



Poética botánica en Ruda (2009) de Germán Carrasco

Botanical Poetics in Ruda (2009) by Germán Carrasco

**Cynthia
Carggiolis Abarza¹**

[0000-0003-3785-5590](tel:0000-0003-3785-5590)
carggcbe8@gmail.com

¹ Investigadora independiente, Bochum - Alemania

Recibido:
2 oct 2023

Aceptado
22 ene 2024

En línea
5 feb 2024

Palabras clave:

Poética
botánica,
Libro-herbario,
Estudios de
Género.

¹ Licenciada en Educación de Castellano y Alemán (Universidad de Concepción, Chile/ Ruhr-Universität Bochum, Alemania). Docencia en Cultura, Lengua y Literatura Latinoamericana en la Ruhr-Universität Bochum, Alemania. Trabajó en la Universität Duisburg-Essen. Actualmente trabaja como profesora de castellano en un proyecto escolar en un colegio privado en Alemania. Sus áreas investigación son las textualidades textiles en la Literatura y Estudios Culturales Latinamericanos y Género.

Poética botánica en *Ruda* (2009) de Germán Carrasco

Botanical Poetics in *Ruda* (2009) by Germán Carrasco

Cynthia Carggiolis Abarza

Resumen

Este artículo da cuenta de la poética botánica en *Ruda* (2009) del poeta chileno Germán Carrasco. En particular, se examina el contraste entre lo vegetal y lo urbano. Junto a esta dicotomía se observan paradigmas que establecen construcciones de género a través de íconos de la cultura *pop* y simbologías florales como la orquídea, la azalea y la ruda. Estos contrastes irrumpen en el mundo popular de la poesía por medio de la tradición del libro-herbario (textualidades vegetales y textiles). Se desarrolla una textualidad intermedial, a partir de la relación texto e imagen. Lo botánico incursiona el ámbito poético llevando una función simbólica, ornamental y metafórica, seguida de una noción de una poética vegetal, sagrada y mística desde los aportes de la deconstrucción.

Palabras clave: Poética botánica, Libro-herbario, Estudios de Género.

Abstract

This article gives an account of the botanical poetics in *Ruda* (2009) of the Chilean poet Germán Carrasco. In particular, the contrast between the vegetal and the urban is examined. Along with this dichotomy, there are paradigms that establish gender constructions through icons of pop culture, floral and symbologies such as the orchid, the azalea and the rue. These contrasts break into the popular world of poetry through the tradition of the herbarium-book (vegetable and textile textualities). An intermedial textuality develops, as a relationship between text and image. The botanical ventures into the poetic realm, carrying a symbolic, ornamental and metaphorical function followed by a notion of a vegetal, sacred and mystical poetics from the time of deconstruction.

Keyword: Botanical poetry, Herbarium-book, Gender studies.

Introducción

Intervenciones florales: diálogo de lo popular y el género en *Ruda* (2009) de Germán Carrasco

La mujer preña al hombre/ le vuelve niños los sentidos/ le siembra en la mente en el
cuore/ un niño en la torre de control/ que monitorea los pasos del sujeto.

("primera estrofa (la mujer preña al hombre)")

Germán Carrasco, *Ruda* (2009)

El poemario *Ruda* (2009) de Germán Carrasco ofrece una propuesta escritural desde una construcción textual del género que se desplaza de lo masculino a lo femenino, utilizando metáforas y construcciones metonímicas. Las masculinidades son paridas en manos femeninas desde el tema (neo)barroco de la infancia masculina y desde los *Men's Studies* en los que el feminismo aporta enormes riquezas teóricas y metodológicas (Edley 2017, p. 35).¹ La subjetividad femenina, propuesta por Carrasco, aparece en los espacios de la vida íntima/privada y de la sexualidad. De igual modo, territorializa los espacios domésticos maternos: los sujetos masculinos son infantes moldeados por “las manos” de la Madre, acentuando “las manos” en una bidimensionalidad del sentido. Desde los aportes de la lingüística de Greimas y su multiperspectiva de las oposiciones y afirmaciones (“afirmación/ no-afirmación”; “amor/ no-amor”), se observa en la retórica de Ruda una descripción de fenómenos culturales arraigados en antagonismos. Se esta manera, crea una estética neo-vanguardista botánica en los ecos de la (neo-)vanguardia con marcas mestizas y de cruce con el Indigenismo “bastardo-izquierdista-del mestizo-sudaca-contemporáneo-del siglo XX-en plena dictadura” (Bosshard 2012).

Ahonda el programa vanguardista con objeto de acentuar al sujeto indómito americano desde la perspectiva indígena, Carrasco sostiene esta mirada en el (neo)barroco *chilensis-mestizo* con ‘insistencias religiosas’ evocadas en el Cristo zuritiano. Godínez Rivas menciona el paradigma religioso del chamán dentro del paradigma de la “mística de la marginalidad”, en tanto religiosidad popular mestiza². Para este artículo resulta sugerente el planteamiento metodológico, teórico-lingüístico y cultural de la red de vanguardias internacionales: Greimas, Deleuze y Guattari, estos últimos plantean el paradigma semiótico “la orquídea-la abeja” (Bosshard 2012). Se atenderá más abajo en el análisis de *Ruda* (2009) como producto de la intervención teórico-estético de las (neo/pos)vanguardias internacionales propuestas también por Yurkievich en *La movediza modernidad* (1996). En este complejo, se sitúa la fotografía inspirada en la pintura de Vladimir Tretchikoff,³ y se programa la orquídea, flor masculina en el discurso *kitsch*, (neo)barroco:



Figura 1
A Tretchikoff-inspired photo session by Linda O'Connell.

¹ Este es el caso de los estudios de espacios y manualidades domésticas en los que se incluye la noción de lo textil, lo botánico, la infancia, lo culinario y lo doméstico.

² Un ejemplo es María Sabina, la chamana de Huahuatla, santos o místicos, imágenes angélicas del ayahuasca en la tradición popular-textil de Cecilia Vicuña, entre otros autores (Gonínez Rivas 2017, p. 393)

³ Esto se ve en la pintura de este artista: *Medusa*. By Pierre & Gilles (1990). Inspired by Tretchikoff's *Green Ladies*.

El espacio escritural recorre la construcción de estructuras de género desde diversos niveles de análisis. La poética aborda el tema de la infancia masculina (niño/infante), la masculinidad adulta (sexualidad/vida íntima) y la paternidad (padre-hijo/ adulto-niño). Este tipo de metodología aborda una multiplicidad en alternancia para estudiar un fenómeno cultural en oposición, también desde la multiplicidad de las figuras masculinas y los *Men's Studies*. A partir de tematizaciones sobre el género, lo vegetal/urbano y la metáfora, se plantea lo escritural como una nueva simbólica de la escritura tecnológica. En este caso, se aboga por los hilos-técnicos-mediáticos del video *Love is lost* (2013) de David Bowie: se abordan las nuevas tecnologías como futuras conexiones intermediales entre los textos. El texto y su textura re-aparece mediatizado en paradigmas de sonidos, músicas, texturas, imágenes, reciclados, etc.. Los cuerpos se entretejen en las redes mediáticas, el cuerpo masculino se une al femenino y el femenino al masculino, la Génesis mediática, la cultura del ojo y los estilos heroicos (Bowie, 2013; Echevarren, 1998, pp. 87-93; Vizer, 2007, p 59). Carrasco en su trabajo mediático con Tiziana Panizza M. propone la apertura del género del femenino en femenino, el poeta en manos femeninas. En conclusión, el feminismo aporta a los *Men's Studies*.

La importancia metodológica de los trabajos de Greimas deviene en la negación (el oxímoron), por ej., del estudio de la poesía en la anti-poesía. Esta niega toda tradición poética -sujeta en la metáfora- hasta la llegada de la anti-poesía: “Guerra a la metáfora, muerte a la imagen; viva el hecho concreto y otra vez claridad” (Pérez López, 2001, p. 14).

La poesía de Carrasco recupera la claridad (el habla clara, nítida), el realismo, la austeridad, la discusión de lo criollo-urbano del sujeto periférico-globalizado, del misticismo mistraliano y lo doméstico de la escritura, por ej.: azaleas creadas a partir de un papel de magdalena (Carrasco, 2009, p. 5). El papel de magdalena recuerda materiales sometidos a las estéticas (neo)vanguardistas y se amalgama con el acto escritural a partir de la técnica del collage.

Dentro de rasgos de una lectura transversal general botánica, se observa una relevancia temática de la infancia, de la masculinidad, de la figura materna y del espacio natural/ topográfico (por ej., cerros, mar) como la trabajada en la obra de Gabriela Mistral: *Tala* (1938). De igual modo, apela a la intertextualidad propuesta desde la unidad geométrica del barroco plebeyo de Raúl Zurita: “el paisaje y la palabra se hacen uno” (Tarrab, 2004, pp.17-18; Sarduy, 2013, pp. 129-224). La geometría es uno de los aspectos que se trabaja en la construcción de la orquídea como imagen retórica para una poética floral, arraigada desde el Romanticismo retomada en los discursos (neo)barrocos:

La metamorfosis botánicas que, entre tratados y poemas, evocaciones y visiones, Goethe entrevé con el afán de acceder a la *Urpfanze*, esa planta ideal y primordial, desde la que sería posible vislumbrar el arquetipo de todas las plantas, remiten a una similar aspiración por alcanzar la perfección de las especies. Las transformaciones abundan en una literatura donde “*die blaue Blume*” que podría crecer también en el cielo, exhala los perfumes del origen mientras crece y se transforma a la vista de quien la contempla entre sueños y textos fragmentarios. (de Block, 2009, p. 127)

Esto último responde al espíritu de una educación botánica y mítica del paisaje y de la vegetación: figuras geométricas de objetos naturales, los múltiples modos de entender la literatura de su (anti)estética, (des)orden y su (anti-)poética (Calabrasc, 2012, pp. 132-136). La poética botánica busca el origen de las cosas del sujeto desarraigado: el aroma del origen no existente. Se realiza un planteamiento derivado de una educación afectiva de la construcción nacional y de las identidades de un colectivo colectivo histórico-/social-/cultural.

