

## ***La casa devastada* de Carlos Cociña: el problema del sujeto poético y el montaje como estrategia de escritura**

*Carlos Cociña's "La casa devastada": the problem of the poetical subject and the assemble as a writing strategy*

**Jonnathan Opazo Hernández** 

Universidad Austral de Chile, Chile  
hernandezopazo.j@gmail.com

Recibido: 14 abril 2022 / Aceptado: 3 noviembre 2022

### **RESUMEN**

La poesía de Carlos Cociña suele leerse en el marco de las narrativas digitales (Gainza, 2016) o desde la idea de una presunta impersonalidad (Andrade, 2019; Ayala, 2014) que la vinculan más bien a la figura del poeta-científico o poeta-matemático. A partir de *La casa devastada*, proponemos una lectura que aborde la idea de *montaje*, discutiendo brevemente en torno a la noción de sujeto poético y la herencia de las vanguardias.

**PALABRAS CLAVE:** montaje, poesía chilena, sujeto poético, vanguardia

### **ABSTRACT**

*Carlos Cociña's poetry is usually read within the digital narratives (Gainza, 2016) or through the idea of a presumed impersonality (Andrade, 2019; Ayala, 2014) that links it to the figure of a scientist-poet or mathematician-poet. From *La casa devastada*, we propose an approach to understand the idea of "assemblage", briefly discussing the notion of poetic subject and the heritage of avant garde movements.*

**KEYWORDS:** *assemble, avant-garde, Chilean poetry, poetical subject*

*¡Nadie puede preconizar de ingenioso!*

*El enlace más elegante, más sedoso de vocablos, la conexión más firme de frases y conceptos no es mérito del propio autor.*

*Todos al escribir volcamos restos informes de textos que leímos... palabras que se impresionaron en nuestra conciencia... reminiscencias... citas ilimitadas que al llamar inconscientemente nuestra atención se estratificaron en la memoria.*

Hilda Mundy, *Pirotecnia*

## INTRODUCCIÓN

Al consultarle sobre la importancia de Juan Rulfo en la literatura latinoamericana y los mitos que erigió en torno a su trabajo —“La versión más popular dice que no escribió más nada porque se murió el tío que le compartía los cuentos” (Labarthe y Rau, 2019, p. 128)—, dicen los entrevistadores—, el poeta chileno Carlos Cociña responde con una frase entre entusiasta y taxativa que, de uno u otro modo, sintetiza los procedimientos con las que ha ido construyendo su obra: “Por eso. ¡Si el plagio es la única forma de escritura!”.

Las lecturas de su corpus, que se inaugura con *Aguas servidas* (1981),<sup>1</sup> tienden a trasuntar cuestiones vinculadas a la impersonalidad de la escritura, desestabilizando el sujeto lírico de la tradición romántica (Ayala, 2014) o su filiación con las poéticas digitales (Gainza, 2016), que encuentra en experimentos como la página *Poesía Cero*, un modo de acercarse a las mixturas entre poesía y dispositivos tecnológicos.

Vinculado habitualmente a obras como la de Juan Luis Martínez y Gonzalo Millán, que desde los 80 hasta acá han trazado un modo de abordar la escritura poética en Chile,<sup>2</sup> la obra de Cociña va construyéndose a partir de la reapropiación de materiales ajenos, tales como fragmentos de libros de ciencias, cuya naturaleza discursiva suele estar construida a partir de la aparente ausencia de un sujeto enunciante (Anwandter, 2019).

Andrade (2019) hablará de la figura de un “poeta-científico” o “poeta-matemático”, cuyo trabajo con el lenguaje es llevado a cabo a partir de operaciones y combinatorias que probablemente se acerquen más al trabajo con cifras y bases de datos que con el lenguaje, en el sentido más tradicional del término,

Y es que estamos, claramente, ante una poética que se distancia de modelos de filiación romántica o surrealista, y se acerca mucho más a autores del *Oulipo* como Raymond Queneau, Francois Le Lionnais o Georges Perec, y, en el caso

<sup>1</sup> Primer libro del autor. Además de la edición de 1981, contó con reediciones en 2008 (Ediciones del Temple) y 2018 (Ediciones Universidad Diego Portales).

