensoñación poética* mediada por el lenguaje en contexto de realidad situada.

En este sentido, se debe atender a lo expuesto por Gastón Bachelard respecto de la ensoñación, quien la considera el factor de potencia creadora determinante para la superación de la realidad; no en sí un estado de sonambulismo, y menos de locura. Por el contrario, se le considera un estado de meditación superior en que, aunque cercano al sueño, el sujeto es consciente; por tanto, puede hacer uso de memoria, vale decir, puede imaginar el pasado, imaginar el presente y convertirse en un ser andrógino y a la vez dual. Bachelard anota:

[...] el ser proyectado por la ensoñación -dado que nuestro yo soñador es un ser proyectado- es tan doble como nosotros mismos y, como nosotros mismos, *animus* y *anima*. Hemos aquí en el nudo de todas nuestras paradojas: *el "doble" es el doble de un ser doble*. (1997, p. 133)

Por su parte, Ximena Rivera escribe:

[...] Ximena al ser imagen de su sombra es su sombra misma/ esto podría significar que su sombra se ha revertido en Ximena/ y que al ser Ximena la figura de su sombra / que ha de ser a su vez la sombra misma/ Ximena por un momento es Ximena misma/ y su sombra ella y otros como ella. (p. 104)

Gaston Bachelard explica este fenómeno de la siguiente manera:

Entonces, en las ensoñaciones más solitarias, cuando evocamos a los seres desaparecidos, cuando idealizamos a los seres queridos, cuando, en nuestras lecturas, somos lo bastante libres como para vivir en hombre y mujer, sentimos que la vida entera se duplica en su idealización, que el mundo incorpora todas las bellezas de nuestras quimeras. [...] En sus ensoñaciones, el hombre es soberano. (p. 133)

Para el fenomenólogo francés, la ensoñación es parte del proceso cognoscitivo de la imaginación que aúna los recuerdos de la memoria para influir en el nuevo conocimiento. Esto será determinante en el proyecto creador de Rivera, quien sostenidamente describe aquel proceso introspectivo evocando sus afecciones del presente, las cuales se vinculan al apremio de perder la memoria familiar que representa en la imagen de la *casa en ruinas*. De esta manera, Rivera estaría enunciando su proceso de abstracción de la realidad sin separarse de los elementos que la constituyen:

Yo recuerdo un estado de la noche, una especie de olvido sumamente físico, un olvido cósmico, por decir algo, que para ustedes se manifiesta en sueños. Es una navegación que me lleva de mi nombre hacia la noche, noche abajo: un viaje nocturno, una ruta por un brazo de la noche, que soy yo misma. (Rivera, 2016, p. 80)

Sobre esta “ruta por un brazo de la noche”, metáfora del estado de *ensoñación poética* más que de un delirio, la poeta y filósofa Natalí Aranda, en el libro *El poema como huella en Ximena Rivera* (2019), explica que:

[e]ste viaje nocturno, esta navegación por los mares de la noche, es equivalente al *viaje a los infiernos*. Una travesía que es parte de todo ser que busca [...]. Esta travesía va iluminando los aspectos indiferenciados de la psique, elementos que habitan nuestro inconsciente, por medio del trabajo diferenciador de nuestra conciencia.

A medida que ocurre el viaje hacia el encuentro con esta totalidad, el individuo va sufriendo transformaciones cada vez más profundas en su personalidad. (p. 90-91)

En esta dirección, en *Los perros andan sueltos* (2015), Lucy Oporto advierte que en Rivera “la realización y concienciación de dicha vocación por los signos exige un sacrificio cruento. En este, la víctima inmolada será ella misma” (p. 545). Eso coincide con el prólogo a “Poemas de agua” escrito por Jorge Polanco, donde compara su hazaña con el mito de Ícaro:

Ícaro también puede verse como el símbolo de la búsqueda incesante [...]. También es el relato que corresponde a ciertos tipos de poetas y artistas, a los que intentan a través de su oficio bordear aquello que incluso puede llegar a derrumbarlos. [...] [E]s el mito que mejor ilustra a la poeta Ximena Rivera, pues su palabra yace acuñada con una intensidad abismal. (2006, párrafo 2)

Durante la entrevista que concede a la poeta Silvia Aurora Murua (Silva, 2013), Ximena Rivera afirma que siempre trató de que su poesía emocionara, pero sin dar cuenta de ella como una persona emocionada por lo que escribe. Rivera así lo expresa:

El poeta lírico tiene el corazón frío. Yo, siendo una poeta lírica, puedo decir lo mismo. Me encanta vivir esos versos. Me encanta buscar versos vivibles, y ese para mí es un verso vivible porque uno paga con esa contradicción. Con esa contradicción paga su lirismo. (2016, p. 5)

La poeta y académica Eugenia Brito, quien al leer a Rivera considera las reflexiones de Jacques Derrida (1989) sobre Antonin Artaud y concita el concepto *soplo* para abordar la idea de un cuerpo que es sacado del cuerpo por el hecho de verter parte de sí en la obra, anota: “es el nombre de un doble que toma su cuerpo y lo ocupa con prestados nombres, con nombres usurpadores que le quitan ser” (en Rivera, 2016, párrafo 9). Este *trasvasije* coincide con lo expresado por una segunda generación de poetas que la transcribe y publica, entre los que se encuentran Claudio Faúndez, Carlos Henrickson y los mencionados Gladys González y Felipe Moncada.

La poeta y editora Gladys González cuando analiza el texto “Puente de madera” (Rivera, 2010) reafirma esa voluntad de entrega en Ximena Rivera por comunicar la experiencia creadora *desde y en* el lenguaje:

La poeta como vidente se hace patente desde la experiencia, desde el yo y sus circunstancias desde la autobiografía en donde Ximena se vuelve su propio personaje y también oráculo donde la máxima “conócete a ti mismo” es como decir resucítate a ti mismo o vuélvete tu propia víctima. (González, 2011, párrafo 4)

Aquel ejercicio de búsqueda *como vidente* donde se vinculan ensoñación y escritura y deja parte de sí al expresar la intensidad de esta experiencia creadora, también lo detalla el poeta Carlos Henrickson como clave para asir la poética riveriana:

[...] hay que reconocer que el perturbador don de visión de los textos no deja de postular en claves y formas distintas, la existencia de realidades segundas, afirmadas y presentadas a veces con un detalle preciso e inquietante, en las que la consecución de sentido no se da conforme a lógica lineal. Porque sí, la consecución de sentido no se deja de lado; en cada una de esas *visitas* no se nos establece el más allá de la razón, como se querría en la mística, sino que la posibilidad de una *segunda* razón, que encima tiene con el mundo nuestro analogías cuya clave no está aún escrita, una clave que solo puede ser vivida. (2014, párrafo 4)

Henrickson fue uno de los poetas cercanos(as)⁵ a Rivera durante sus últimos años de escritura. La incluye en la antología *La orilla inquieta: Panorama de la Poesía Contemporánea de Valparaíso* (2009) y transcribe el texto “Casa de reposo” que fue publicado por primera vez en *Obra reunida* (Valparaíso, 2013) por Ediciones Inubicalistas. El escritor y crítico —con residencia actual en Lyon— es explícito al señalar que la autora realizaba de modo consciente este ejercicio de exploración —“investigación” dice