De igual modo, se observa la construcción de una figura materna, arraigada en la imagen de una educación afectiva y consentida de un feminismo mestizo, entramada con la figura central (neo)vanguardista del hombre-niño (Saavedra Molina, 1958, p. IX-XI). El ‘ojo-mediático’ en la poesía de Germán Carrasco presenta variadas formas escriturales del planteamiento del “texto-textil”, del poeta-araña, del “texto-tejido”: la multiplicidad (neo)barroca del texto en la pintura de *Las Meninas* de Velazquez. Esto se observa también en la multiplicidad del nombre “Antonio” en la obra de Carrasco: del texto del nombre en el texto, del nombre del texto en referencia al personaje masculino de *La amortajada* de María Luisa Bombal desde la noción del texto-*tejido* de Carggiolis (2012; 2015). Una instancia albergada en la literatura y cultura colonial, por ej. en la imagen icónica de la Virgen de Andacollo originaria de la IV. Región de Coquimbo, lugar de nacimiento de Mistral y cuna del barroco periférico *chilensis*, plebeyo mestizo.

En las variadas estrategias poéticas de la imagen “hombre-niño” se pronuncia el melodrama: el navío del género en la tormenta. La estructura de una isla misteriosa aborda el género como travesía mística. Lo banal de la reinención del hogar es enfocado desde la apropiación del espacio desde lo masculino: se describen pantuflas, pipas y un rincón del hogar, una del *Playboy*. Esta imagen se denomina en la crítica cultural como *kitschman* que se representa entre Picasso, Nietzsche, jazz y sexo: “Unmarried men were either not fully adult or not fully masculine, or worse – gay. By the mid-1950s this rigidity had generated multiple refus- als from men – one of the most popular for heterosexual men being the ‘playboy’. This mood was recognised and popularised by Hugh Hefner, founder of *Playboy* magazine in 1953. *Playboy* represented bachelorhood as liberation from domestic ideology” (Holliday; Potts, 2012, pp. 95-100). Según los términos de *Ruda* (2009), se modela a la estética del strip-tease de Perlongher de una construcción genérica otra, marítima: “martas, marsopas” (Echevarren; Kozer; Sefamí, 2006, pp. 321-337, aquí p. 334). Es, por ello, una figura acuática-erótica de “indio esbelto la consciencia del molusco” (p. 217). En intertextualidad “al revés” de la abordada aquí. Se connota en *Ruda* (2009) un diálogo con la musa de Gonzalo Rojas, infiere la ropa interior masculina a través de la marca, boxer Calvin (Carggiolis 2020b; Carrasco, 2009, p. 78). La masculinidad deviene de la representación visual⁴ y los rayos-X⁵, de la peluquería y del cuidado del cabello masculino (Barthes, 2008, pp. 83-84; Preciado, 2010, pp. 69-73).

Desde una perspectiva botánica y ecocrítica⁶, el espacio anti-poético floral origina una re-escritura de la concepción tradicional para el espacio femenino:

⁴ Barthes indica que el strip-tease desexualiza a la mujer al desnudarla, exponer el cuerpo femenino. En la construcción de lo femenino de *Ruda* (2009) de Carrasco se configura la desnudez como elemento natural de la mujer (Barthes, 2008, pp. 151-155).

⁵ El centro de la representación masculina: el ojo, la mirada y la subjetividad masculina a partir de la imagen (Preciado, 2010, p. 68-69).

⁶ Foucault visualiza la relación conyugal en tres metáforas vegetales: “la de la planta que se injerta, y que es necesario rajarse para que forme un injerto un árbol capaz de dar los frutos que se desean; la del niño o el

[...], son igualmente reveladoras las imágenes con flores, tallos y hojas [...]. En sus transformaciones, literalmente antológicas –según el origen del término que remite a *flores* y que aparece más claro en ese *florilegio*, que es toda antología – se advierten los prodigios “de una jovencita en flor” o, más bien, “de una flor en una jovencita”, o en ambas figuras. Como si hubiera florecido allí, del florero brota una hermosa joven que lleva una flor en su mano y, con un pase mágico, el dibujo hace desaparecer lo demás. [...]. Plantas, planetas, astros, seres humanos, seres no humanos, vegetales, trastruecan y fisonomías entre sí. (de Block⁷, 2009, pp. 127-128)

En la imagen de la *flor* se adquiere en la cercanía de la juventud en su decrepitud. Esto nace de la cultura melancólica de letras del tango, de la milonga y de la cultura popular del bolero y la cumbia. La poética estética y geométrica de la botánica en la construcción de género y amorosa aboga por la *fémima* no por el *guapo* (Rodríguez Herrera 2017, pp. 431-452; Kamenszain 2000). La estética masculina en Carrasco recurre el espacio femenino como generador de la masculinidad y feminidad, habitando otra educación afectiva: la re-construcción del género por autor(as) como Mistral, Rojas, Storni, Zurita entre otros del pantenón (neo)vanguardista y chamánico (neo)barroco.

Carrasco opera sobre la lengua masculina por un feminismo presente y futuro, asumiendo la masculinidad del sujeto lírico sufriente ante una *fémima* –una flor venenosa-. Esta imagen femenina se hereda de la estética surrealista, en tanto mujer liberada: “acá en Santiago yo solía ver a tu novio en la plaza: chupeteaba una pipa/ con un libro en primavera y en un par de ocasiones/ lo vi con la cabeza agarrada a dos manos” (Carrasco, 2009, p. 35). Se proponen masculinidades adversas a la norma cultural. El concepto de barroco *chilensis* se estructura y manifiesta en las lecturas a ‘lo no-pronunciable’ dentro del discurso de las masculinidades ‘Otras, abyectas, enfermas’. En esta ‘irregularidad’ de la perla barroca, nacida en las aguas caribeñas, se avistan “pájaros”, bañistas y ritos de desnudez, hombres: “[...] la imagen de sí mismos vestidos, recién lavados, afeitados, sanos y perfumados, escribiendo, leyendo, alertas y jubilosos frente al sol de la mañana” (Sarduy 2011, p. 301). El barroco de Sarduy interviene en la formación del discurso de las masculinidades barrocas, que Carrasco sostiene en la heteronorma, mientras que el término propone abrir el tema de ‘lo masculino’ hacia los *gay studies*. Esta es una fuente importante para debatir sobre ‘lo femenino-Otro’, lo lesbiano. Con eso el pensamiento anodino barroco. Para ello, consultar las intervenciones de Severo Sarduy sobre Barroco (Sarduy 2013).⁸ Lo masculino se presenta desde la aflicción, el dolor e ironía, imágenes débiles desde la norma heterocultural: “los aflijidos lo que ni siquiera están conscientes de su depresión/ y se automedican con alcohol o benzos sin receta. dónde te parece/ a ti que todos esos irán a respirar su cuota de smog” (*ibid.*, p. 35).

En la poética de *Ruda*, aparece una masculinidad construida a partir de la poesía en manos femeninas emergente del tejido vegetal de rosas (anti-sonetos) escritas por Alfonsina Storni. Esta imagen femenina emerge del baño marítimo en el mar tras la

joven a quien hay que inculcar, aunque le resulte penoso, los primeros rudimentos de un saber [...]” (Foucault, 2012, p. 228).

⁷ Le agradezco a Lisa Block de Behar la indicación de la obra de Silvina Ocampo en 1996. Mi reconocimiento y admiración a la obra de Noemí Ulla para su muerte (2016), crítica de Silvina Ocampo.

⁸ El concepto de ‘salud’, de enfermedad se sostiene, de igual modo que en el VIH en el siglo XX y XXI en concordancia con la COVID-19. Los efectos de la pandemia en el sector marginal de las sexualidades-Otras sostiene el efecto de lo abyecto en el discurso (neo-)barroco y homobarrocha contemporánea (Mateo del Pino 2017, pp. 337-385).

pérdida del niño, en tanto Diosa amazónica Yemanyá-argentina.⁹ La obra recrea una masculinidad náufraga, perdida y muerta, a la deriva, sufriente ante la pérdida. El navío de los rincones hogareños alcanza en Carrasco un sujeto masculino perdido en la “marea brasileña” de “una universidad yanqui el vih el alcoholismo la vida”. Se habla de una masculinidad enferma, “infectada” por una sexualidad abyecta que surge junto con las primeras víctimas en los años noventa (Carrasco, 2009, p. 31; Barthes, 2008, p. 85).

En el poema “calipso” de Carrasco se construye una *fémima* marítima de falda de yuyo (‘textil-vegetal’), hecha de algas marinas, de yuyos comestibles de la costa, maternal y aleonada: una diosa del litoral del Pacífico, gotas de mar y sabor a sal en la piel, una iguana al sol, un mujerón de mujer de “polleras de yuyos y algas”(Carrasco, 2009, p. 36).¹⁰ Calipso se define desde una sexualidad latente (nótese el término textil: “falda”), mujerón que “cocina su falda para él/ en el rito de canibalismo marino” (*ibíd.*, p. 37). El paisaje del litoral se adorna con el taxi en el que resuena la cumbia. Calipso, danza y ritmo, se destaca por un erotismo latente bebiendo un Ice Tea, un gozo, un poema *kitsch chilensis*¹¹. En “mama maremma” (Carrasco, 2009, p. 103) se describe a la *fémima* guisada-escritural macarrónica, del plato para “comérsela”, marítima (erótica y amazónica), en tanto perla *kitsch* del Pacífico:

Moluscos, crustáceos, langostas patagónicas,/ comida peruana, en paila rokiana;
erizos,/ tiraditos almejas, conchitas/ y adolescentes en bikinis diminutos/ como los
ipod que escuchan/ mientras patinan por la costanera. (Carrasco, p. 103)

La *fémima chilensis* de la portada del periódico: *The Clinic*, importada de las páginas de la sección “La carne”, aporta una connotación erótica popular llevada a la pluma en la tradición de la vanguardia (por ej., Pablo de Rohka)¹². La sencilla imagen del “poeta de vacaciones” en una literatura-periodística que sobrepasa las vacaciones, encuentra a la musa de *ars macarronesca* en tanga diminuta (Barthes, 2008, pp. 36-37; Mateo del Pino, 2017).

El sujeto masculino evoca un fragmento del vanguardista Rosamel del Valle, anexo a la vanguardia textil subalterna en el siglo XX y en los 90 (Beverley 2011; Carggiolis 2020b). Esto se recuerda, en breve, fragmentos: “la memoria es una almohadilla en forma de corazón/ en donde las costureras clavan agujas y alfileres” (Carrasco, 2009, p. 31)¹³. El libro de Carrasco reafirma, de este modo, el regreso de la poesía alternativa y videncia de Rosamel del Valle hacia la escritura mediatizada de la generación noventa, neobarroca y pos-dictatorial, heredera de deformaciones multiculturales sometidas a lo germano-parlante y a lo norteamericano (Beverley 2011,

⁹ Se observan variadas relaciones botánicas con la poesía neobarroca de Raúl Zurita, en especial, las imágenes florales entrelazadas con temas políticos, en este caso: las rosas.