<sup>2</sup> “Por haber publicado por primera vez a comienzos de los 80, cuando ha emergido la neovanguardia, o la escena experimental chilena, hace que se me vincule a ello. Es más, en algunas ocasiones colaboré con el CADA, y soy amigo y admirador de sus obras. Sin embargo, no me siento interpretado por el concepto de vanguardia, e incluso por el de experimentación, pues en ambos casos se puede plantear como un programa e incluso un manifiesto, y mi trabajo no lo planteo desde un programa, sino que los procedimientos se generan en el trabajo del texto mismo, es el propio texto, el lenguaje, el que exige ciertas operaciones que pueden entenderse como experimento”. (Olavarría, 2016).

chileno, a poetas como Juan Luis Martínez y Diego Muñoz (Andrade, 2019, p. 120).

El mismo Cociña suele comentar cuál es el objetivo de trabajar a partir de textos ajenos: “¿Por qué plagio textos no literarios, artículos científicos? Porque pretenden hablar desde la verdad, y sé que eso es mentira” (Cociña, 2013, p. 120). Poética, entonces, que busca reensamblar textos para desestabilizar sus lugares de enunciación y que, en un doble movimiento, cuestiona o pone entre paréntesis al sujeto poético que habla por sí mismo o por las bocas muertas. La poesía de Cociña, entonces, como una poesía no-personal, para decirlo con Gonzalo Millán.

Creemos, sin embargo, que hay un aspecto que no ha sido atendido o analizado en profundidad, y tiene que ver con los procedimientos de escritura a los que Cociña suele referir en sus diversas entrevistas. Nos enfocaremos, entonces, en la noción de *montaje* tal como la entiende Peter Bürger (2000). Para esto, creemos necesario hacer un breve repaso por la crisis del sujeto poético y los quiebres que introducen en el arte las vanguardias europeas y latinoamericanas. Arriesgamos este cruce que, pensamos, puede ser útil para tener una mirada más contextual del surgimiento de escrituras como la de Cociña, tomando en este caso su libro *La casa devastada* (2018).

## POESÍA HISPANOAMERICANA Y VANGUARDIA

Mallarmé, Vallejo y Parra son tres autores que Cociña suele nombrar al momento de perfilar un mapa de sus influencias poéticas, ubicando sus escrituras y procedimientos como materiales para abordar el poema:

Me acuerdo haber estudiado a Mallarmé, que para mí es importante, los franceses fundamentalmente, y de haber estudiado con mucho cuidado a César Vallejo, y ahí —más que con Mallarmé— cuando leo *Trilce*, aparece lo gráfico, y empiezo a ver ciertos elementos que serán claves, en el sentido de que el soporte, donde está inscrito el texto, es el texto (Cussen, 2010, p. 4).

El caso de la influencia parriana, por cierto, traspasa incluso el umbral de lo literario para situarse en el plano de lo anecdótico: el primer libro de Cociña, *Aguas Servidas*, habría recibido ese nombre por sugerencia del mismo Parra.

Descontado lo anterior, estos tres autores han sido estudiados como puntos de inflexión del modo de afrontar el lenguaje en el poema desde finales del siglo XIX

y comienzos del siglo xx.<sup>3</sup> En un ensayo sobre Trilce, Milán (2014) señala que “[a] fines del siglo XIX, ya estamos en presencia de un poema que soltó amarras de una concepción artística como manifestación de una conciencia estable” (p. 13). Esta idea de pérdida de estabilidad señalada por el autor es tributaria, en parte, de la herencia del simbolismo francés de autores como Laforgue, Corbière y Mallarmé. “El prosaísmo de los dos primeros, su léxico tan cercano al habla conversacional, minará sin falta la noción formal del poema” (Milán, 2014, p. 12).

Gallegos (2006), al pesquisar las distintas rutas que ha tenido la discusión sobre el sujeto lírico en la poesía desde el romanticismo en adelante, menciona la herencia simbolista como un momento clave para entender la construcción de un sujeto lírico nuevo, que desestabiliza las nociones instauradas por la filosofía alemana del siglo XVIII:

Frente al ideal estético de Goethe, el ‘lenguaje poético’, como expresión veraz, autobiográfica, de la vida y la experiencia del poeta, se opone una estética basada en el lenguaje de un sujeto lírico separado de la vida, de la autobiografía del poeta (p. 2).