Henrickson, “escuchar” dice Rivera—, a través de aquellos estados de *videncia* o ensoñación diurna que llama “*visitas*” (cursivas en el original), mediante los cuales la poeta lograba traspasar las barreras físicas para acceder a realidades otras donde también impera un estado de razonamiento, uno distinto al de la realidad objetiva y socialmente normalizada, asumiendo a través de su cuerpo aquel desorden de los sentidos que también evidenciaron Emily Dickinson, Friedrich Hölderlin, Arthur Rimbaud, Antoni Artaud, Gérard de Nerval, Gabriela Mistral, Teresa Wilms Montt, Alejandra Pizarnik, Stella Díaz Varín y muchos(as) más. La lista parece ser interminable. Lo relevante de las *Cartas del Vidente* (1871) para este estudio es que Rimbaud menciona a los trabajadores muriendo; por tanto, confirma que se trata de un estado de concentración y razonamiento en el que se está consciente del entorno. Pese a esto, respecto a la escritura de Rivera, Henrickson (2009) afirma “la fuerte presencia de la pasión iluminadora” en los límites del delirio:

Su poética se fundamenta en una investigación intensa y dolorosa con respecto a la posibilidad de comprensión del mundo, investigación en la que se recurre a mundos otros: la entrada de lo extraordinario, el sentimiento religioso, el delirio. [...] Hay que considerar, asimismo, la fuerte presencia de la pasión iluminadora de un Rimbaud o un Hölderlin, aludidos y citados en su poética. (Henrickson, p. 144)

El estado de *ensoñación poética* en Rivera, por tanto, se traduce en un estado al límite, en una zona no confortable para la contemplación, incluso *agónica*, distinta a la propuesta original de Bachelard. Esta *ensoñación agónica* será consecuencia de asumir una responsabilidad con el entorno desde una razón poética vinculada a la ética del pensamiento, que a la vez exige y fragmenta al individuo (González, 2001, p. 12). El concepto *razón poética*, como bien lo destaca Pamela Soto (2005), aparece por primera vez en el libro *Madre España* de la filósofa y ensayista española María Zambrano, antología editada por ella en Chile en homenaje a Federico García Lorca a modo de protesta por su asesinato, que perpetraron las fuerzas franquistas en 1937:

Solo el dolor no bastaría porque la pasividad nunca es suficiente, ni tan siquiera la fiera lucha armada; es preciso, y más que nunca el ejercicio de la razón, y de la razón poética que encuentra en instantáneo descubrimiento lo que la inteligencia desgrana paso a paso en sus elementos. (Zambrano, 2015, p. 378)

Pues bien, ¿qué rasgos definen esta relación recíproca con el entorno? ¿Y desde Valparaíso, qué estímulos se reciben, cuáles son representados y cómo? Al respecto, el poeta Henrickson anota:

En la escena de la experiencia literaria que Ximena vive y recrea, en cambio, toma protagonismo una conducta y una mirada profundamente compasivas, que saben encontrar en aquellos sitios de espaldas a la belleza la posibilidad de una trascendencia que supera en mucho a una simple redención estética —y como ejemplo de esto me cabe recordar que Ximena decía estar *aburrida* de la belleza porteña, mientras se entregaba a una cotidiana emoción ante la humanidad intensa y carente del entorno de la Plaza Echaurren, donde a ella, de hecho, le gustaba vivir, como si casi le *correspondiera* tal espacio social y humano. (2014, párrafo 7)

En esta cita queda explícito el vínculo de la autora con el territorio y los afectos relacionados con la cotidianidad del Barrio Puerto, como el *espacio subalterno localizado* en el que se desenvuelve, donde tienen presencia los tres elementos mencionados que la vinculan afectivamente con el entorno: arraigo, tensión y resistencia, pero mediados por la *razón poética* que prevalece en la *ensoñación* como una búsqueda que la afecta.

La ensoñación poética de Valparaíso desde el estudio de la oblicuidad semántica

Valparaíso, su puerto y muelles abiertos a todos los barcos del mundo.
Su alerta ciudad en la orilla. Y su romántica extraña ciudadela suspendida
cual jardines colgantes cerros abajo; de noche palpitante escalera de luciérnagas.
(Bombal en Flores, 1978, p. 13)

La cabeza del poeta lírico era una orgía de colores y de
sonidos. (Darío, 1988, p. 248)

La historia de la literatura de Valparaíso es amplia, profunda y diversa, como *Oceánica* es su literatura. Se evoca aquí este concepto en alusión al largo poema en prosa “Oceanía de Valparaíso” de Pablo de Rokha, publicado en *Estilo de masas* (1965), que el poeta formula a la manera de un canto épico fundante, consciente de la densidad de su capital simbólico y su condición cosmopolita, que la ciudad-puerto adquiere tempranamente por tratarse de un enclave estratégico en la ruta Pacífico-Sur. No obstante, Claudio Solar en *Historia de la literatura de Valparaíso* (2001) explica:

Si alguien escribió en Valparaíso, en los siglos XVI, XVII y XVIII, sus crónicas no pasaron más allá de cartas, libros parroquiales, rimas de frailes o de

monjas para ahuyentar el ocio o celebrar a los abades de los conventos. La literatura propiamente tal, con factura de aires culturales, tiene sus asomos en los albores del siglo XIX. [...] En nuestros archivos hemos manejado las obras de unos seiscientos escritores en lo que va desde comienzos del siglo XIX a fines del XX. (2001, p. 5)

En 1964, el mismo Claudio Solar afirmaba: “Los escritores han cogido a Valparaíso como un punto que toca una atmosfera propicia al ensueño, como elemento de exotismo, como determinismo de vida andariega” (p. 102). Efectivamente, numerosos son los(as) escritores(as) y obras literarias que remiten a Valparaíso, por lo cual De Nordenflycht optó por referirse al término *constelaciones* en vez de *generaciones* y así evitar los arbitrios de esta clasificación. Pese esto, no hay mayores referencias a la poesía de mujeres en los estudios académicos como parte de su historia local. En el primer texto académico extenso que se conoce respecto de la literatura de Valparaíso, publicado en 1946 por Julio Orlandi Araya en *Anales Universidad de Chile*, no hay mención alguna a mujeres poetas. Sin duda, esta exclusión se debe a lo que plantea Raquel Olea en *Lengua víbora* (2013): “La escritura, como fenómeno de poder, extrema la constatación de la existencia de relaciones sociales determinadas por la asignación de espacios genéricamente marcados en la cultura patriarcal” (p. 20). Sin embargo, son algunos poetas como Luis Fuentealba Lagos, en *Poetas porteños: Antología* (1968), y Modesto Parera, en *La poesía de Valparaíso* (1972), por ejemplo, quienes mencionan y reseñan brevemente a las poetas Astrid Henríquez, Catalina Iglesias, Frida Pohl Montt, Patricia Tejada, Sonia Ugarte y Sara Vial, así como también a María Antonieta Le Quesne, María Raquel Cereceda, Teresa Bórquez, Victoria Contreras, Amalia Salas, Inés de Castro (pseudónimo de Elena Osuna), respectivamente. Si bien Claudio Solar en 1964 menciona a María Luisa Bombal y a Sara Vial, en 2001 su legado aborda otros géneros literarios y textos, incluyendo, también, a la académica Haydée Ahumada. Pero es Marcela Prado quien, desde un enfoque histórico literario, en *Escritoras chilenas de la transición. Siglo XIX-XX* (2006), destaca a la poeta Rosario Orrego (1831-1879) como una de las grandes autoras de Valparaíso⁶ que no debieran ser olvidadas. Rosario Orrego, además de ser considerada una de las primeras novelistas chilenas, ha sido llamada *la primera poeta de Valparaíso*. Prado, cuando se refiere Orrego, se pregunta: “¿Cómo leer la biografía siempre escasa de una escritora?” (p. 32). Tal escasez nominativa es constante si se piensa, por ejemplo, en la antología nacional de Gonzalo Contreras *Poetas chilenos contemporáneos* (2013) donde, de los veinte poetas antologados, solo dos son mujeres: Gabriela

Mistral y Violeta Parra. En este sentido, es muy meritoria y necesaria la *Antología de la nueva poesía femenina chilena* (1985) que compone Juan Villegas, y que incluye a una poeta nacida en Valparaíso: Carolina Lorca (1954)⁷. Se concita su nombre en este artículo dado que, al igual como ha ocurrido con las poetas “porteñas” Axa Lillo y Catalina Lafertt, no hay mayores estudios especializados respecto a sus obras líricas, que sin duda lo merecen.