¹⁰ Remito a la desnudez y la playa en Sarduy expuesto con antelación. Frente al discurso del cuerpo masculino ver el capítulo: “The male body” en: Edley, Nigel (2017): *Men and Masculinity. The basis*. London/ New York: Routledge Talor& Francis Group, pp. 55-74.

¹¹ El *kitsch chilensis* dialoga desde el estilo del entretejido *pop* con la novela *Caramelo* de Sandra Cisneros: Exaltación Henostrosa, en tanto *calipso-chilensis* (Carrasco, 2009, p. 38; Cisneros, 2002, pp. 209-242)

¹² Carrasco publica notas en el periódico *The Clinic*, varias de sus publicaciones reaparecen en sus escritos. Véase esta observación como relación y dinámica intertextual de la poesía, la prosa, la literatura, los medios de comunicación que se insertan en la escritura (popular) mediatizada, del folletín en los 90 hacia el siglo XXI. Además, en los 90 se advierte la entrada triunfal de los Estudios de Género, investigadora de la talla de Paul (Beatriz) Preciado y Judith Butler, el efecto global de la obra de Pedro Lemebel.

¹³ La relación amorosa escritural vanguardista de Rosamel del Valle con Rosa Amelia del Valle aborda las estéticas de la vanguardia textil en 1920 y el herbario como linotipista.

pp. 17-25). Estos elementos ‘deformantes’ de la cultura chilena abordan el discurso de las sexualidades, las imágenes femeninas y masculinas, y la formación del Barroco *chilensis* dentro de la actualización de las letras vanguardistas en y desde la literatura ¹⁴(Carrasco, 2009; Grínor, 2001).

El espacio masculino está armado de una gramática del *coure*, de la “cosa nostra”. Se repite la reacción amorosa de la mujer creando al hombre, recuperando un aspecto decolonial de la Génesis bíblica y su postura poscolonial ante la sacra-cultura colonial en el discurso marxista del sujeto (pos)dictatorial.¹⁵ En *Lumpérica* (1991) se aborda el artefacto amoroso, el corazón, en fervorosa religiosidad del murmullo, de la palabra pronunciada en silencio, del sufrimiento, del dolor y del melodrama *chilensis*. Esto se menciona en la textualidad neobarroca de “Calíentame el corazón” (Eltit, 1991, p. 29): “Mi corazón late extraordinariamente lento causándome grandes inquietudes. El corazón es el centro de mi vida, siempre ha sido el centro de mi vida. En secreto he vivido aterrada por la debilidad de mis latidos” (*ibid.*, p. 29).

En Carrasco, el *cuore*, la veladura del lenguaje del origen místico del sufrimiento, denota el corazón ensartado rosamariano. Mas el corazón es masculino, sufriente (Báez Rivera, 2012). En *Lumpérica* (1991), el mismo corazón y latidos en masculino: “Mi corazón late a intervalos prolongados y parece que arrastro esa deficiencia desde mi nacimiento” (*ibid.*, p. 29). Se menciona una masculinidad-*sacra*, animalesca, planteada en el devenir masculino construido en una gota que se transforma en un océano.

La cultura del corazón reaparece como un estado pasajero del alma: “una dulce efusión retórica” de una imaginaria gnóstica que parece ir empujándose en el melodrama amoroso entre el corazón-razón (Barthes, 2008, pp. 40-41). Esta dialéctica se acompaña de un pensamiento amoroso-pasional, vegetal, ornamental, perla-barroca. Esto denota el erotismo de un encuentro. La sensibilidad erótica-barroca/*kitsch* se lee en marcas lingüísticas como en “cereza”, “picnic”, “berries”, o bien, en partes de frases: “la bella acupunturista japonesa”, “comerá su novio o novia con una picardía”. Asimismo, se halla en los universos semánticos de “tangos”, “abuelo/abuela”, “fruta”, “chirimoyas”, “estrella”, “gotas de mar”, “océano”, “yuyos”, “cumbia cataliza”, “camisa tropical”, “epigrama del corazón”, “pétalos de rosa”, “vidrios verde y azules”, “tutti lavoro”, etc. (Carrasco, 2009). Las formas del festín, las técnicas del relleno, rebozado y escabechado en la poética de Carrasco atienden las nociones de alta cocina, la entorsección de arte y comida en el sentido de proliferación de lenguaje para dar paso a la intertextualidad: la cita, la reminiscencia, gramas fónicos, sintácticos y sémicos (Pascual Soler 2013, pp. 411-429).

En el poema “el monstruo marino”, Carrasco, aborda el tema del género desde la codificación submarina de lo monstruoso (por ej., Calipso) como acto de resistencia de abordar temáticas vinculadas a la sexualidad y lo íntimo masculino/femenino. La imagen de Calipso remite a lo monstruoso se construyen figuras que rompen paradigmas culturales normativos, por ej. el sireno: “La historia del falso “sireno” cuyos cabellos habían sido gradualmente arrancados por los buscadores de recuerdos:

¹⁴ Menciono la cultura alemana como fuente de referencia a autoras rupturistas como María Luisa Bombal, de familia alemana, las referencias en la obra de Germán Carrasco a la cultura monjil alemana como elemento deformante (neo)barroco, entre otras perspectivas políticas.

¹⁵ Se acentúa esto tras 50 años de la apocalipsis de la dictadura de 1973 de Augusto Pinochet, origen de la Generación del 90.

[...] las sirenas desplumadas que le antecedieron, este sireno calvo hizo sin saberlo un buen trueque, excepto que, en lugar de trocar las plumas por escamas, cambió los inciertos signos del realismo sirenístico por aquellos irrefutables de la decadencia histórica, adquiriendo con esta abyecta condición un grado de autenticidad que incluso la copia más verosímil hubiera sido incapaz de proporcionarle (Olalquiaga, 2007, p. 187).

El sujeto masculino aborda territorialidades domésticas femeninas y las invade, las hace suyas, aparece sufriendo y en el goce de “verse” erótico y urbano de un Neobarroco transfronterizo (Butler, 2014; Godínez Rivas 2013, pp. 387-409). *Ruda* (2009) aborda un paradigma ligado a la vida íntima masculina-mestiza-*sudaKa*. Esta subjetividad se sujeta a un campo semántico en las aperturas de las zonas críticas y amenazadores flujos del cuerpo. Se observa en el uso de palabras sexuadas sin imágenes, de imágenes pintadas con palabras sexuadas, por ejemplo: “la glotis”. El verbo poético de la calidad de las palabras se escriben en el estado amoroso del éxtasis: “susurros”, “palabras áfonas”, “palabras que se escuchan” (Carrasco, 2009, p. 31).

En *Ruda* (2009) se destaca la imagen del “niño-hombre” consolidada en una interesante dialéctica entre (neo)vanguardia, artesanía de masas y una estética del “bricolage”/ “bricolage recíproco” propuesta por Lévi-Strauss, a suerte de poseer un valor indeterminado, o bien, un significado/espacio vacío (Barthes, 2008, pp. 142-143; Eco, 2013, pp. 139-140). Esto se contextualiza en la consciencia histórica del sujeto lírico en el devenir de una herencia poética (neo)vanguardia con plegados hacia el siglo XXI. Esta “estética del mal gusto” examina figuras (femeninas-masculinas, objetos, texturas y la ciudad como espacio de la impermanencia). La impermanencia en *Ruda* (2009) está planteada desde la conceptualización de un realismo inminente, a través de referencias al ojo de la cámara, a la fotografía, al corto y al film: poesía de las masas, con paradigmas de *mass-media* y estéticas de lo periférico urbano. La ciudad-escrita se aborda desde un orden literario, de un signo textual y léxico, del devenir libresco: calles, sonidos y subjetividades (Sarlo, pp. 145-163). Sarlo define la ciudad desde la significancia de de la circulación de mercancías, del *shopping*, de los puestos ambulantes de bolivianos, peruanos o coreanos donde antes estaban los italianos o españoles, ciudades imaginadas desde la literatura vanguardista hasta la ciber-ciudad (Sarlo, 2009). En Carrasco (2009) se atiende a la alteridad de la mezcla de la invasión transandina: un taxi lleno, escuchando cumbia villera tras haber comido peruano; una Mon Laferte entonando boleros con charangos andinos, cumbias, boleros y mambos, reggeton, entre otros. Cruces.

Esto se entiende en la poesía de Carrasco bajo el paradigma cultural del *kitsch*, desde lo barroco, a partir de la estética del póster, de la cultura pop, de Andy Warhol y de *Erótica* (1992) de Madonna. La cultura de masas y del cartel comprado a la par con los vinilos, posee como soporte intercambios intermediales entre la letra y la música (por ej., de sonoridades como la cumbia, elailable, el tango y el jazz). Se ahonda en la estética de films y del pegado en la cotidiana pared, en las letras de los papeles sobrepuestos, *p(legados)*, y las de un valor intemporal (Deleuze, 1998; Eco, 2013, p. 122; p. 127; p. 137; p. 140; Strauss, 2000, p. 72)¹⁶.

¹⁶ El estilo de Carrasco se lee de modo intertextual, mas a modo *chilensis-yuyo/molusco* (erótico), en la novela *Caramelo. O Puro cuento* (2002) de Sandra Cisneros.

En el contexto sociocultural de la generación 90, se consumen, en el Centro Cultural España, las recién llegadas películas de Pedro Almodóvar, la visita de Madonna y la moda de Jean Paul Gaultier. A España se llega hacia 1968, época de eclosión de literatura latinoamericana. Circula el melodrama: Lucho Gatica (Strauss, 2001, p. 15; Mateo del Pino 2017). En *Ruda* (2009) reaparecen “hombres al borde de un ataque de nervios”: “[...] se automedican con alcohol o benzos sin receta” (Carrasco, 2009, p. 35). En este mismo contexto interviene la imagen del ‘hombre-viril’ y una hiper-virilidad a la viagra y los ‘multi-billion-dollar’ en la construcción del cuerpo masculino, de las masculinidades subalternas de gimnasio y, al mismo tiempo, la crisis de la noción de masculinidad entendida con el concepto de ‘masculinidad enferma’ (Edley 2017, p.13).