El problema que surge, entonces, tiene que ver con la correspondencia del sujeto poético y la figura del poeta propiamente. Esta crisis y desestabilidad de la que habla Milán como preámbulo a su lectura de *Trilce*<sup>4</sup>, ha sido analizada también por Mignolo (1982) al estudiar las poéticas vanguardistas latinoamericanas.

Tomando como referencia a la teórica Käte Hamburger, Mignolo señala que uno de los problemas del lenguaje poético, situado en un lugar opuesto a la función del lenguaje en la narrativa, tiene que ver con el modo en que la imagen textual del poeta se confunde con su imagen social. Esta confusión estaría dada, volviendo a Hamburger, por el estatuto que el lenguaje poético posee:

el ‘yo’ lírico, a diferencia de la narración en primera o tercera persona, no es fingido (como en el caso de la primera) ni es una ausencia (como en el caso de la segunda), sino que tiene el mismo estatuto lógico de la enunciación o en la filosofía (Mignolo, 1982, p. 132).

<sup>3</sup> Para profundizar en la influencia de Parra en la poesía chilena de finales del siglo XX, *Antipoesía y neovanguardia* (1988) de Carrasco hace un repaso interesante al respecto.

<sup>4</sup> Para profundizar mejor en el influjo de la poesía vanguardista en Vallejo, sugerimos revisar *Cien años de los heraldos negros. Escrituras en torno a la poética de César Vallejo* (2019), Polanco y Jara (Eds.).

Lo que el autor va a poner de relieve es que, a partir de obras como la Vicente Huidobro y Oliverio Gironde, el problema de la asociación entre el sujeto poético y el sujeto biográfico es dinamitada, porque “[l]a imagen de poeta que nos propone lírica de vanguardia se construye sobrepasando los límites de lo humano, y es por ello que ‘paulatinamente se evapora’, para dejar en su lugar a la presencia de una voz” (Mignolo, 1982, p. 134).

En el fragmento 02 de la primera parte de *La casa devastada* (“Materiales en el lugar equivocado”), leemos:

Después de los desiertos, están las extensiones y caminos de energía, donde se establecieron las ciudades, lejos de otras bajo la nieve. Con un turbio resplandor, un espasmódico centelleo del violeta duro de las berenjenas, resuenan como si tuvieran un mar interior con olor a trementina.

La bóveda citadina se divide en doce círculos de longitud o por los atacires, sobre los baños o la cama. También cobija las tierras circunvecinas para recrearse, aunque haya mucho bullicio, inquietud y falta. Su luz presta los primeros auxilios facultativo a heridos o a atacados de repentino accidente preciso que no se pueden replicar (Cociña, 2018, p. 12).

Siguiendo la idea de Mignolo expuesta más arriba, el texto nos muestra lo que podría leerse como la descripción más o menos fría de una geografía y sus caminos. De pronto, se nos describe, “Con un turbio resplandor, un espasmódico centelleo del violeta duro de las berenjenas”. En ningún momento nos encontramos con un “yo” que explícitamente busque trasuntar alguna clase de subjetividad fácil de identificar. Por otro lado, el nombre del primer apartado del libro (“Materiales en el lugar equivocado”) parece funcionar como una clave para la lectura: lo que hay acá son restos, fragmentos, escombros que son apilados “en el lugar equivocado”, el libro, dispositivo en que el poema llega hasta nuestras manos.

Estamos ante la “evaporación” del sujeto que da paso a una voz, mecánicamente humana, como quien lee las actas de la división de un terreno. Pero esa monotonía actuarial de pronto es interrumpida por elementos exógenos, que desvían la atención.

## **LA CRISIS DEL SUJETO POÉTICO DURANTE EL SIGLO VEINTE: VANGUARDIA Y MONTAJE**

Si desde los simbolistas franceses en adelante se generaron condiciones de posibilidad para la crisis del sujeto poético descrita más arriba, el surgimiento de las

vanguardias a principios del siglo pasado introducirá nuevos problemas, ya no solamente al momento de pensar en el sujeto enunciador que aparece en la escritura poética, sino también en los distintos modos de abordar una obra artística, sea literaria, musical o cinematográfica.