En las publicaciones realizadas en Valparaíso, el nombre de Ximena Rivera aparece en los libros *Álbum de flora y fauna* (2003) de Marcelo Novoa y en la *Monografía Histórica de Valparaíso 1910-2010* de Piero Castagneto, además de las antologías mencionadas anteriormente.

Retomando el concepto de imaginario, Lucía Guerra, en el libro *Ciudad, género e imaginarios urbanos* (2014), afirma que la ciudad posee tantos signos que genera un *enigma inabarcable* sobre el cual la imaginación se proyecta modificando las cartografías oficiales y los imaginarios hegemónicos. Esta condición de profundidad inabarcable, superior a la forma, que la ciudad a la vez niega —dice Guerra—, genera el surgimiento de los imaginarios urbanos que “lejos de adecuarse al objeto ‘ciudad’ para definirlo y denotarlo, giran en la esfera de la perspectiva personal y subjetiva que le infunde al espacio urbano, otros significados” (Guerra, 2014, p. 23). Por tanto, se vuelve relevante atender a la representación de los afectos que atraviesan a la poeta-hablante en la articulación de los espacios de representación de Valparaíso, para asir las nuevas significaciones que Ximena Rivera le otorga al espacio subalterno localizado. En este sentido, para el siguiente análisis de los poemas “La lluvia”, “Impedimento”, “Extranjera” y de los textos *Casa de reposo* y *Una noche sucede en el paisaje*, se considera el sistema crítico del francés Michael Riffaterre (1983), quien propone un proceso de interpretación poética de los textos basado en la premisa de la *oblicuidad semántica*, es decir, la presencia de un *sentido oblicuo* o desplazado de la representación literaria de la realidad. Para acceder a este sentido semántico se deben realizar dos lecturas: la primera pone atención en lo lingüístico, en alguna marca que muchas veces es agramatical y que guiará la segunda lectura, que será de carácter literario e intertextual, en busca de lo que define como *texto ausente*, dando cuenta así de la matriz de sentido y su significancia.

“La lluvia”.

El texto da cuenta de un(a) sujeto(a) que sabe que va a llover sobre la ciudad luego de interpretar el paso del viento por las calles y el ambiente enrarecido. El poema se compone de dos estrofas. La primera consta de un verso: “La lluvia está a punto de caer en la ciudad” (Rivera, 2016, p. 60). Y la siguiente, de cinco versos. En esta, el/la hablante anticipa un suceso inevitable que escapa a su deseo y deja entrever, con la siguiente hipérbole, que se siente perseguida por la desdicha: “y yo ando por todos lados/ con la convicción de que la lluvia acecha/ cada uno de mis pasos” (p. 60). Con relación a los afectos, se aprecia en la sujeta un temple de ánimo marcado por un sino trágico, por una *tempestad personal*. Si se atiende a la primera estrofa-verso separada del resto del cuerpo del poema como la marca lingüística a identificar en la primera lectura, y se considera la idea de vasos comunicantes entre ambas estrofas, se podrá acceder al sentido oblicuo presente en el poema. En la primera estrofa la lluvia caerá sobre la ciudad; en la segunda la lluvia caerá sobre la sujeta desdichada. Ciudad y sujeta (yo) vienen a ser tropos compatibles dentro del texto desde la perspectiva de que ambos serán mojados por la lluvia. Por tanto, así como la sujeta carga con esa desazón, a la ciudad se le confiere desde el sentido total del poema esa desdicha o fatalidad personal. La lluvia entonces acechará también a la ciudad. Esta, por tanto, adquiere personificación, identidad, cualidad humana. Es una ciudad marcada por la tragedia, por la catástrofe, y aunque no se detalla en el poema las consecuencias que traerá la caída de la lluvia, queda implícito —en lo no dicho— que traerá consecuencias negativas.

El poema también hace alusión al viento. Con relación a la imaginación del movimiento, Bachelard (2017) dice que el viento “solo toma forma cuando encuentra polvo: visible, se convierte en una triste miseria” (p. 279). En el discurso de Rivera la imagen del viento y la lluvia van unidos para configurar un imaginario con características propias de la urbe inserta en un borde costero que suele ser golpeado por las tempestades donde se conjugan derrumbes de suelos y casas, inundaciones, naufragios y pérdidas, imaginario del que son inseparables la angustia y la miseria de los habitantes con o sin techo. Atendiendo al principio de intertextualidad, podría remitirse a la idea del *diluvio universal* y el temor a este; no obstante, parece más decidor considerar su relación con el poema “Resumen” de Eduardo Anguita (1994), en especial, con la primera (I) y última parte (IV). El poema de Anguita abre aludiendo al “Pueblo de amor veloz, edificado” (p. 47), que el poema de Rivera simboliza con *la ciudad*. Anguita advierte que

este pueblo está edificado “sobre un perenne irse transparente/ del hombre” (p. 47), lo cual coincide con esa sensación compartida entre sujeto(a) y “ciudad” de que tarde o temprano se perece. Como lo reafirma Anguita en los versos finales del apoteósico desenlace:

Lluvia de gallos para siempre unidos/ [...] os veo como un océano presto a subir/ os veo como vasos comunicantes como las venas del amor./ [...] Ahogaos en vuestra propia sangre/ [...] Caed aves unánimes sobre el propósito humano/ en una lluvia en un océano evidente/ [...] hasta la consumación/ el amor/ el baile y la pérdida! (Anguita, 1994, pp. 48-49)

Esa angustia, por tanto, de la sujeta que se desplaza solitaria por las calles y de la ciudad (representación del colectivo) que se vuelve efímera ante la lluvia y la posible tempestad venidera, es el sentido profundo del poema.

“Impedimento”.

Coincide con el poema anterior en la cantidad de versos divididos en dos estrofas (uno y cinco versos, respectivamente). Además, mantiene la misma lógica: el primer verso aislado evidencia un suceso, luego deja entrever las consecuencias para el individuo. En “Impedimento” se aúnan dos isotopías posibles. Primero, la imposibilidad de continuar el desplazamiento por la ciudad. La poeta-hablante se reconoce impedida de acompañar a alguien (o a ella misma) a cruzar hacia otro sector o territorio —posiblemente a zonas más exclusivas—, lo que implicaría alejarse de un espacio propio y conocido. Esta primera lectura se sustenta en la anáfora en los tres versos finales que inician con el pronominal “el” para referirse al *lugar* de destino. Lugar en el que existen *plantas, lluvia y viento*, cuales símbolos que dan cuenta de un *suelo* donde se arraiga la cultura (Kusch, 1976). Si se piensa en la dimensión urbana de Valparaíso y se remite a las plazas del sector Barrio Puerto, podría compararse la Plaza Echaurren con la Plaza Sotomayor. En la primera, hay plantas, árboles, pasto; en la segunda, no. Y, aunque en ambas hay viento y lluvia, en la primera los *sin casa* que la habitan enfrentan las inclemencias del tiempo; en cambio, en la Plaza Sotomayor, al ser mantenida como centro cívico, zona naval y turística, generalmente los desagregados son desplazados del lugar. En este sentido, el título devela la condición *panóptica* que imprime la ciudad (o pretende ejercer) en los sujetos que la habitan, evidenciando jerarquías y segregaciones.