Carrasco se endeuda con la tradición de la movida *underground* madrileña llegada a Chile tras los efectos de la represión política. Se escribe desde los espacios urbanos subalternos argentinos, en las plazas¹⁷ a oscuras, en los parques de movida juvenil, galpones de tocatas¹⁸, desde el corazón de las tiendas de segunda mano, *Manhattan-Santiago* (Chile-usa): *Made in ropa-americana*. Se asoma hacia una textualidad de pedazos, *patchwork*, de una respuesta-devenir a la contracultura americana marcada por el cómic, el *pop rock*¹⁹, la moda²⁰ y un movimiento vanguardista (Strauss, 2001, pp. 14-19). Su poemario *Ruda* roza textualidades semejantes al póster en el *pastiche* de la fotografía, la imagen y el dibujo anexas a lo no-botánico/vegetal. Aborda la tradición linotipista de Rosamel del Valle con tono neo-vanguardista, acentuando la nostalgia y la sensibilidad *kitsch* provenientes de “los ingredientes de una batidora con un barbitúrico” (Rodríguez Herrera 2013, p. 431):

¹⁷ Se sitúa el espacio de *Ruda* (2009) en la tradición del *manhattanismo* de Rockefeller –*produce cultura*–. El parque es el medio ciudadano de la urbe; el aglomerado y decorado del futuro en armonización con la belleza y erotismo de la mujer vanguardista, de un tango-literatura de Roberto Arlt (Sarlo, 2009, pp. 155-156).

¹⁸ Por mencionar algunos en Santiago: el galpón Matucana 19 y el Teatro Esmeralda lugar donde se realizan las fiestas *Spandex*. Este último se articula como espacio cultural chileno para grupos, teatro, música, actuaciones en vivo, baile sobre cubos, performance, moda y destape de los límites impuestos por la represión del momento hacia 1991. Es un espacio de diversidad en lo visual como en lo musical, y en las sexualidades (no)hegemónicas.

¹⁹ En “la ½ gracia”: “En fin: bebe, lee a Hardy, mira una vieja entrevista/ de Mingus o Luca Prodan por Youtube: llora con eso./ Puso un epígrafe del padre Hurtado en su librito/ para confraciarse con sus amigos católicos abeceuno” (Carrasco, 2009, p. 85). Esto se lee en “alondra”: “Red Shelley, punk not dead Shelley, Shelley pepper, / rock-and-roll world Shelley” (*ibid.*, p. 120; pp. 119-121).

²⁰ Véase: “An advert for Jean-Paul-Gaultier perfume clearly illustrates this point [...]. The ad depicts a visible, upon which sits a beautiful mermaid singing through a loudhailer. [...]. Most perfume adverts use mythology to link their products with (hetero)sexual desirability –women using this perfume will be more attractive to men. The Gaultier ad forecloses this interpretation in a number of ways” (Holliday; Potts, 2012, p. 108). A partir del perfume/moda, se establecen paradigmas de género (no)normativos.



Figura 2
Strauss, 2001

Con respecto a esto, Eco menciona dos momentos en la definición del *kitsch* en referencia al mass-media con una doble función: a) el mensaje común al emisor a través de la lengua de la comunidad, y b) el mensaje poético aparenta la novedad y la propuesta con una multiperspectiva (*ibid.*, p. 127). Su doble función se sostiene en la ambigüedad, en el criptoanálisis, con objeto de que el receptor distinga el mensaje alterado del original. Desde este punto de vista, se utiliza un lenguaje mediático: sampleo para la copia²¹, una leñadora-Cobain. Estos objetos se utilizan como referencia de los fenómenos culturales globales disparados desde EU, USA y Asia. Estos llegan a manos de un escritor chileno de la generación del “prestar ropa”, de intercambiar saberes culturales (Carrasco, 2009, p. 10-11).

Se moviliza por ello hacia una cultura heterogénea en la que la música y una referencia a los medios, que sensibiliza el gusto a través de la palabra mediatizada y la transforma a partir del significado múltiple (Eco, 2013, p. 116). La palabra es un *pastiche*, un entretejido entre literatura y cultura de las masas: “Esta leñadora tan Cobain tan Carver/ tan americana, aunque hecha en oriente/ por un hermoso Mao Tse Tung menor de edad” (*ibid.*, p. 10).

En este *texto-quilt* se estetiza, no sólo el efecto mediático del texto-textil desde la ropa usada comprada en tiendas de “ropa americana”, sino también la definición de literatura como producto de entretenimiento politizado y globalizado (“[...] hecha en oriente/ por un hermoso Mao Tse Tung menor de edad”). La textualidad se basa en trozos de textos (no-culturalmente-normativos) cosidos de modo *asimétrico*.

Olalquiaga se opone a la posición de “la estética del mal gusto” para determinar este tipo de estéticas y defiende el término de “fenómeno cultural”. Se afronta la

²¹ En el poema “amigos de lo ajeno” se recopilan los diversos modos de la copia o plagio: “papelito con la materia del examen en letra diminuta,/ poema oriental, ya no en un grano de arroz/ sino en una partícula de harina” (*ibid.*, pp. 51-52).

necesidad humana ante la pérdida del recuerdo (memoria consciente e inconsciente) del sujeto en su vínculo con la naturaleza (lo vegetal) y el significado de esto (lo urbano). Esta terminología se aplica en el poemario *Ruda* (2009), que representa conflictos (oxímoron) entre lo real y lo artificial, lo tradicional y la modernidad, la nostalgia y la melancolía a modo de politizar el espacio socio-cultural urbano de Santiago.

El sujeto monolítico es consciente de su devenir *ahistórico* y de un tiempo fractal, inestable, polidimensional y conflictivo. Se hace móvil y flexible, abandona su condición monolítica: Santiago replegado en la impermanencia temporal. El *yo*-lírico proclama por una generación noventa re-actualizada y por el posible futuro-pasado desde la potencialidad en el presente del verbo “poder”: “el puede ser”, “puede volver a suceder”, “el tiempo imprevisible de lo posible” (Calabrasc, 2012, pp. 135-143)²². Un pasado plano que “puede” retornar (*re*)plegando el presente, actualizándose en su potencialidad. Esto lleva a una mirada de la realidad, del presente, en la que el pasado irrumpe en el futuro, acentuando que el tiempo posee una significancia neo-barroca y del fenómeno “terremoto” en la poesía de Carrasco y en cuanto a la catástrofe, la epidemia (*ibid.*, pp. 125-131; Calabrasc 2012)²³. Se construye la realidad a partir de un conflicto *bipartito* desde la palabra. Se estetiza el conflicto del sentido tensionado en una misma palabra: ruda (lo vegetal)/ruda (la rudeza), ‘ruda’ representa el ‘espacio vegetal-transplatino’ (neo)barroco (Echevarren 2013, pp. 80-81).

Ruda (2009) se define en la generación del noventa. Se tematiza la pérdida del sujeto cósmico (nerudiano), *lo femenino*-vegetal (fémica modernista; decantista), lo mítico-cósmico, lo ecológico inmerso en miradas melancólicas de los espacios urbanos (Eco, 2013, pp. 83-140; Olalquiaga, 2007). Se visualiza en el contexto socio-cultural al sujeto lírico (*yo*, masculino) consciente de su realidad, dado que se asume como un sujeto cultural político.

Lo femenino en el poemario de Carrasco se conjuga en el Verbo de “la Olimpia de Manet”: “[...] matices ni claroscuros,/ [...] / en toda su material,/ frutal plasticidad/ [...] / crepúsculos de yodo/ del Pacífico”, la *fémica*-Olimpia de Manet, el Nombre dado por Baudelaire (Carrasco, 2009, p. 34). La femeneidad se muestra bajo los ojos del sujeto lírico en el complejo de opuestos: la musa/fémica desnuda, a la mujer erotizada, la mujer-Madre. Por otro lado, se acentúa la pobreza, la vejez, el decaimiento, en tanto masculinidad en crisis²⁴. Se muestra a la abuela-muerta doliente y sufriendo: “[...] imagino con nitidez a abuela, muerte/ de miedo a su lado apretando los ojos/ y con el puño un rosario o algo así” (*ibid.*, 2009, p. 16).

Sobresale el término “nitidez” para implementar la cultura del ojo, de la escena, del ver/reconocer en consciencia con la imagen y sus consecuencias, un completo Tour

²² El fenómeno de las temporalidades es un factor histórico movible de “amplitud cultural, psicológica, transgeográfica y -lingüística” (Yurkievich, 1996, p. 39). Los procesos de vanguardia se “repliegan”. Se nombran bajo la idea de lo (*a*)histórico (un pasado que “puede re-aparecer”).

²³ Desde “Teorías científicas de la inestabilidad” (pp. 125-131) se explican procesos *ahistóricos* hacia un concepto de “cultura”, la decodificación de productos *mass*-media, y para acentuar la importancia de la cualidad formal de los objetos y fenómenos culturales). La relación entre este autor y Greimas, propone enfatizar en la figura geométrica del cuadrado y los cruces. Estos aspectos se abordan en este artículo también en la construcción de subjetividades y sujetos de género desde el pensamiento de lo múltiple (pp. 93-86).

²⁴ Se observa el ciclo vegetativo de la *fémica* en todas las etapas de su vida. Es una construcción de género vulnerable y construida en la ambivalencia del término “femenino”.

por la realidad sin sentimentalismos (Barthes, 2008, p. 31; p. 120). Barthes comenta al respecto:

En la medida en que la fotografía es elipsis del lenguaje y condensación de un “inefable” social, constituye un arma antiintelectual, atiende a escamotear la “política” (es decir un cuerpo de problemas y soluciones) en provecho de una “manera de ser”, de una situación sociomoral.” (Barthes, 2008, p. 166)

La imaginación se aborda desde la ruptura de las metáforas como producto de las masas (triumfo de las imágenes), y se identifica bajo la idea de fenómeno cultural (*mass-mediático*). Es el culto a la futuridad de las cosas, de los objetos (que a simple vista nada revelan a quien lee u observa) se acredita como un insumo de poder (de Morales, 2007, p. 23). Estos aspectos se definen bajo el paradigma de “la nitidez”, de “ver” las cosas: es una escritura mediatizada, *imagen y semejanza* (Carrasco, 2009, p. 137-145).