Para Bürger (2000), la sensibilidad vanguardista irrumpe con los experimentos cubistas de Picasso, pero también con el dadaísmo y la vanguardia rusa. Aunque cada uno de estos momentos de lo vanguardista tiene sus características particulares, suelen estar orientados por ciertos principios. Uno de estos tiene que ver con el cuestionamiento de lo que Bürger denomina como “obra de arte orgánica”:

El artista que produce una obra orgánica (lo llamaremos en lo sucesivo clasicista, sin querer por ello un concepto del arte clásico), maneja su material como algo vivo, respetando su significado aparecido en cada situación concreta de la vida. Para el vanguardista, al contrario, el material es sólo el material; su actividad no consiste principalmente en otra cosa más que en acabar con la “vida” de los materiales, arrancándolos del contexto donde realizan su función y reciben su significado (Bürger, 2000, p. 133).

Bürger, por supuesto, está hablando de obras que van desde las pinturas cubistas, hasta obras literarias como *Nadja* de André Breton. Lo que nos interesa de la cita es precisamente recalcar este giro de la sensibilidad que suponen la aparición de las vanguardias y la importancia que cobran los materiales a partir del cual la obra está construida. Tal como señalamos al comienzo de este trabajo, creemos que la “impersonalidad” con la que se etiqueta la obra de Cociña y su ruptura con el sujeto poético de filiación romántica no es otra cosa que un modo de actualizar los procedimientos vanguardistas en la escritura poética. “La obra de arte orgánica quiere ocultar su artificio. A la obra de vanguardia se aplica lo contrario: se ofrece como producto artístico, como artefacto” (Bürger, 2000, p. 36).

A partir de esto, no es accidental que el mismo Cociña aluda constantemente a la noción de plagio o apropiación. Volvemos al título del primer apartado del libro: “Materiales en el lugar equivocado”. Este paratexto, pensamos, no es ingenuo y parece sugerir una pista de entrada al corpus textual que estamos trabajando.

Al describir el uso del montaje en *Nadja* de Bretón, Bürger anota: “No existe entre ellos [los fragmentos del texto] ningún vínculo narrativo por el que los últimos supongan la narración lógica de los precedentes; pero los sucesos están vinculados de otro modo: todos se desprenden del mismo modelo estructural” (Bürger, 2000, p. 144). Bürger va a señalar que la relación interior del texto no es de carácter sintagmático sino paradigmático. Esta construcción sintagmática

sería propia de las obras orgánicas, donde las partes tienen una relación, valga la redundancia, orgánica con la totalidad de la obra o el texto, para seguir con la idea de un análisis literario. Como receptores del texto-obra, nos vemos empujados a fijarnos en otros elementos constitutivos de la misma, “[l]a atención de los receptores ya no se dirige a un sentido de la obra captable en la lectura de sus partes, sino al principio de construcción” (Bürger, 2000, p. 147).

Como en las películas de Jean-Luc Godard que nos muestran las cámaras, claquetas y salas de montaje para recordarle al espectador que está frente a una película, esta sensibilidad vanguardista nos recuerda que estamos frente a un artefacto, cuyos procedimientos, si somos astutos, podemos pesquisar con una lectura atenta.

### *LA CASA DEVASTADA DE CARLOS COCIÑA*

Materiales, cartografías que son trastocadas, paisajes que descritos parecen deformarse hasta lo imposible. De eso parece hablarnos la voz de *La casa devastada*, libro publicado el año 2017 por la editorial Alquimia. En términos generales, el libro está organizado en dos partes: “Materiales en el lugar equivocado” y “Memento mori”. Cada una de estas tiene, a su vez, pequeñas subunidades (¿los poemas?) que tienen también otras unidades, nombradas como “Anexos”, “Otrosí”, “Comentario”. Este modo de organizar los poemas a ciertos textos de *La nueva novela* de Juan Luis Martínez, autor con el que está emparentado.

A pesar de que como lector no sabemos la procedencia de los “materiales” que el autor altera o yuxtapone, sabemos que estamos frente a una escritura que juega a montar frases que parecen tomadas de libros de filosofía, tratados de gramática o libros de urbanismo, como en el fragmento 12:

los árboles siguen creciendo, el agua pasa por los tubos, y el humo se disuelve, pero nada desaparece. Sucede. Es preñez. No se sabe por qué se acuerda de Lisboa. También de Co-bquecura. Son rincones que se abren por un costado a un pedazo de tierra donde emergen pasto y árboles. Un computador puede acercar a sitios que tocan el universo. El agua hierve la ceremonia. La música cruza un grupo que se canta a sí mismo<sup>5</sup> (Cociña, 2018, p. 67).