La otra isotopía que se desprende del texto se refiere a los límites del conocimiento y a la posibilidad de que la propia hablante sea quien no

quiera llevar a su acompañante (o a quien conversa con ella, o a quien lee, o a su mismidad) más allá. Y prefiera quedarse en esa *zona* o estado del pensamiento. En este caso la sujeto *poeta* estaría respetando el hermetismo de ciertos individuos que no necesariamente pueden o desean acceder a su *percepto* de la realidad. Si se piensa en lo planteado anteriormente sobre la búsqueda de la razón poética a través de la ensoñación en los límites del delirio y el deterioro personal que implica este ejercicio, se podrá comprender la precaución que toma la protagonista para con su acompañante. Por consiguiente, desde la perspectiva de un desdoblamiento en aquel estado de razonamiento, y atendiendo a la intertextualidad como referencia propuesta por Riffaterre en *Semiotique de la poésie*, se puede considerar el poema “Andén” de Axa Lillo, presente en el poemario *Ojos buenos* (1994). “Hay un rostro sin voz/ que me golpea/ Pupilas subterráneas perforan mis sentidos” (p. 17), escribe Lillo, dando cuenta de un horizonte *otro* en su propio horizonte; en este caso, es “un andén en la oscura/ dimensión de los contornos”, donde incluso hay elementos que puede palpar y ver, un espacio que también posee sentidos y que intensamente se conecta a los suyos, por el cual se transita con “un equipaje suspendido/ en la arista del tiempo” (p. 17). Esto concordaría con Rojas y Landaeta (2018) cuando señalan —siguiendo a Spinoza, Hume, Deleuze y Rovère— “que no está en la voluntad del individuo el querer imaginar o dejar de hacerlo, sino que esta operación acontece antes de que el individuo pueda tener conciencia de una idea” (p. 59).

En ambos poemas se trata de un espacio indeterminado, posible umbral, que se enuncia en parámetros de un recorrido por lo plausible del espacio urbano hacia lo inasible. En el imaginario de Lillo, es una estación de tren donde hay presencia de un equipaje necesario; en cambio, en el de Rivera se omiten estos accesorios del ciudadano en tránsito, y en su lugar evoca elementos del paisaje natural como partes de aquella urbe. Por lo expresado en *Delirios o el gesto de responder* (2001), “[...] no es necesario/ acostarse en el sueño de la muerte/ con cacharros y atuendo personales” (2016, p. 32), se puede deducir oblicuamente que el impedimento al que refiere Rivera, es al anticipado tránsito hacia la muerte.

“Extranjera”.

Privada de los espacios de productividad y reproducción, la hablante lírica parece hablarse a sí misma al aconsejar a un(a) tercero(a) sobre la actitud a seguir. La que escucha y la que habla son *extranjeras*. Las recomendaciones tienen un acervo familiar; se trata de un consejo íntimo, un estímulo para

brindar seguridad y valor. La marca está en el verbo *discurrir*, que invita a fluir, a continuar de la misma manera por un espacio al cual también pertenece pese a poseer una nueva lengua. Parece decirle (o decirse), “sigue siendo tú misma”. Desde esa perspectiva se reconoce extranjera —y por medio del recurso *metapoético* alude a su propia escritura—, resaltando el hecho de que debe seguir observando los elementos del *paisaje* que, aunque le sea propio como sitio de origen, siempre le brindará nuevos significados, como a una extranjera que pone atención y cuidado por los nuevos lugares que visita, o bien una niña que acumula signos y símbolos para componer su realidad. La fragmentación del espacio en este caso podría brindarle mayor conciencia de las capas de significación del mismo y, atravesando el umbral, de manera recíproca, nutrir también el territorio íntimo.

De las lecturas preferentes de Ximena Rivera, se propone su relación con el poema “Canción de la más alta torre” de Arthur Rimbaud, escrito en mayo de 1872. El tono del hablante lírico es similar; la voz desborda sabiduría, sabe de lo que habla. Desde su propia experiencia accede a ser condescendiente y útil al infante que escucha. No obstante, además de cifrar la contradicción intencional en cada estrofa, en el poema del francés, el hablante es consciente de su retirada ante la carencia de alegría, y solo hay anhelo para volver a enamorarse o, al menos, sentir el goce. “Que nada te detenga,/ augusta retirada” (Rimbaud, 1994, p. 179). El pináculo es dado por la experiencia y saber que “por delicadeza/ perdí mi vida” (p. 179). Por consiguiente, desde esta lectura, puede leerse del poema de Rivera la búsqueda de confianza en sí misma sobre un territorio tan propio como ajeno del que se siente extranjera, incomprendida, ajena al sistema de dominación, extraña, y lejana para el *pueblo que falta*, que no domina los códigos de la poesía. En este sentido, se advierte en el sentido oblicuo que el poema articula la figura de un(a) sujeto(a) discriminada de las normas que rigen al territorio al que pertenece, y que su propio lenguaje (a través de la poesía) le permitirá re-fundar el espacio y resignificarlo, para otorgarle un sentido de lugar propio.

“Casa de reposo”.

En el texto, la sujeta “poeta” espera por su muerte y observa la cotidianeidad de los individuos que figuran como ella en un espacio que evoca reclusión. El estado de ensoñación le permitirá atravesar el umbral hacia el estado otro. Lo expresa de la siguiente manera: “[...] en mis noches de insomnio, crecía y crecía la percepción de que había un dios en aquella casa, que me seducía pobremente a pasar ese umbral” (p. 130). Al respecto, Eugenia Brito

sostiene que la casa como umbral en su discurso es el lugar donde “estructura la gran pregunta por el ser y por el lugar” (Brito, 2016, párrafo 13). La ensoñación, en este caso, está dispuesta como percepto para superponer las casas en las que habitó la poeta y donde la interioridad proyectada en sucesivos monólogos reflexivos representa un espacio que es a la vez casa y texto.

En “Casa de reposo”, a diferencia de los anteriores poemas revisados que describen desplazamientos y umbrales, la poeta-hablante de Rivera ha dejado de transitar por el espacio público de la ciudad y sus calles ruinosas. La experiencia acumulada gravita en una hablante que comienza a dar respuestas a las interrogantes iniciales de sus poemas “Lo bello y lo triste”, “La más pobre demostración de amor” y los inicios en *Delirios o el gesto de responder*. “¿Tú has visto mis gestos/ en la eternidad que viene/ en la eternidad que va?” (Rivera, 2016, p. 25). La palabra *gestos* permite entender al sentido oblicuo, desplazado. Los gestos personales también son un reflejo de los gestos socializados en la convivencia familiar. En *Casa de reposo*, desde un lugar con focalización cero, con la omnisciencia de un pequeño dios (o Minotauro) que ha perdido poderes y se halla encerrado en el lugar al cual pertenece, responde: “Y pasarán los años y se sostendrá ahí, como una pequeña pieza de arte, incomprendida” (Rivera, 2016, p. 134). Su *metapoética* devela la preocupación por la trascendencia de su proyecto creador. Sobre esta y la *casa* como símbolo, su hermano Guillermo Rivera (Valparaíso, 1958), poeta y escritor (*El Tractatus y otros poemas; Comedia de Chile*), con quien compartieron biblioteca y más de treinta años de taller escritural juntos, anota:

Nacer a dos cuadras del mar, en la casa de 2 Poniente, puede importar o no. A mí me importó, y en el caso de mi hermana, Ximena Rivera, este ámbito de la casa, marcó el desarrollo de lo que posteriormente sería su poesía. En mi opinión, un beneficio, un anticipo de las modificaciones de cualquier perspectiva, que nos resguardaba de los efectos del mundo exterior, por incomprensible o desolado que fuese. (2018, párrafo 1)

En el texto de Ximena Rivera, donde la casa, efectivamente, es el umbral en medio de la ciudad-puerto, la voz de su hablante lírica define su soledad y la materia con la cual Rivera a través de la *ensoñación poética* se ha involucrado más allá de las palabras.