En la poética de Carrasco no se habla de la práctica surrealista de la conectividad de las imágenes para establecer una comunicación cultural equilibrada, es ver la realidad y el objetivo decodificada en el acto estético (Eco, 2013, p. 100). La escritura mediatizada se aborda desde la crisis Argentina de 1980 junto con una hiperinflación y un neoliberalismo puro en la década de 1990, lo que lleva a una depresión económica (Martín-Barbero, 2007, pp. 69-98). La imagen se trenza con los cambios del saber en la sociedad del conocimiento. Se observan saberes-mosaicos, un eco-sistema comunicativo de medios, tecnologías y escritura (*ibid.*, 2007, pp. 76-77).

Estos últimos aspectos tematizan la poesía de Carrasco dicotomías semánticas, por ej.: ruda/ruda, vegetal/urbano y niñez/adulthood. Se menciona una multiplicidad en la identidad de los sujetos de género: actantes, según la figura geométrica del cuadrado de Greimas, basado en un complejo de la afirmación-la negación (Ho Choi, 2008, p. 9)²⁵. Este complejo se enfrenta al sistema de comunicación en el entorno cultural del sujeto (mensaje/norma) que desarrolla una relación quiástica de contrarios y construye el conflicto (oxímoron). A partir del conflicto surge el paradigma de análisis, con ello se logra el claroscuro de las estructuras rígidas hacia la *desjerarquización* de estructuras.

El discurso se hibridiza, siguiendo la tradición de Gabriela Mistral, y se utiliza un castellano llano con frases austeras en italiano. Se armoniza en un estilo macarrónico - poco académico, carnavalizado, barroco- que aborda los espacios urbanos: “Ikuzi mendizaleak” (p. 20), “Non è giusto/ restare sulla piazza deserta” (p. 35), “Mi mascota, la gata Klassenkampf”²⁶ (p. 78). De este modo, se bordea desde el espacio lingüístico el “arte povera”²⁷, el arte de lo sencillo y de lo simple. Yurkievich denomina este movimiento artístico del “arte povera” hacia 1960. Esta corriente se caracteriza por un arte novístico de materiales humildes, no industriales, papel crema, etc. (Yurkievich,

²⁵ El modelo lingüístico del cuadrado de Greimas se presenta más abajo. Se observa este modelo bajo el pensamiento de la metáfora textil (texto *quilt*). Esta estructura se entiende como un punto cruz: cuatro puntos (ángulos en cada esquina) cuyas líneas cruzan un punto en el centro y forman una cruz cosida con una aguja e hilo.

²⁶ Barthes (2008) menciona la esteticidad del animal en el entorno urbano y determina la cultura juvenil de la ciudad saliendo de Benjamín. En armonía con el tango, el felino sugiere a la *fémima*; se recobra la ambivalencia de “la palabra”. Suárez hace referencia a la poesía barroca con los poetas visuales y fonéticos (neo)barrocos inmersos en el discurso del tango o rock (Suárez 2013, p. 287).

²⁷ Carrasco en conversaciones sobre su obra con el “arte povera”, fecha: verano de 2015 vía *skype*. Charla sobre el rol de la paternidad en su obra: padre-hijo y la importancia de Gabriela Mistral en su estética.

2014, pp. 80-83). Desde este punto de vista, esta literatura se contrapone a los discursos totalizantes desde la imagen de la fibra, de lo vegetal y lo botánico.

En *Ruda* (2009) se observan los siguientes elementos de este tipo de movimiento estético: azaleas de papel crepé, papel de magdalenas, hoja de A 4, una frazada de picnic, etc.. Dentro del paradigma del arte povera se rescata lo vegetal: plantas, sacos de lona, grasas, cuerdas, tierra y troncos (Yurkievich, 2014, pp. 80-100)²⁸. Para la poesía de Carrasco significa atender el paradigma de la azalea y la ruda, el pasto, el jardín, la hierba (doble significado), el aloe (hijo/ paternidad). La creación de un vocabulario vegetal artesanal denota el arte povera, el arte de lo precario invade el sector de quiebre con las gramáticas culturales, políticas y sociales del devenir global, de la globalización y de marcas coloniales de poder. Lo precario se establece en los *Estudios Poscoloniales*. Dentro de esta tradición se encuentra, de igual modo, el libro-herbario: imágenes de la azalea y de la ruda (Carrasco, 2009, p. 30; p. 146).

Penetrar en la misticidad de la palabra, apocalíptica e integrada, *pop* requiere nombrar: las palabras y las letras son ninjas (*ibíd.*, p. 84), y en la práctica poética sagrada del verbo como constelación espacial urbana. La cultura citadina aparece en las cocinerías, en la camisa hawaiana, el microbus; al ritmo de la cumbia y el disturbio del Verbo -sagrado, místico de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Ávila-. Se recrea la impermanencia del paseo cotidiano por los que sobresale el vecindario. Se avistan geranios, begonias y clavelinas, pétalos, calas.

Se observa también una serie de referencias a la poética vegetal arraigada en la vanguardia latinoamericana y en la ecocrítica que pasa de las tiendas de *La Vega Nacional* (“alcachofa”, *ibíd.*, p. 114), y las esquinas de los gimnasios clandestinos despertándose el culto por el cuerpo (*cuero tecnológico*). Se considera la morfología general del personaje masculino y el uso de los cosméticos, el ejercicio físico para generar belleza, la cultura del flequillo, el rizo, el fisicoculturismo del mundo moderno y los superhéroes, Hulk, Rosie la remachadora, la Mujer Maravilla y Sheena, el culto por el cuerpo *kitsch* y la contracultura muscular en el contexto de la Primera y Segunda Guerra Mundial (Barthes, 2008, pp. 32-35; Carrasco, 2009, p. 12; p. 49; p. 97; Sánchez, 2015, pp. 238- 249; pp. 298-321). Las masculinidades débiles, en crisis proponen el espacio para una mirada *interseccional* en los Estudios de Género en los que intervienen conceptos sociales, culturales, étnicos, entre otros como los de ‘histeria’ en masculino (Edly 2017, p.19).

Se atrapa el receptáculo del objeto como imaginario estético en torno a la materialidad y a lo real, a lo que sobrevive desde la ironía: “un diente de guanaco en el desierto” y “piel o pantano” (Carrasco, 2009, p. 6 y p. 72; Yurkievich, 2009, pp. 82-83). En la poética botánica/ecocrítica de *Ruda* (2009) aparecen las “azaleas”, que tematizan poemas atribuidos a la poesía, la textura-partitura (texto-textil²⁹) y al género (escribir el género). Asimismo titulan poemas: “azalea, magdalena de crepé” (p. 5); “azaleas” (p. 23-30); “azalea y alondra” (p. 123), la imagen de la azalea y el acto amoroso (p. 137)³⁰.

²⁸ A esto se intercala la lectura de Néstor Perlongher intertextual con las azaleas de crepé de Carrasco: “Oropeles de crepé en el peinado “a la norteamericana” (Perlongher, 2014, p. 223).

²⁹ Publicaciones desde el 2012 respecto al “texto-textil” en las diversas culturas y perspectivas del “texto” en relación con la metáfora y la metonimia en las textualidades latinoamericanas en: Cynthia Carggiolis Abarza.

³⁰ Agradezco al poeta chileno Germán Carrasco por el envío de sus poemarios, conversaciones *vía skype* y escritos durante el 2015. Su participación con una charla en el Seminario de Cultura y Civilización con

Las azaleas en el pensamiento y poesía chinos se entienden, desde una perspectiva semiótica, como manifestación de amor. En el poemario *Ruda* (2009) la poesía resignifica una estética escritural-mediática, construida a partir de libros viejos en los que se encuentran instrucciones para crear flores de crepé. Las azaleas de crepé tematizan subjetividades amorosas hacia los espacios escriturales y saberes populares, hacia la vida (lo humano/lo cultural), la sexualidad (masculina y femenina), y hacia los ciclos humanos y amorosos (el niño-el hombre/ la mujer). Resignifican la poesía.

En la mayoría de los libros de anticuarios se encuentran saberes básicos e instrucciones para crear una poética meditativa del bisílabo “Budha”. Esto señala una estructura del arte povera, del arte del papel y del crepé. El gusto por el objeto, por la estética del objeto y por la materialidad. Aparecen así las azaleas de papel como metáfora para crear una masculinidad escrita y construida en manos femeninas, una masculinidad hecha por Madres (“azaleas de papel”). Se propone una azalea-poema que aparece en un papelerero y deconstruida. Es una construcción de masculinidad más de-construida, es una identidad de género que está implícita en la heteronormatividad y en la multiplicidad del sentido “masculino”(p. 5).

En la cultura japonesa se entiende el color blanco en relación a la idea de la muerte. Las azaleas reaparecen en “azalea, magdalena de crepé”: “Azaleas blancas: poemas fallidos que alguien arrugó”, aborda la idea del fin de poemas escritos (Carrasco, 2009, p. 5). Al desarrollar un análisis estructurado de *Ruda* (2009) en cuanto a la imagen de las azaleas y su campo semántico, se debe atender el poemario desde el pensamiento chino. Aquí se entrelazan el pensamiento floral, los saberes de abuela, lo popular y lo sencillo. El arte de hacer flores de papel, es un arte de saberes de Madre/abuela. La hipótesis es que a través de las manos femeninas, al hacer flores de papel, se va moldeando junto con la azalea, la masculinidad y la poesía como acto amoroso.

En los talleres populares de barrios marginales se crean masculinidades subalternas: éstas llevan la intimidad masculina de papel. Se entiende la palabra desde el gimnasio (una actividad física), desde la grosería criolla tras el rezo y la plegaria ante el Cristo (palabra malsonante) (Carrasco 2009, p. 15). Se pronuncia la palabra a través del sujeto masculino subalterno desde lo alti-sonante de la edad del sujeto: “el niño”-“el abuelo” (la niñez y la vejez del sujeto subalterno y periférico). Se leen los diversos devenires del sujeto masculino y de la construcción de masculinidades múltiples (Choi 2008). Se clasifica el poder de la palabra (las palabras son ninjas) para deconstruir la realidad, el espacio de la ruina-citadina con ímpetu de futuro en los barrios de libros de segunda mano (San Diego). *Ruda* (2009) habla en minúscula después del punto, de la ropa de segunda mano: “planchen esta camisa con cariño/ porque de tanto depende” (p. 10).