El poema, además, está escrito con la disposición de un texto en prosa. Los efectos, entonces, están dados por la agrupación de estas frases, como unidades

<sup>5</sup> El texto original no tiene punto final.

de sentido, que de pronto son abruptamente cortadas de cualquier coherencia lógica. Saltamos de Lisboa a Cobquecura. Nos hablan de un computador que acerca sitios distantes en el universo y de árboles que crecen. Como lectores, somos obligados o al menos conminados a buscar un modo de leer esta clase de poemas. Sabemos que el autor no ha puesto arbitrariamente estos elementos, sino que forman más bien parte de una estrategia que busca generar una especie de extrañeza.

Los poemas también señalan las tensiones en torno al lenguaje y la poesía, poniendo de manifiesto de forma lateral lo que podrían ser las ideas estéticas del autor colándose a través de esta voz enunciante. Aparece entonces lo que señala Bürger respecto a la obra de arte inorgánica y el montaje: somos invitados a una lectura lineal que ponga atención en los modos o principios de organización utilizados para la escritura de los textos. Leamos otros textos del libro de Cociña:

**05**

Leer o escuchar tu idioma en otro idioma, vislumbra el primer momento de la vigilia o el sueño. Un traslado en lo mismo, donde cada signo o sonido desencadena un arrebato de ideogramas. El signo despojado de sí mismo puede ser un velo que se deshace, en su huella están las cosas que ocurren, las que no se pueden nombrar.

**06**

Ir de ida y vuelta en las negaciones puede ser afirmación. No lo es pues existe un impulso químico en el espacio que está entre ambas. Hablar se refiere a sí mismo, lo demás, explosiones que se ven de una luz anterior.

**Otrosí 06**

Las palabras no son una traducción de la realidad, son un elemento más de la realidad que no se puede palabrear. La realidad está en otra parte, estamos en ella (Cociña, 2018, pp. 46-47).

Estos poemas pertenecen a una de las partes del libro que lleva por nombre “Aterrizar en palabras”. A pesar de que no se enuncia como tal, los textos funcionan como una especie de *poética*, en el sentido de que invitan a pensar sobre las cualidades del lenguaje que podrían subyacer a esta voz o al menos fundamentarla. “Leer o escuchar tu idioma en otro idioma —se nos dice— vislumbra el primer momento de la vigilia o el sueño”, “Hablar se refiere a sí mismo”, “Las palabras no son una traducción de la realidad, son un elemento más de la realidad”. El poema muestra sus engranajes, habla de los materiales que lo constituyen. Pero también parece buscar una distracción, señalar la

imposibilidad del lenguaje de dar cuenta de algo. A esto se suma otro aspecto: estos versos, que el autor podría haber tomado de un texto sobre semiótica para alterarlos, parecen querer enunciar una verdad sobre el lenguaje. Sin embargo, como lectores, somos obligados a leerlos como parte de ese movimiento discontinuo que la obra propone. Sabemos, entonces, que ese imposible “espacio químico” que media la “Ida y vuelta en las negaciones” solo es posible dentro del espacio del poema. Si se nos permite la siguiente imagen, Cocina parece utilizar distintos corpus como quien maneja sustancias químicas en probetas, siendo el poema la explosión que produce el encuentro de dos o más elementos que es recomendable mantener alejados.

Si el plagio es la única forma de escritura, con el montaje como operación que permite ordenar esos elementos para la construcción del poema, el texto 24 del apartado “Casa” es un ejemplo de aquello. Allí, la voz del poema elabora lo que podría leerse como un resumen sobre la discusión en torno a las sociedades disciplinarias y las sociedades de control de Gilles Deleuze:

Las sociedades disciplinarias organizan los espacios de encierro. La familia; la escuela, donde no estás en tu casa; el cuartel, donde no estás en la escuela; y después la fábrica o la oficina, y de tanto en más el hospital y eventualmente la prisión. Pero las instituciones están golpeándose la cabeza pues las sociedades de control están borrando las disciplinarias. La empresa es un vendaval que pasa por desafíos, concursos y coloquios que opone a los individuos entre ellos y divide a cada uno en sí mismo. La disciplina de larga duración, casi infinita y discontinua, se transformó de un núcleo cálido a un sistema extremadamente frío, donde la persona puede perder el control del territorio, aunque la tierra y la naturaleza escapen a toda pretensión de dominio (Cocina, 2018, p. 102).