“Una noche sucede en el paisaje”.

La evocación al espacio nocturno en el título contrasta con la imagen de la ciudad-puerto iluminada que a mediados del s. XIX ostentara tener la primera calle con alumbrado público de Sudamérica (antigua Planchada, actual Serrano). La ensoñación del paisaje, en este caso, denota un habitar cotidiano que sitúa a la sujeta poeta en el presente del puerto posterior a la catástrofe política, urbana y social.

La sujeta mira un retrato de la infancia donde un comedor oscuro contrasta con la luz del fogón de la cocina y el fuego de una vela, desde las cuales se proyecta lo que llama “la metafísica de los objetos del hogar” (Rivera, 2016, p. 89). Sobre este efecto, Bachelard reflexiona en *Psicoanálisis del fuego* (1966): “[s]i el fuego, fenómeno extraño y excepcional en el fondo, ha sido considerado como elemento constitutivo del Universo, ¿no ha ocurrido ello por ser un elemento del pensamiento, por ser el elemento escogido por la ensoñación?” (p. 36). El fuego sería el elemento evocativo que daría paso a la constitución de aquel nuevo universo descrito en la imagen nocturna de la habitación en la ciudad, donde la hablante expresa su angustia: “todo lo que fui se desvaneció” (Rivera, 2016, p. 90). Se habla a sí misma para convencerse de ser quien avanza en un estado otro, consciente de una *obra completa* sujeta al polvo como destino, haciendo explícita la referencia a su proyecto escritural. La analogía entre la creación poética y la pesca será un tema que se repetirá también al final del poema “Fundamentos para que parezca lo contrario”, donde advierte que pescar al espinel responde a una tradición familiar (constelaciones de poetas) y que ella, como sus tíos, posee un bote anclado en el muelle (imaginario del entorno).

En el párrafo dedicado a Gabriela Mistral, relata su transitar por el interior de una casa llena de agua que se vacía como una placenta antes de dar a luz. Esta imagen representa el acto creativo donde se conjugan escritura y poesía. Pudiera interpretarse como la evocación a una reencarnación, pero es más bien una continuidad y, a modo de manifiesto, del poema se desprende simbólicamente que es Mistral quien la recibe en ese parto poético.

En adelante, la voz lírica explica la existencia de las cosas y de su propio estado de percepción: la ensoñación agónica, estado de razonamiento con el que intenta despejar contradicciones entre lo que llama creación y lo que ya existe como realidad objetiva y concreta. Advierte: “seguramente el

universo no es absoluto” (Rivera, 2016, p. 93). Con esta sentencia retoma el concepto inicial expresado en el título para relativizar una existencia; es decir, algo sucede dentro de lo que sucede, evidenciando que, así como puede haber un poema dentro de un poema y varias almas al interior de un cuerpo (Spinoza, 2009, p. 127), hay muchas identidades dentro de una misma persona y “espacios interiores” dentro del territorio tangible. A continuación, tras el espacio en blanco, tiene presencia una voz otra dentro de su discurso. Los versos parecen expresar un canto de horror sobre el horror: “¡Cubre mi desnudez, máscara!/ y representate en la escena,/ que la fiebre malsana/ devasta con horrible trabuco” (Rivera, 2016, p. 95). Este apartado en la estructura del cuerpo central del poema es la marca agramatical que permite acceder al sentido oblicuo. El hablante lírico en actitud apostrófica se distancia del temple de ánimo inicial. Sus versos denotan una orden, apelan a una máscara con la cual puede cubrir un verdadero yo, aquel preso del delirio y de “la fiebre malsana” (p. 95), lo que estaría advirtiéndole que, pese a la subversión expresada ante los dogmas y creencias en su discurso lírico, aquella identidad es más afable que el verdadero rostro que se enfrenta a los males. En otras palabras, ser parte del territorio urbanizado implica también resistir la adversidad de la tragedia con un temple de ánimo endurecido. Ser la sujeta “poeta” de la máscara, no como rol, sino como forma de percibir y fundar la realidad, es el recurso que posee para resignificar su presente, lo que le permitiría controlar el estado de ensoñación agónica y sobreponerse al delirio.

A través del ejercicio, primero intratextual y luego intertextual, en busca de la oblicuidad semántica, se considera en principio el poema “Temor” de Ximena Rivera, cuando sentencia: “Estoy condenada a muerte/ y mi herida es la única luz/ en cárcel tan tenebrosa” (2016, p. 61). Queda expreso que existe para ella una “tabla de salvación” en la condena y ante el desolador panorama del entorno que define como “cárcel tan tenebrosa”. Herida y luz, en la ensoñación agónica, son el oxímoron que permite un complemento entre el dolor y el conocimiento; de esta manera, la herida posibilita el umbral para acceder a la poesía que iluminará la oscuridad de sus días. En esta dirección, se considera además el poema “La casa” de Stella Díaz Varín, donde el imaginario que se representa es inverso al que comúnmente se tiene de la casa como sitio de resguardo y protección. Esta es una casa en cuya entrada y paredes están las marcas del dolor, del desgarro, de los restos de la carne. A través de la casa, cual cuenca, puede verse el destino desolador como la piedra de Sísifo aplastando los vestigios de lo que fue o pudo ser un hogar. Lo que puede persistir será la

descendencia, expresa, no así la matriz o quien pare, que solo será un posible eco musical en las paredes. La alternativa que expresa la hablante ante tal desolación es mirar también una llama, que en Díaz es de cobalto (evoca así el color azul-celeste —de la poesía simbolista— y la presencia de espíritus en el metal como lo advierten antiguas creencias sajonas), “donde distinguiré objetos olvidados” (Díaz, 2011, p. 82) al igual que Rivera. Por tanto, *Una noche sucede en el paisaje* da cuenta en su sentir profundo en el paisaje que comparte la desolación del(a) individuo(a) que habita la casa.

De los cinco textos analizados se puede apreciar una resistencia ante la derrota, a través de una razón poética presente en la ensoñación que sin deformar refunda, resignifica, consciente de la adversidad, pero dispuesta a transformarla. Un dolor contenido atraviesa estas temáticas donde prevalece el extrañamiento y el sentimiento de sentirse receptora y parte del trágico entorno.

A modo de conclusión.