La ruda representa una planta curativa, en particular, para la mujer. Contiene saberes femeninos para calmar los males menstruales como práctica decolonial. La histeria femenina de irregularidades del cuerpo una vez por mes, es un tema recurrente en la literatura monjil. *Ruda* (2009) atiende, en este caso, una panoplia y defensa a la cultura

el título: "Formas de sobrevivir la dictadura" en la Ruhr-Universität Bochum durante el semestre de verano 2015. De igual modo, se añade a esto su referencia bibliográfica sobre la obra de Néstor Perlongher. Recorro a relaciones intertextuales entre ambos escritores. El devenir floral de la azalea y en el poemario "Chorro de las iluminaciones" (pp. 201-249). Dedico este artículo a la madre de Carrasco: en mis recuerdos de infancia aparece una tasa de té para la once y una ruda pequeña a la entrada de su casa, *recuerdos de infancia*.

femenina y masculina (la ruda es hermafrodita) en lo bipartito del término: ruda (vegetal)/ ruda (carácter fuerte; roer). Carrasco trabaja el bipolar significado de “ruda” (miniatura americana) en la multiplicidad de la palabra, abordado en el poemario desde su título *Ruda* (2009) y lo conjuga con una imagen que cierra el poemario:

Afectos sociales, intersticios o zonas/ a los que intentamos dar visa/ o patente de existencia. Y el asunto, además,/ de las desprolijidades intencionales/ y toda la patarata. En fin, dios: bórrame/ la sonrisa de un paraguazo, de un limpio/ y certero tiro en el cráneo./ O que un bosque de rudas nos proteja,/ rudas como comandos en guardia tenaz. (*ibíd.*, p. 147)

La (*de*)construcción de la palabra se refleja en la plurisignificación de la poética botánica/no-botánica. Por la revelación del uso poético vegetal, se sostienen en *Ruda* (2009) discursos surrealistas en medio de una neo-vanguardia. Se define una resignificación de la palabra-viva y la palabra-muerta. Carrasco menciona esto, ironizando el discurso botánico/vegetal junto con el diminutivo (*-ito*): “esa hierba zarpada e invasiva que se aferra a la tierra/ es de hecho rizomática aunque esa palabrita/ [...] una melena/ afro del tiempo de la onda disco” (2009: 7). La neo-vanguardia se acompaña de elementos *pop* que desmitifica el lado nerudiano cósmico de la palabra y de la tierra (“hierba zarpada e invasiva”).

Se gestiona hacia el film, a la música y a los medios (el *clip*): “[...] tiene algo de milonga/ y –ni qué decirlo- de hip hop/ tal el juego consanguíneo del cordel” (p. 53). Se refiere a una literatura mediatizada, en tanto *happening*, asumida por el consumo de medios, del *collage* de suspense, de símbolos desterritorializados –la cultura de la copia- (los *jeans*, las zapatillas deportivas, la *pizza express*, los *drives-thrus*) y una cultura de la zapatilla *Nike* (de Morales, 2007, p. 29; Yurkievich, 2014, p. 236).

Se observa en el diminutivo *-ito/-ita* el gesto lingüístico amoroso del sujeto lírico (en primera persona, *yo*) y, de igual modo, indica el lenguaje de la nota humorística casi caricaturesca, burlona e irónica. El estilo se inscribe en lo burlesco del carnaval y del no-tenemos-carnaval. Esto se observa en el poemario en las siguientes palabras: *bigot-ito* bolchevique (p. 8), *abuel-ita* (p. 18), *past-ito* (p. 7), *palabr-ita* (p. 7), *pel-ito* (p. 17), *calent-ito* (p. 18), *perr-itos* (p. 20), *moñ-ito* (p. 28), *caj-ita* (p. 47), *chiqu-ita* (p. 50), *animal-ito* (p. 56), *punt-ita* y *flech-ita* (p. 91), *venit-ita* (p. 95), *animal-ito* (p. 98), *boll-ito* (p. 121) y *gord-ita* (p. 139). El sujeto lírico ironiza la tradición vegetal al clasificarla teórica (“rizomática”), *hippie*. Se burla de la proliferación, desmitifica a Deleuze en acto de rebeldía anti-teórica y anti-poética. Se mofa del *afro-exotique* a través de la palabra (por ej., diminutivo) y simpatiza con el lector, armoniza la escritura mediatizada, la hace jocosa: la palabra siempre gana.

El tratamiento de la “1ra persona singular” (p. 41) se pronuncia en el poema titulado: “primera estrofa (1ra pers. sing) en una subjetividad que no provoque”. Estamos hablando en este punto de una subjetividad silenciada. Desde aquí aflora la crítica social: “Una subjetividad/ que no moleste/ [...] una subjetividad/ como sacrificio” (p. 41).

Carrasco se refiere al sacrificio de quien habla-escibe, del que silencia-escibe y de quien es silenciado-escibe: de *Inri* zuritiano, de un Cristo-poeta sacrificado. Con ello, se refiere al poeta-Padre de la generación del 90 (generación silenciada), del vértice del bisílabo “Budha” en un lenguaje coloquial-argótico y del pensamiento subalterno plebeyo: Raúl Zurita.

Tras analizar algunas características de lo vegetal/ lo botánico y su deconstrucción, simboliza la imagen de “el cisne” como disonancia decolonial sobre la violación de Europa y el mito deformado. Dentro de la ironía, se visualiza a Leda desnuda y vencida, erotizada (Carrasco, 2009, pp. 68). El cuello del cisne se tuerce, se le ve humana no divina, y dialoga con la tradición de Silvina Ocampo. En el poema “El cisne” se sobrepone el tema de lo acuático: “Puebla los lagos tristes de erotismo/ cruzando vagos territorios áticos/ como en esos retratos enigmáticos/ donde hay trofeos del espiritismo” (Ocampo, 2002, p. 275).

El erotismo se ve sagrado, *lo sacro*, vencido ante un acto de violencia, marcado por un léxico de decaimiento: “triste”, “vago”, “áticos”, “retratos enigmáticos”, “trofeos de espiritismo”, muerte. El devenir animal en la poesía de Carrasco se percibe la imagen del pájaro: el chincol, el canario, el cisne y la alondra. En general, se observa su efusión erótica. En “oda” se atiende a la levedad, al canto y a la partitura en “las odas a azalea y a la alondra” (*ibid.*, p. 123). En ella se entretije la suavidad de las hierbas ruda y aloe, se habla de la “panacea”, “bálsamo”, “emulsión”, “suavidad”, “afecto”, “aloe-niño”: del corazón (*cuore*) y del bebé (*ibid.*, pp. 140-145).

El “chincol” (lo animal) se contrasta con “la ruda” (lo vegetal) para determinar el substrato erótico y aspectos entrelazados con el tema de la violencia: un término tiene ambos significados. El lector en su horizonte de espera debe adquirir una perspectiva crítica de su tiempo: hacia una lectura culta e inteligente.

Con respecto al binomio “la azalea-el chincol” (lo vegetal-lo animal), se mantiene en el aparato teórico de la dicotomía “la orquídea-la abeja” de Deleuze y Guattari. Los límites del universo semántico de lo vegetal y lo animal, en el que el Uno se une con el Otro, tensionan el sistema de comunicación desde lo natural. Es un modo de sublimar (en el lenguaje) la violencia implícita del contexto social-político y del espacio urbano. Esta propuesta se aplica en el análisis teórico de las vanguardias internacionales por Bosshard (2012). Se resalta la subalternidad de las vanguardias a través del modelo de la afirmación y la negación: la construcción de una gramática (neo)vanguardista contracultural, que afiance las lenguas y culturas originarias. Es un planteamiento inverso al propuesto (sujeto urbano y metropolitano), más establece el vínculo del conflicto del proyecto de Modernidad en re-escritura de los noventa en Chile.

Desarrollo

Estructura del poemario, saberes y *collages* del texto-herbario en la poética botánica de *Ruda* (2009)

Al separar las manos comienza la función, el poema/ (1) habla de chicos locamente enamorados,/ (2) aborda los temas universales de la literatura/ y en algunos casos –cuando el reloj marca las tres/ y la calaveras toman el té- conforma (3) un texto/ que es una especie de clip nonsense o sangriento/ en donde a cada verso corresponde una toma. (Carrasco, 2009, p. 53)

Estudiar la textualidad del poemario, significa estudiar las maneras de amar la escritura, de textos universales, de horas de muerte (calaveras), el jocoso arte de escribir: nonsense. A partir de la imagen del “herbario”, lo escritural contextualiza la tradición literaria del herbario-literario y la palabra-herbario. Para ello se contrastan diversos tópicos del poemario *Ruda* (2009): uno de ellos es la primera persona singular (*yo*-lírico) y la primera persona plural (*nosotros*). Este aspecto construye la arquitectura de los herbarios, sobresale la idea de “lo artesanal” (con la palabra) y materiales sencillos (el té, un cordel, flores secas, tijeras, fotografías e imágenes). La primera persona avala la idea de una subjetividad autorreferente: de ida y vuelta al mismo paradero, el del *yo*.

“La poética botánica del herbario tematiza lo vegetal por medio de la azalea (imagen-poema) y se deconstruye junto a su opuesto: lo animal (imagen-poema).” Se habla de una producción de papel (libro) en momentos intermediales hechos palabra: la música (notas de música), el cómic, el film y la cámara (fotografía). Se promueve una escritura articulada por medio de imágenes con objeto de construir un discurso visual-escritural. La premisa dentro de la idea de “herbario-palabra-lo vegetal” pierde su significación en el mar mediático del herbario, de tradición medieval italiana e invención en manos de Luca Ghisi (ca. 1490-1556). Carrasco monta un *collage* de tipo neo-vanguardista con elementos de la cultura *pop*, hace mención a superhéroes a través de la épica (clásica). Esto pierde importancia y trascendencia literaria en el trayecto del poemario: el cambio de estética. Algunas de estas ideas se sostienen en “Épica” con objeto de desmitificarla (p. 109):

no pienses en el Che,/ piensa en el Chino y el Willy:/ esos dos que lo acompañaron hasta el final/ (los fotógrafos pasaban por sobre sus cuerpos/ -alfombras, bultos-/ para fotografiar al cristo/ de Carvaggio o Zurbarán); piensa/ en los recogedores de pelotas en el tenis;/ en la lozana noviciatura/ de todo primer poema,/ en quienes no tienen militancia,/ en quienes pasan el año nuevo/ en un cyber café peruano. (p. 109)

La dicotomía vegetal/urbano sorprende, en la poética de Carrasco, en la pérdida de lo uno (vegetal) en lo otro (urbano). De igual modo, se da paso a la presencia de lo marítimo (mar) y de la vegetación marítima (algas, por. ej.). El paisaje se atiende desde la idea de la sublimación, de la sensibilidad del decoro ante la denuncia y como dispositivo para desarrollar una memoria visual. La transformación del sujeto telúrico (sujeto-mítico-cósmico nerudiano) no permanece en la cultura de las masas. Carrasco impone expropiarlo, hacerlo un anti-héroe, como lo hace con el uso de las mayúsculas en los interludios de *Ruda* (2009): “no pienses en el Che,/ piensa en el Chino y en el Willy”. El poemario propone el *collage* como herencia vanguardista del discurso discontinuo y fragmentario. En el texto de Carrasco se hace una mezcla de canciones, textos, tebeos y poesías, frases en italiano, inglés y castellano. Se hace uso práctico de la imagen del “super-hombre-apocalíptico e integrado”: del Superman y del Spider-Man (Carrasco, 2009, p. 12; Eco, 2013, pp. 12-23).