“¡Nadie puede preconizar de ingenioso!” exclama Hilda Mundy en el texto que usamos de epígrafe a este trabajo. La afirmación, por supuesto, no pretende ser extensiva a toda la actividad creativa, sino que nos pareció interesante precisamente porque Mundy, con Vallejo y otros escritores latinoamericanos de principios del siglo xx, perteneció a lo que hoy denominamos como literatura de vanguardia. Mundy, sin ir más lejos, escribe su único libro publicado en vida, *Pirotecnia*, como un tratado sobre la ciudad moderna y las transformaciones que introduce en la sensibilidad de su época.

*La casa devastada* parece extender ese gesto: si la ciudad de principios del siglo xx, hija de la modernidad, introdujo en la subjetividad la velocidad de los vehículos motorizados, la experiencia fragmentaria del cine o el surgimiento del

proletariado, por mencionar algunos elementos, habría que preguntarse por el estado de esa subjetividad en un contexto histórico permeado, por ejemplo, por la introducción de Internet y ciertos dispositivos como los *smartphones*. Aunque esto parece una digresión algo arbitraria, no lo es tanto si pensamos a la vanguardia como una respuesta estética a su época.

El fragmento citado más arriba introduce el tema de las sociedades de control y las sociedades disciplinarias no de forma arbitraria, sino más bien como parte de las distintas acepciones o formas de pensar la vida en la ciudad que conviven en nuestra época.<sup>6</sup>

La obra muestra sus piezas. El poema o el conjunto de estos van mostrando, a ratos, el esqueleto que sostiene este cuerpo extraño que es el libro. Una de las secciones de la obra lleva por nombre “Seis versiones Tang”. Podría parecer accidental, pero nuevamente Cociña deja pistas que nos permiten situar su escritura. Tal como señala Silva (2018), la poesía china de la dinastía Tang fue tomada por los ingleses, vía Ezra Pound, como un ejemplo del modo en que se puede trabajar un texto a partir del montaje de imágenes:

Esta aparición hace casi trece siglos de un género histórico de la lírica y de un modo de representación de una imagen de mundo taoísta cruzada por el budismo, hace que el montaje pueda ser causa del cruce de imágenes descontextualizadas, es decir, de elementos que funcionaban para dar cuenta de un orden de mundo que no tiene jerarquías ni oposiciones, sino que un *fluir* que extrae de la muerte ciertos materiales para luego devolverlos (p. 102).

En sus versiones Tang, Cociña yuxtapone elementos en los poemas sin orden ni jerarquía. Puesto que, como señalamos anteriormente, el poema está estructurado como un poema en prosa, son las comas los signos gráficos que le permiten realizar estas enumeraciones caóticas. Frases como ideogramas que intentan ampliar el sentido al ser puestos en conjunto:

## 01

Desde las exploraciones del sur y en los movimientos interrumpidos, se siente una dominante y sugestiva fragancia que se prolonga cuando el oído ha cesado. El sabor tiene poca importancia, lo que persiste y deleita es su aroma.

<sup>6</sup> Aunque excede el tema de este artículo, una revisión posterior podría intentar leer *La casa devastada* como un compendio de las distintas representaciones de la ciudad y el habitar. Estamos pensando, por ejemplo, en *La Escuela de los Ángeles y las metrópolis sudamericanas*, artículo de Dear y Salcedo (2012).

### **Anexo 01.1**

En medio de las cosas está el puente de los aburridos, al paso de vientos ascendentes y arremolinados. Allí las voces son ingravidas e inodoras, algo que no se puede coger con la mano. (Cociña, 2017, p. 32)

Una fragancia que se prolonga cuando el oído ha cesado: los primeros versos funcionan por sinestesia. No sabemos a cuál refiere esta voz, pero la referencia a la poesía Tang probablemente nos esté señalando que ese ser refiere intertextualmente al sur de los antiguos poemas orientales. Tampoco sabemos cuál es esa fragancia dominante y sugestiva ni por qué se detiene ante el oído. Luego, en el anexo, como una especie de subtexto, se nos habla del “puente de los aburridos, al paso de vientos ascendentes y arremolinados”. A solas, estos versos parecen no funcionar por sí mismos. Pero luego, ubicándolos junto a las otras versiones Tang de Cociña, pueden establecerse algunas relaciones:

### **06**

Lo primero es soñar la casa, la intimidad. Soñar en los límites, donde el recuerdo es secreto y nítido. La casa puede leerse sin sus moradores, que no pueden leerse sin una casa.