La ciudad-puerto de Valparaíso en la obra lírica de Ximena Rivera se expresa fragmentada y oscura desde la dimensión de los afectos que se develan a través de la capacidad expresa de la autora de cifrar sus estados de *ensoñación poética*, cual búsqueda agónica, expresión de su potencia, que autora y hablante lírica se permiten fusionar como parte de la experiencia de traspasar el umbral entre cuerpo-texto-ciudad y lo inasible. Así, Rivera configura una hablante lírica que en sus poemas accede a espacios exteriores e interiores que no son retratados comúnmente, desde los que se permite proyectar su estado de ensoñación para asir desde la razón poética los espacios otros e involucrarlos en su presente a través de la imagen de la “casa onírica” y el resguardo de su memoria y pensamiento *en* el lenguaje. Es decir, su discurso lírico se genera en el deseo de habitar el espacio y el texto, pero además en “hacerse cargo” éticamente del entorno. Deseo, como primer motor, en tanto “*conatus* como potencia creativa” (Rojas & Landaeta, 2018, p. 59). No es que Rivera busque trascender; lo que existe es el intento de estar *en* el lenguaje y construir una forma vivible desde ahí, pero, haciéndose cargo de su responsabilidad ética. De esta manera, en su poesía, Rivera transita por espacios públicos y privados develando los apremios de una ciudad que la limita y segrega. El abandono, en tanto, en los exteriores y en los espacios interiores, es expuesto desde su mismidad afectada.

Su imaginario *diferencial*, entonces, devela un lugar prácticamente enmohecido por el abandono y las reflexiones en el espacio subalterno

localizado que denotan un(a) sujeto(a) discriminado(a) y excluido(a) de las prácticas productivas y reproductivas de la ciudad. En consecuencia, hay un sentimiento de dolor que persiste a la par de los desplazamientos por la urbe, que son nocturnos, determinados por el “diurno” proyecto excluyente de la “ciudad letrada” (Rama, 2004), por lo cual, al permear los accesos a identidades complejas desde su poesía, revierte el modelo impuesto. La ciudad-puerto que imagina no es alterada ni idealizada por la ensoñación, exponiendo *tal cual* su interioridad desolada, y en esto se sustenta el *hecho literario*. En su literatura, el espacio urbano se articula adverso y coercitivo, ante lo cual la sujeta del texto debe fundar un espacio propio por medio del lenguaje, situándose por estadios desde su discurso lírico en “la más alta torre” (Rimbaud, p. 123). Tal como lo señalan Braulio Rojas y Patricio Landaeta, “[e]n la escritura se ponen en tensión los afectos que laten en el proceso de la escritura literaria, y de toda escritura” (2018, p. 61). En este sentido, su estado de ensoñación le permite acceder al espacio liminal donde irrumpen los afectos, develando un profundo horizonte existencial que abre y se vuelve visible; en ese tránsito de ida y retorno a través del umbral, que es la casa y la contemplación de ciertos objetos, imágenes-símbolo, aúna afectos y recuerdos donde la ensoñación de *Ximena*, la sujeto *poeta* ficcionalizada por la autora, es enunciada, a la vez, también con la facultad (estímulos y respuestas del entorno) de quien puede habitar ambas dimensiones de lo real y lo imaginario (lo posible) (Henrickson, 2014, párrafo 6). Por tanto, la virtud de su discurso es la transparencia y la simultaneidad con que puede plantearse abiertamente en el poema, resignificando el espacio de lo cotidiano y volviéndolo profundamente reflexivo.

Con respecto al estado de ensoñación, donde contempla y se contempla, se apreciarán dos recursos: el reflexivo-autobiográfico y lo simbólico de la niña. En este sentido, no es casual que Rivera compare, en *Una noche sucede en el paisaje*, la imagen de la niña con Narciso, para quien —según Freud— la ensoñación de este personaje mítico comienza cuando se deslumbra de sí mismo. En tanto, aunque Rivera será esa niña que contempla, lejos del asombro, su razonamiento es tal que se permite evaluar y reflexionar los alcances de su trascendencia y saber que es efímera tanto en cuerpo y palabra. Aquella oscuridad representada como la “boca de[l] lobo” (*Obra completa*, 2016, p. 93) —metáfora en anáforas— será el lugar donde esa *su palabra* funda realidad en medio del vacío. En este sentido, hay que considerar, dice Noé Jitrik (1975), que “[l]a ‘escritura’ no comienza en el primer instante de su iniciación sino antes, en el conjunto de determinaciones que la hacen posible, determinaciones sociales” (p. 53). Por

ello Rivera incluiría a la niña como símbolo de su propio hablante que también busca nombrar aquellos paisajes interiores que recorre, distanciándose del orden establecido y patriarcal de la *ciudad letrada*. Desde esta perspectiva donde se observa a sí misma, la imagen donde se funde la niña-mujer con la poeta-hablante que la observa, dejaría entrever el pasado de una vida acomodada en la infancia, *focus*-hogar, y un presente de postdictadura que se prefiere resistir desde las ruinas de la casa donde “nuestros recuerdos más personales pueden habitar” (Bachelard, p. 71, 2000).

Finalmente, este acercamiento parcial al discurso lírico de Ximena Rivera desde la categoría de *ensoñación poética*, considerando las propuestas de Adolfo de Nordenflycht para dar cuenta de una identidad localizada, diferenciada del referente nacional, y atendiendo a la articulación del discurso de Rivera desde una perspectiva material de los afectos en su estado de ensoñación poética agónica, permite argumentar que el imaginario *diferencial* de Valparaíso concretado en su poesía devela un territorio distinto del imaginario tradicional y colectivo que se tiene del puerto como lugar de acogida. Además, se confirma que la *ensoñación poética*, como forma de imaginar descrita en su propio discurso lírico, permite acceder a formas de resistencia entre lo invisible y visible al ciudadano, y que su poesía, en tanto, es una forma de resistencia a la dominación que busca homogeneizar el espacio abstracto. A través de su poeta-hablante que entra y sale de casa, que se desplaza por el espacio público restringido, que transita por la ciudad-puerto de noche, se advierte la discriminación frecuente que vive el/la sujeto/a de la alteridad, que también reflexiona, sueña y piensa la ciudad desde la afección, pero de la cual el ideario nacional desconoce mayormente su imaginario *diferencial* y reciente; en este caso, del espacio subalterno localizado.

Notas

¹ Superar la barrera entre autor y emisor, en este caso, entre poeta y hablante lírico, fue siempre un propósito en la escritura de Ximena Rivera. Por esta razón, en este artículo, para referirse al sujeto ficcional del texto, se utilizarán los términos la hablante lírica, la sujeta poética, la poeta-hablante o, inclusive, la sujeta “poeta”.

² En esta dirección, Jorge Larraín en *Identidad chilena* (2001), basándose en el libro de Tomás Moulian *Chile Actual: Anatomía de un mito* (1997), explica que al inicio de los años 70 el “mundo” capitalista vive una recesión global que trajo altos niveles de inflación y desempleo, que hizo colapsar el proyecto de la Unidad Popular y en su reemplazo la dictadura implementó las prácticas neoliberales que después de

cuatro años tuvieron “algún resultado positivo”, pero esto “solo duró hasta 1982, cuando el país se hundió en una crisis financiera sin precedentes” (p. 125).

³ De este grupo, Magda Sepúlveda menciona a los siguientes autores en el cuerpo principal del libro: Javier Bello, Matías Ayala, Andrés Anwandter, Germán Carrasco, Verónica Jiménez, Alejandro Zambra, Armando Roa, Alejandra del Río, Marcelo Novoa, Marcelo Pellegrini, Kurt Folch, Rafael Rubio y Antonia Torres. En el apartado “Notas” la autora suma los siguientes nombres: Adán Méndez, Francisco Véjar, Cristián Gómez, Cristóbal Joannon, Juan Cristóbal Romero, Felipe Cussen, Yanko González.

⁴ La mención se produce en los poemas “Mediodía en arena” y “La más pobre demostración de amor”, respectivamente. La palabra *Chile* es mencionada una vez en el texto *Casa de reposo*, cuando afirma: “No pretendo que este escrito te guste, pero en esta casa, te guste o no, se anuda Chile y nuestro destino [...]” (Rivera, 2016, p. 130).