Para redefinir el pensamiento dicotómico entre “lo vegetal – lo urbano”/ “lo vegetal-marino el mar”–, se analiza un complejo desde el pensamiento transversal/multidireccional del cuadrado de Greimas. Se trata de una figura geométrica plana de paralelogramas, cuatro lados que miden lo mismo. Se propone un cruce quiástico, o bien, la relación de iguales-contrarios. Es una relación dinámica-sistemática que se deriva de un conflicto ficcional narratológico hacia el objeto de estudio desde paradigmas literarios del agente y el oponente, por ej. “lo vegetal-lo urbano” (Choi, 2008, pp. 2-10):

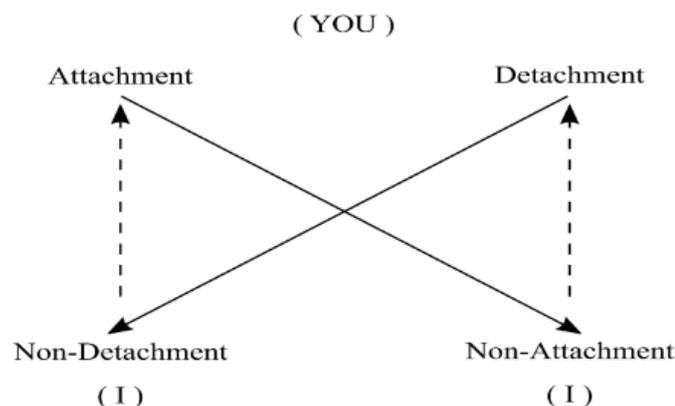
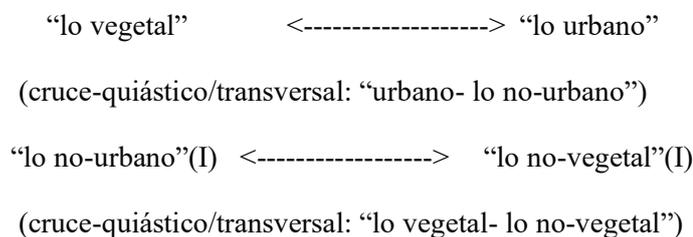


Figura 3
The semiotic square of the mental distance (Choi, 2008)

El paradigma del tema de “lo vegetal-lo urbano“ simboliza un conflicto partiendo de dicotomías o contrarios establecidos en cruces transversales. En el ángulo de “la no-afirmación” (I) con una línea ascendente en relación de significación:



Dentro de la significación del texto como herbario se observa la figura retórica de la *germinatio*: crear y re-crear a través de la afirmación y la no-afirmación. La figura geométrica se asemeja a un punto cruz que se adjunta al pensamiento textil desde cuatro puntadas, formando cruces. Se establece un complejo para estudiar estructuras desde la multiplicidad de dirección, el sinsentido y el acontecimiento basado en la diferencia. Calabrasc y Deleuze proponen el aspecto del pliego barroco.

El texto-herbario tematiza el paradigma de lo vegetal y lo animal en el complejo: “la orquídea y la abeja” (Bosshard, 2012, pp. 67-69). En la flor se aplican metáforas de alegría y del deseo ante el silencio que trae la cultura, que espera ser deseada: “Para escribir un par de líneas se necesita/ silencio y un jardín tamaño Central Park/ [...] Yo en esta pieza tipo cabina estoy de paso/ y riego la ruda de noche: ella agradece” (Carrasco, 2009, p. 129). La simbiosis entre “el texto-el herbario” surge en la complementariedad de ambos, se conjugan en máquinas abstractas de conocimiento que oscilan entre dos contrarios: “lo escritural-lo vegetal”.

En el caso de “la orquídea y la abeja” figuran saberes entre “lo humano y lo animal”, “lo vegetal y lo artificial”. La orquídea hace rizoma por lo tanto consigue heterogeneidad, disuelve el antiguo sistema de representación (Bosshard, 2012, pp. 68-70). El texto se complementa con las imágenes vegetales (y al revés), y sus contrarios. Lo vegetal se complementa con lo animal (el cuerpo masculino y femenino) y produce el devenir erótico y sus contrarios.

Al igual que la “azalea” y el “aloe”, la “orquídea” provee el imaginario de las masculinidades en manos femeninas (Carggiolis, 2020c). En resumen, es una mirada múltiple y multidireccional de la escritura sobre el género: la orquídea y la azalea. En las artes plásticas, trabajos inspirados en Vladimir Tretchikoff abordan este complejo (neo)vanguardia, desde una masculinidad melodramática y decadente:



Figura 4
Lenka, Tretchikoff's lover ® Vladimir Tretchikoff.



Figura 5
Jorney's End (1950), ® Vladimir Tretchikoff.

Al igual que las formas escriturales sobre estos complejos, se construyen las relaciones entre la imagen y el texto: “la ruda-el chincol” (*ibíd.*, p. 30; pp. 45-46). Se establecen variadas relaciones intertextuales, de cruces, y de puntos de convergencia en los contrarios-opuestos, produciendo significaciones múltiples. En el poema “interior” se sostiene: “es como si una bandada de chincoles –esos ruiseñores proletarios– hubiesen sido alcanzados por una lluvia de perdigones”; “Es como si una bandada de chincoles/ -

esos ruseñores proletarios-/ cantaran”. Aparecen aquí una doble imagen subalterna del “chincol”, ave originaria de Chile (Carrasco, 2009, p. 45; p. 46).

La relación intermedial entre la imagen y el texto (imagen arriba izquierda de la página y abajo derecha de la página) expone un campo semántico construido a partir de la violencia “velada”: “el primer rati que llega”; “Manchas... hematomas”; “manchas... de ciruelas”; “... caen de maduras”; “tripa de bolígrafo”; “tinta adulterada” (*ibid.*).

El poema “ruda” consta de diez fragmentos numerados (1-10) de versos y estrofas irregulares, cortas (4 versos, una estrofa) y largas (de 5 a 17 versos, 6 estrofas). El extenso poema “ruda” se connota la relación de la aromática “ruda” con la metáfora textil (“araña”): “-las grammostolas, *grama*, hierba- que ante el acoso de desprenden/ de su abrigo de terciopelo” (*ibid.*, p. 129). Se entiende el terciopelo, en tanto flor del terciopelo, desde lo bisílabo de la palabra.

La ruda consigue la nota erótica ante el riego: regar-sonar, en consonantes fricativas con el verso. La pluridimensión del espacio vegetal apela al significado erótico, desde la construcción anti-poética humano-vegetal, de la *fémmina* hacia el amante, deconstruyendo su animalesco devenir: “Ella:/ Tienes las venas como tallos de ruda,/ una erección vegetal que está de atragantarse/ y la piel dura. [...]” (*ibid.*, p. 131). En el diálogo de los amantes, el *yo*-lírico recurre al medio anti-poético del diálogo con la mujer-*víbora*, encantadora con su silencio en el interludio amoroso: “No te engañes, hasta hace muy poco, digamos segundos/ antes de los escalofríos de tu orgasmo, yo quería/ puro morir” (Carrasco, 2009, p. 131). Barthes relaciona el aparato mitológico con objeto de desmitificar las imágenes social-cultural normativas del music-hall en la revisión de la epopeya: “A veces el hombre es soporte erguido árbol sobre cuya extensión se desliza una mujer-tallo: otras veces, repartido en la sala, se convierte en la cenestesia del ímpetu, [...]” (Barthes, 2008, p. 184). Carrasco re-escibe partes de la re-visión/ re-actualización del Epos y su significancia en las estructuras de género de las estructuras orales/habladas del teatro-*music-hall*, donde intervienen texturas musicales como los representantes del nuevo “music-hall-mediático”.

En “ruda” se habla del devenir floral y vegetal, asumiendo la tradición del *art nouveaux*: “[...] hace crecer las rudas y danzar las cobras/ Ah, la serpiente que vio Lawrence en Sicilia/ ¿por qué la imagino en zigzag cerca de mi ruda?/ ¿acaso riman o se complementan?” (*ibid.*, p. 131). La “ruda” se alimenta, se riega, prospera y crece, adquiere una identidad demoníaca-criolla, por dónde aparece el diablo, con fuerzas especiales adscritas en los saberes populares en lo anti-sacral de Mistral (“higuera en miniatura”, *ibid.*, p. 132).

La escritura vegetal se recorre geográficamente en *Ruda* (2009): “Riego también los democráticos cardenales (Chile),/ malvones (Argentina), geranios (Perú, México) de tallo firme,/ especie que también carece de delicadezas y desdeña visitas/ [...]” (*ibid.*, p. 132). Las flores representan los países, la variedad lingüística y su unidad en la heterogeneidad: Gabriela Mistral, un canto general floral. A medida que el poema avanza, se riega la “ruda”: “Tuve rosas triple equis, lirios tersos; pero ahora riego la ruda”; “ya que necesitamos de la noche/ para regar la ruda, escribir/ un par de líneas, entrar, salir,/ [...]” (*ibid.*, p. 133).

La escritura vegetal, la retórica-poética de escribir versos, implica “regar la ruda”: “Y yo al regar la ruda pensaba que ese no iba a ser mi caso:/ entre olores de ruda yo

esperaba la reaparición del Emisario”; “[...] regaba la ruda,/ y pensé en una hermosa yarará o en la black mamba/ enroscadas en el manubrio del vehículo enemigo” (*ibíd.*, p. 134). La “ruda” es ruda de roer, es plateada y firme, es metálica: el *transplatino chilensis*. La ruda aguanta sin cuidados extremos: “Que un bosque de rudas te proteja / Que un bosque de rudas te proteja/ Que un bosque de rudas nos proteja” (*ibíd.*, p. 136).