En el delirio del objeto y en el simulacro del cuerpo, entra en la ciudad el viento del este. En el interior hay arcos entorchados de plata y nuez con ojo simple. En los compartimientos, enmarcados en madera café claro anaranjada, interior de felpa verde y dorada. Es permanente la sordina que actúa como imán. Todo parece accesorio, clavijas simples, mentoneras con patas metálicas, luminosidad de cristales, líquidos que se estremecen en los estados acústicos.

### **Anexo 06.1**

Si no se habitan, las casas se destruyen en sí mismas. Se vuelven ondas gravitacionales en flujo del impulso con que se las comenzó a soñar.

Acá los elementos del poema recuerdan a esos textos de Zhuangzi donde el sueño y la realidad parecen difuminar sus barreras. La casa es soñada antes de ser construida y se destruye si no es habitada, para transformarse en ondas gravitacionales. Se nos describe además los que podrían ser los muebles de algún cuarto imperial chino (“En el interior hay arcos entorchados de plata y nuez con ojo simple. En los compartimientos, enmarcados en madera café claro anaranjada, interior de felpa verde y dorada”). Cociña transforma el poema en un palimpsesto donde el tema es la construcción material de una vivienda a partir de las ensoñaciones, la aparición súbita de vientos que soplan desde distintos puntos cardinales y lo

inevitable de la muerte, aparecido en forma de destrucción. Puestos en esta obra, sacados del contexto en que el usualmente podríamos leer un poema chino con sus símbolos, el efecto que produce es distinto. La voz de *La casa devastada*, esa voz enloquecida que da cuenta de forma fragmentaria de las formas en que se construye un territorio, parece atravesar la historia de la literatura —porque nunca hay que olvidar que acá el poema lo entendemos siempre como un montaje a partir de representaciones— y hacer colisionar los paisajes de la poesía oriental con las ruinas de nuestra época. De ahí que Gainza (2016) señale que:

Cociña reafirma la idea de que la piratería forma parte de la estética de nuestra época. El plagio es parte de su proceso creativo, en un proceso de apropiación donde los textos adquieren un significado distinto, porque es su intervención y el contexto de recepción los que marcan la diferencia (p. 247).

Tomar textos ajenos y alterarlos hasta transformarlos en otra cosa: así parece operar este sujeto poético armado a partir de piezas ajenas, como un robot creado con restos encontrado en un depósito de reciclaje de artefactos electrónicos.

## CONCLUSIÓN

Al respecto de *El margen de la propia vida* (2013), Alejandro Zambra (2008) cuenta la siguiente anécdota: alguna vez, Carlos Cociña escribió o trabajó sus textos con el televisor encendido. Aunque no estaba pensado como una metodología ni mucho menos, la idea de la escritura que es permeada por los estímulos a los que nos somete la televisión, pero también Internet, sigue el hilo rojo de la sensibilidad vanguardista: la del sujeto inestable que solo puede acceder a la experiencia del mundo de forma fragmentaria, seleccionando pedazos, escombros, restos del día a día. *La casa devastada* tal vez es eso: la imposibilidad del *lar* o su certificado de defunción en un tiempo que transforma el espacio doméstico —y todos los espacios, por extensión, en lugares hiperconectados con el *hit et nunc* de la aldea global. No será acaso esa sensibilidad ensayada por el arte de principios del siglo xx la experiencia del hombre común del siglo xxi, enfrentado al vértigo de la Historia que, desde la modernidad, parece acelerarse al mismo tiempo que las ciudades se suburbanizan y se reciclan así mismas, como collages que alternan los restos del pasado con la arquitectura del capital. Fragmentos sobre fragmentos, escombros sobre escombros. Entre medio, una grúa o un vagabundo hacen algo de esos restos para sobrevivir. Algo así parece ocurrir en estos poemas.