⁵ Con la palabra “cercanos(as)” se habla de poetas, mujeres en su mayoría, que estuvieron cerca de Rivera antes de su muerte y que la apoyaron durante sus últimos años. Entre las que se encuentran: Alejandra Montoya, Ema Ugarte, Karen Devia, Silvia Aurora Murua y Gladys González.

⁶ Si bien Rosario Orrego no es oriunda de Valparaíso, desde los 16 años vivió gran parte de su vida en la ciudad-puerto, donde, entre otros méritos, funda y dirige la Revista de Valparaíso (1866).

⁷ De su poema “Escena matinal”, y con relación al tratamiento en la escritura que se le da al hombre cual antagonista, Villegas destaca una fuerte “deformación grotesca [...] en la cual el sarcasmo y la degradación del tú surgen de la combinación de imágenes cubistas, surrealistas, de collage pictórico” (1985, p. 25). Será Jorge Polanco (2010) quien escribe en 2009 con mayor profundidad y extensión sobre su obra lírica y visual, junto con referirse introductoriamente a zonas interiores como Quilpué y el territorio donde la poeta habita.

Referencias

- Anguita, E. (1994). *Poesía entera*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Aranda, N. (2019). *El poema como huella en Ximena Rivera*. Valparaíso: Ediciones Inubicalistas.
- Bachelard, G. (1966). *Psicoanálisis del fuego*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bachelard, G. (1997). *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Bachelard, G. (2017). *El aire y los sueños: Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Bombal, M. (1978). Valparaíso y yo. En J. Flores, *Valparaíso cultural y artístico* (p. 13). Valparaíso: I. Municipalidad de Valparaíso.
- Candia-Cáceres, A., & Guerra, L. (2018). A cuarenta grados de acuario. La catástrofe permanente en el imaginario urbano de Valparaíso. *Anales de la Literatura Chilena*, 30, 97-112. Recuperado de <http://analesliteraturachilena.letras.uc.cl/images/N30/A5.pdf>
- Castagneto, P. (2010). *Monografía Histórica de Valparaíso 1910-2010*. Viña del Mar: Ediciones Altazor.
- Chandía, M. (2013). *La Cuadra, pasión vino y se fue...: Cultura popular, habitar y memoria histórica en el Barrio Puerto de Valparaíso*. Santiago: RIL editores.
- Chandía, M. (2016). Manifestaciones tempranas en el imaginario de Valparaíso. En el contexto de una cultura porteña del Pacífico Sur. *HYBRIS. Revista de Filosofía*, 7 (Especial. Valparaíso: la escritura de la ciudad anárquica), 61-93. <http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.58620>
- Cróquer, E. (2012). Casos de autor: anormales/originales de la literatura y el arte (II). Allí donde la vida (es) obra. *Voz y escritura. Revista de estudios literarios*, (20), 89-103. Recuperado de https://www.academia.edu/36128606/Casos_de_autor_anormales_originales_de_la_literatura_y_el_arte_II_.All%C3%AD_donde_la_vida_es_obra
- Darío, R. (1988). *Azul...* Ciudad de la Habana: Editorial Arte y literatura.
- De Nordenflycht, A. (2003). Quiñonez, poeta olvidado y porteño: literaturas regionales e imaginarios geoculturales en Chile. *Estudios filológicos*, 38, 49-59. <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132003003800004>
- De Nordenflycht, A. (2011a). La vanguardia de Valparaíso: expresionismo de/en la periferia. *Estudios filológicos*, 47, 115-131. <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132011000100007>
- De Nordenflycht, A. (2011b). Valparaíso, poéticas fundacionales: Gonzalo Rojas, Pablo Neruda y Pablo de Rokha. *Alpha*, 33, 9-21. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012011000200002>
- De Nordenflycht, A. (2013). Filantropía y anarquismo: Imaginario prometeico y espacios de representación de Valparaíso en Edwards Bello, Swinglehurst, Darío, V. D. Silva y González Vera. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, 1, 53-76. doi:10.5354/0719-4862.2013.30110

- De Rokha, P. (1986). *Oceanía de Valparaíso. Epopeya de las comidas y las bebidas de Chile* (pp. 325-364). Ciudad de la Habana: Casa de las Américas.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Madrid: Anthropos.
- Díaz, S. (2011). *Stella: Obra reunida de Stella Díaz Varín*. Valparaíso: Hebra Editorial.
- Edwards, M. (1994). *Antología de la locura*. Valparaíso: Ediciones Nueva Era.
- Fuentealba, L. (1968). *Poetas porteños: Antología*. Santiago: Ediciones Océano.
- García, A. (2011). *La muerte lenta de los desaparecidos en Chile*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- González, D. (2001). Octavio Paz y la razón poética de *El arco y la lira*. *Quaderni ibero americani*, 90, 11-21. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/319184945_Octavio_Paz_y_la_razon_poetica_de_El_arco_y_la_lira
- González, G. (2011). Puente de Madera de Ximena Rivera Órdenes. *Proyecto Patrimonio*. www.letras.s5.com. Recuperado de <http://letras.mysite.com/gg260711.html>
- González, L. (2013). Sergio Vuskovic. La cañada, 4, 432-458. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/revista/21016/A/2013>
- Guerra, L. (2014). *Ciudad, género e imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Henrickson, C. (2009). *La orilla inquieta. Panorama de la poesía contemporánea de Valparaíso*. Autoedición: Valparaíso. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/48291688/La-Orilla-Inquieta-Panorama-de-la-Poesia-Contemporanea-de-Valparaiso>
- Henrickson, C. (2014). El arte castigado de Ximena Rivera. Valparaíso: Ediciones Inubicalistas. Recuperado de <http://edicionesinubicalistas.blogspot.com/2014/02/el-arte-castigado-de-ximena-rivera.html>
- Landaeta, P., Arias, J., & Cristi, A. (2016). Hacia una contra-imagen de Valparaíso: una crítica a la mirada patrimonial. *HYBRIS. Revista de Filosofía*, 7 (Especial. Valparaíso: la escritura de la ciudad anárquica), 13-34. <http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.58618>

- Landaeta, P., & Rojas, B. (2019). Acerca de la “literatura menor” y el “spinozismo literario”: notas para una concepción transindividual de la literatura. *La Deleuzeana, Dossier (Primer Coloquio Red Estudios Latinoamericanos Deleuze & Guattari)*, 24-35. Recuperado de <http://www.ladeleuziana.org/wp-content/uploads/2019/10/Landaeta-Rojas.pdf>
- Larrahona, A. (1999). *Historia de la poesía en Valparaíso, Siglos XIX y XX*. Valparaíso: Ediciones Correo de la poesía.
- Larraín, J. (2001). *Identidad chilena*. Santiago de Chile: LOM.
- Larraín, J. (2015). Carta introductoria. En A. González, A. Alcota y C. Fuentes (Eds.), *Almacenes Fiscales de Valparaíso: Historia y evolución* (pp. 9-11). Viña del Mar: Ediciones Altazor.
- Lefebvre, H. (1976). *Espacio y política: El derecho a la ciudad, II*. Barcelona: Ediciones Península.
- Lillo, A. (1994). *Ojos buenos*. Valparaíso: Umbral Editores.
- Jitrik, N. (1975). Producción literaria y producción social. En *Producción literaria y producción social* (pp. 49-64). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Kusch, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Molledo, E. (2011). *Las cosas nuevas*. Viña del Mar: Ediciones Altazor.
- Molledo, E. (2014). *La línea azul*. Valparaíso: Altazor ediciones.
- Moraga, F. (2016). Trayectos e imaginarios urbanos finiseculares en la poesía de mujeres en el conosur. *Literatura y lingüística*, 34, 151-174. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112016000200008>
- Moraga, F. (2018). Poéticas de memoria y lugaridad: aproximaciones a la actual poesía de mujeres chilenas, argentinas y mapuche. *Taller de Letras*, 63, 33-48. <https://doi.org/10.7764/tl6333-48>
- Moraña, M. (2014). *Bourdieu en la periferia. Campo simbólico y campo cultural en América Latina*. Santiago: Cuarto Propio.
- Moulian, T. (1997). *Chile Actual: Anatomía de un mito*. Santiago de Chile: LOM.
- Novoa, M. (2002). *Álbum de flora y fauna: Notas literarias alrededor de libros y autores porteños del siglo XX*. Valparaíso: Ediciones del Gobierno Regional de Valparaíso.