De ahí nuestro interés de ingresar a partir de los procedimientos de escritura que intuimos el poeta usa para *componer* estos bloques de palabras que nos obligan a pensar en torno a la naturaleza de la escritura poética. Quizá uno de los aportes capitales de las vanguardias del siglo pasado hayan sido poner a temblar el lugar del escritor y, por qué no, el sujeto creador. A diferencia de otros poetas chilenos vinculados a este movimiento histórico como Vicente Huidobro y su declaración de principios —“El poeta es un pequeño Dios”—, en el gesto de Cociña parecemos enfrentarnos a una situación radicalmente distinta, opuesta en sus intenciones: el poeta, más bien, como el obrero que se dedica a demoler edificios o botar casas usando chuzos y otras herramientas manuales.

Aunque parezca antojadizo mencionarlo, una pregunta queda abierta para reflexiones posteriores: ¿cuál es la casa devastada que Cociña merodea?, decimos en voz alta, esperando que los muros ruinosos nos devuelvan una respuesta. Quizá los lectores de Heidegger —entre los cuales lamentablemente no nos contamos— puedan dar alguna luz de esto.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade Kobayashi, M. (2019). “Pantalla y Papel: Materialidad Digital y Materialidad Análoga en *Plagio del afecto* de Carlos Cociña”. *MATLIT: Materialidades da Literatura*, 7 (1), pp. 117-131.
- Anwandter, A. (2019). “Lectura, memoria y expresión en *Plagio del afecto* de Carlos Cociña”. *Acta literaria*, (59), pp. 13-28.
- Ayala, M. (2014). “Lo impersonal: notas sobre la poesía de Carlos Cociña”. 60 Watts, (7). [https://www.academia.edu/7586469/Lo\\_impersonal\\_notas\\_sobre\\_la\\_poes%C3%ADa\\_de\\_Carlos\\_Coci%C3%B1a\\_2014\\_](https://www.academia.edu/7586469/Lo_impersonal_notas_sobre_la_poes%C3%ADa_de_Carlos_Coci%C3%B1a_2014_)
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Carrasco, I. (1988). *Antipoesía y neovanguardia*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/antipoesia-y-neovanguardia>
- Cociña, C. (2013). *El margen de la propia vida*. Providencia: Alquimia ediciones.
- Cociña, C. (2017). *La casa devastada*. Providencia: Alquimia ediciones.
- Cussen, F. (2010). “Desde el tímpano hacia adentro, entrevista a Carlos Cociña”. *Revista Chilena de Literatura*, (77). <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/9050/9009>
- Dear, M. y Salcedo, R. (2012). “La Escuela de los Ángeles y las metrópolis sudamericanas”. *Bifurcaciones: Revista de estudios culturales urbanos*.

- <http://www.bifurcaciones.cl/2012/12/la-escuela-de-los-angeles-y-las-metropolis-sudamericanas/>
- Gainza, C. (2016). “Literatura chilena en digital: mapas, estéticas y conceptualizaciones”. *Revista Chilena de Literatura*, (94), pp. 231-256.
- Gallegos, C. (2006). “Aportes a la Teoría del Sujeto Poético”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, (32). <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/sujepoet.html>
- Labarthe, J. T., y Rau, C. (2019). *La viga maestra: Conversaciones con poetas chilenos 1973-1989*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Mignolo, W. (1982). “La figura del poeta en la lírica de vanguardia”. *Revista Iberoamericana*, 118(119), pp. 131-148.
- Milán, E. (2014). *Extensión de la corteza*. Valdivia: Alquimia ediciones.
- Olavarría, P. (20 diciembre, 2016). “Carlos Cociña, el poeta invisible: ‘En las trizaduras aparecen las huellas de la realidad’”. *El Mostrador*. <https://www.elmostrador.cl/cultura/2016/12/20/carlos-cocina-el-whitman-chileno-en-las-trizaduras-aparecen-las-huellas-de-la-realidad/>
- Silva, J. (2018). *La imagen poética en la poesía chilena de las últimas décadas (1980-2015)*. José Ángel Cuevas, Elvira Hernández, Alexis Figueroa, Germán Carrasco, Jaime Luis Huenún, Antonio Silva, Francisco Ide, Mario Verdugo y Gladys González (Tesis doctoral) Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- Zamora, A. (2008). *Los ruidos en la imagen: Reeditan “Aguas servidas”, poesía de Carlos Cociña*. Letras. <http://letras.mysite.com/az261008.html>