- Oporto, L. (2015). *Los perros andan sueltos: Imágenes del postfascismo*. Santiago: Editorial USACH.
- Orlandi, A. (1946). Valparaíso a través de la literatura. *Anales Universidad de Chile*, 63 y 64, 105-246.
- Oslender, U. (2002). Espacio, lugar y movimientos sociales: hacia una 'espacialidad de resistencia'. *Revista Scripta Nova*, 6 (115). Recuperado de <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-115.htm>
- Paz, O. (2015). *El arco y la lira*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Polanco, J. (2006). Los umbrales de Ícaro. *Proyecto Patrimonio*. www.letras.s5.com. Recuperado de <http://www.letras.mysite.com/jp080107.htm>
- Polanco, J. (2010). Lenguaje y urgencia: A propósito de la poesía de Carolina Lorca. *Proyecto Patrimonio*. www.letras.s5.com. Recuperado de <http://www.letras.mysite.com/jps101010.html>
- Prado, M. (2006). *Escritoras chilenas de la transición. Siglo XIX-XX*. Valparaíso: Editorial Punta de Ángeles.
- Prado, N. (2020). Ximena Rivera: la gramática de la suspensión o el desorden razonado de los sentidos. *Revista de Humanidades*, 42, 305-342. Recuperado de <http://revistahumanidades.unab.cl/wp-content/uploads/2020/07/13-Nadia-Prado.pdf>
- Rama, A. (2004). *La ciudad letrada*. Santiago: Tajamar editores
- Richard, N. (2000). *La insubordinación de los signos. (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Riffaterre, M. (1983). *Semiotique de la poésie*. París: Seuil.
- Riffaterre, M. (2017) La ilusión referencial. *Revista Co-herencia*, 14 (27), 13-37. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/cohe/v14n27/1794-5887-cohe-14-27-00013.pdf>
- Rimbaud, A. (1999). *Obra poética y correspondencia escogida*. México D. F.: UNAM.
- Rivera, X. (1999). Lo bello y lo triste. En *Historia de la poesía en Valparaíso, siglos XIX y XX* (pp. 239-240). Valparaíso: Ediciones "Correo de la Poesía".
- Rivera, X. (2001). *Delirios o el Gesto de Responder*. Valparaíso: Gobierno Regional.

LA ENSOÑACIÓN POÉTICA DE VALPARAÍSO

- Rivera, X. (2006). La más pobre demostración de amor. En A. Browne y E. Moltedo (Eds.), *Memorial de Breviarios del Valparaíso Regional* (pp. 148-150). Valparaíso: Universidad de Valparaíso-editorial.
- Rivera, X. (2013). *Obra reunida*. Valparaíso: Ediciones Inubicalistas.
- Rivera, X. (2016). *Obra completa*. Valparaíso: Libros del Cardo.
- Rojas, B. (2010). La constelación del punto de fuga: El imaginario porteño y la minoridad. *Revista de las literaturas latinoamericanas. Discursos/prácticas*, 3, 42-64. Recuperado de http://www.discursospracticas.ucv.cl/html/articulo_rojas.html
- Rojas, B., & Landaeta, P. (2018). Literatura, afectos, y *conatus*: Delimitaciones conceptuales para una teoría literaria desde el punto de vista de la potencia. *Modernos e Contemporâneos*, 2 (4), 54-70. Recuperado de <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/modernoscontemporaneos/article/view/3486>
- Rojas, B., & Sentis, V. (2016). Valparaíso, patrimonio de la eterna decadencia: decadentismo, panoptismo y nihilismo en la literatura porteña. *Hybris. Revista de Filosofía*, 7 (Especial. Valparaíso: la escritura de la ciudad anárquica), 183-214. <http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.58624>
- Sepúlveda, M. (2013). *Ciudad Quiltra: Poesía chilena (1973-2013)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Silva, R. (07 de mayo de 2013). *Poesía sagrada: Encuentro con Ximena Rivera* (Archivo de Video). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=14dBMP-RpFE>
- Solar, C. (1964). Valparaíso en la literatura. *Revista del Pacífico*, 1, 99-127.
- Solar, C. (2001). *Historia de la literatura de Valparaíso*. Valparaíso: Ediciones de la Gran Fraternidad de escritores y artistas de Valparaíso.
- Soto, P. (2011). Convergencias y divergencias entre Xavier Zubiri y María Zambrano. En J.-A. Nicolás (Ed.), *Guía Comares de Zubiri* (pp. 229-248). Granada: Editorial Comares.
- Spinoza, B. (2009). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Trotta.
- Villegas, J. (1985). *Antología de la nueva poesía femenina chilena*. Santiago de Chile: Editorial La Noria.
- Zambrano, M. (2015). *Obras Completas I: Libros (1930-1939)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

REVISTA STULTIFERA

DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

VOLUMEN 3, NÚMERO 2, SEGUNDO SEMESTRE DEL 2020. ISSN 0719-983X

La fuerza que todavía retiene. Notas sobre el *katechón*.

Mauricio Amar Díaz

La distopía como anticipación de la realidad. Análisis de las resonancias de las distopías literarias en la filosofía de Byung-Chul Han.

Carolina Arbeláez Echeverri, Juan Alejandro González Castaño y Carlos Andrés Vélez Peláez

Dos escenas situadas *in articulo mortis*: *Diario de muerte de Enrique Lihn* y *Veneno de veneno de escorpión azul* de Gonzalo Millán.

Pedro Aldunate Flores

Inframundos: lo infrapolítico para tiempos de extinciones.

Sofía San Martín Moreno

Las instancias retóricas del color: hacia una retórica cromática.

Martín Miguel Acebal

La ensoñación poética de Valparaíso desde el estudio de la “oblicuidad semántica” en la lírica de Ximena Rivera.

Alejandro Banda Pérez

La psicología social en la calle: conociendo las prácticas grafiteras en la disputa cotidiana por el espacio público.

José Flores Cárdenas

Cine, resistencia y barrio: Marcelino Aupart en la colonia Aviación civil, testimonio de una localidad.

Obed González Moreno

Sobre el nombre del giro realista de la filosofía en el siglo XXI. (Auto)reseña de Castro, E. (2020). *Realismo poscontinental: Ontología y epistemología para el siglo XXI*. Segovia: Materia Oscura. ISBN: 978-84-949805-3-4

Ernesto Castro Córdoba

Técnica, memoria y miseria. Reseña *in memoriam* de Stiegler, B. (2013). *De la misère symbolique*. Paris: Flammarion. ISBN: 978-2-08-127082-4

Álvaro Cuadra Rojas



UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE, SEDE PUERTO MONTT

<http://revistas.uach.cl/index.php/revstul>