La escritura deviene de la oración, de la devoción por el objeto, por la letra y la palabra, del ojo y el escribir, por el ver devotamente y el sentir. En *Ruda* (2009) se conjuga el aroma de la planta y el ensueño, lo narcótico de su devenir: “en ese caso todo este texto sería,/ el simple efecto de ese perfume,/ el simple perfume de ese efecto” (*ibíd.*, p. 136). Este devenir vegetal está atravesado por la intermedialidad de la imagen, el poemario se inicia con la fotografía de una “ruda”:

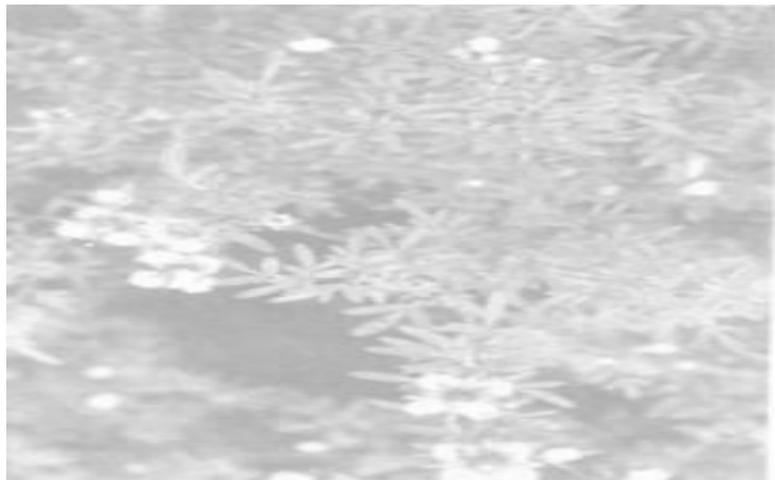


Figura 6
Ruda, 2009, © Germán Carrasco.

La “ruda” titula el poemario compuesto de formas variadas, lleva su significado hacia el jardín o el papelero: ambos lugares son los mismos. Su devenir escritural arranca con “azalea, magdalena de crepé” (*ibíd.*, p. 5). Lo vegetal se va intercalando, torcida y trezadamente, por todo el poemario. Como en el poema “azalea” en el que brota la imagen de la azalea adornando el poema (*ibíd.*, p. 30).

Tuve azaleas blancas: tesoros de crepé y bagatelas chinas/ [...] / Tuve azaleas blancas que, como todos saben, son poemas/ que alguien arrojó al jardín o al papelero (*ibíd.*, p. 132).

La sensibilidad *kitsch*: textualidades e intermedialidad en *Ruda* (2009)

Soy Abraham fotógrafo y documentalista,
huyo por todo el mundo con mi hijo
a ese punto que dios no ve. (Carrasco 2009, p. 142).

Y aquella noche el patriarca en la era
viendo los astros que laten de anhelo.
recordó aquello que a Abraham prometiera
Jehová: más hijos que estrellas dió al cielo.
(Mistral 1958, p. 13)

Se entiende la relación intermedial, bajo la terminología de Genette y Derrida, a modo de citación. Esto propone que la imagen arácnida se desprenda de la textualidad escrita en la técnica de la intertextualidad y la citación.

Ruda (2009) describe la “ruda” con el devenir “araña” en el acto de lo binario de extender la idea de una máquina escritural (telaraña): lenguaje, música y escritura. La literatura integra imágenes religiosas a través de tejidos intertextuales, por ej., la figura del patriarca Abraham: “Aunque dios es una cámara y lo ve todo” (*ibid.*, p. 142). Se habla del Abraham de Mistral en relación intertextual con la figura bíblica del patriarca y su hijo sacrificado. Carrasco retoma este hilo de seda y lo entreteje con su Abraham, lo actualiza, desmitifica y lo construye en la imagen de la cámara, un sujeto lírico que lo ve y sabe todo. El hilo de seda se adhiere (construye la telaraña: Mistral-Carrasco desde la imagen de “Abraham”) al sema-punto nodal “ver”: “lo ve todo” (Carrasco)- “viendo los astros” (Mistral).

Se habla de una literatura de un cambio tecnológico, la “araña-tecnológica”, un escenario de múltiples desordenamientos y citaciones de imágenes. Esta perspectiva tecnocéntrica permite abordar el poemario de Carrasco en un doble movimiento de traducir/sustituir el mundo multiplicado a percepciones sensibles o visibles, en la desubicación y reubicación de la letra. El poemario entabla una relación con lo filmable y con la cámara hacia una nueva noción de la lectura: el libro como eje y centro de la cultura. El Gran-Ojo, *Ruda* (2009) detona una Gramática del Ojo:

estrabismo: un ojo lee prosa y el otro poesía/ **ambliopía:** sólo trabaja un ojo, el que mira;/ el otro ojo, al no ejercitarse, pierde visión/ de manera que aunque la mirada de dios lo ve todo,/ focaliza un sector;/ pero fuera de ese sector, en la visión general/ se desplaza como una mosca la mancha de vidrio:/ el ojo que queda cesante simplemente abandona/ como esos talentos que se pierden,/ [...] Dios tiene una mancha de humor vitreo en un ojo/ y en ese lugar no puede ver (Carrasco 2009, p. 141)

La escritura, a través de la Gramática del Ojo, implica encender la lámpara adentro y opera desde la postura del *vidente* y no del *ciego*. El estrabismo del ojo lee prosa y separa a quien lee poesía, los ojos se juntan o se separan: dos géneros, la binaridad de la multiplicidad de los géneros. Son diversas formas de leer el espacio poético para darle paso al escritural. Se dice: “movilidad de la vista, nomadía de la mirada” (*ibid.*, p. 141).

En el poemario *Ruda* (2009) se expone la imagen vegetal de la azalea y la imagen animal del colibrí. Bosshard (2012) en su estudio sobre las vanguardias internacionales alberga la idea de “la orquídea-la abeja” como paradigma de complementariedad entre el devenir animal y el vegetal. Salta a la luz el paradigma establecido que determina la relación múltiple entre la imagen y el texto. Se enfrenta al devenir del sujeto y de la consciencia del lector ante su realidad y espacio cultural, socio-político e histórico.

En el pensamiento ecosófico guattariano los saberes maquínicos del arte se aplican a las formas de ver y entender el mundo a través de los mass-media. Un dibujo de la planta que se acomoda al borde de la página a modo herbario personal y como artefacto de educación botánica situado debajo del poema. Deleuze expone la idea del texto plegado

(el pliego barroco) como estructura textual para dimensionar la idea de lo infinito (Deleuze 2008, pp. 13-40).

Asimismo, la paratextualidad se presenta en la interconexión del título del poemario: *Ruda* con el poema “ruda”, o bien, el título del poema “azalea”. Esta idea se intercala en los poemas y se construye con un artefacto artístico, clásico que reúne códigos visuales-plásticos y verbales. El libro-herbario presenta el texto y la imagen en un imbricado textil. Se le denomina: *interpictorialidad* en su forma icónica vinculando al poemario *Ruda* en su composición estética a la cultura visual chilena del “libro-herbario” de la generación de los noventa (Lobato Suero 2018).

En *Ruda* (2009) se construye un testimonio vegetal, un herbario de la memoria. Se adjunta la imagen al texto y se especifica su re-significado. En este caso, el libro-herbario apela al papel, la imagen y el texto, la multidimensionalidad de este vínculo se da en la imagen de la azalea y la escritura, la ruda y el título con la imagen pronunciando junto a la noción de deseo, la escritura en la azalea:



Figura 7
***Ruda*, 2009, ® Germán Carrasco.**



Figura 8
Ruda (2009), © Germán Carrasco.

La práctica intermedial provee al texto de Carrasco una solidez desde el punto de vista textual y visual: dos azaleas dibujadas al cierre del poema “azaleas” (*ibid.*, pp. 23-30, aquí p. 30). Esta técnica aborda el *happening*, “confluencia de *multimedia* e *intermedia*, intersección de diversos lenguajes artísticos [...]” (Yurkievich, 2014, p. 235). El predominio de lo visual y sonoro sobre lo verbal, el arte del collage verbal, poemas fonéticos y superposiciones escénicas heredadas de la práctica Dada (*ibid.*). Se muestran dos chincoles en alternancia con el cierre de “interior” (*ibid.*, pp. 46-47): “es como si una bandada de chincoles –esos ruseñores proletarios– hubiesen sido alcanzados por una lluvia de perdigones” (*ibid.*, p. 45). Se reitera la estética del *collage* como práctica (neo)vanguardista, la escritura se adultera por la tripa del bolígrafo, se mancha la hoja. Se traza-escriturando, en doble movimiento, la imagen y el poema. Lo vegetal alterna con la escritura-pintada, pronunciada en el deseo y la suavidad de la azalea. Por otro lado, lo urbano devela desde el recurso del oxímoron junto con lo animal “en el pavimento”, en la expresión de los “diversos grafemas” (Carrasco 2009, p. 46). Lo suave y sensual frente a lo real-citadino.

El libro-herbario se contextualiza en el paradigma de la exposición de las curiosidades-objeto, en las grandes ferias mundiales hacia 1851 celebradas en la Primera Guerra Mundial en el Palacio de Cristal (Olalquiaga 2007, pp. 30). Este libro-objeto “naturaliza” la maquinaria, introduce lo orgánico en lo mecánico y en el diseño hacia el siglo XIX: lo orgánico es un golpe mortal a la modernización, plantas y animales ornamentales de los soportes barrocos (*ibid.*, pp. 29-40).

La sensibilidad *kitsch* se abre en el objeto de la nostalgia y melancolía en que la imaginación se vierte hacia una sensibilidad para percibir la realidad y el desorden de los

discursos. En el poemario se toca la vejez (abuelo), la música melancólica de una nostalgia de oro (tango) en un auto-Chevrolet: “Imagino a abuelo/ en sus periodos alcohólicos/ con los tangos a todo volumen/ y a toda velocidad su viejo Chevrolet/ por un camino pedregoso y mal señalizado (*ibíd.*, p.16). Barthes señala en *Mitologías* (2008) el retrato de “El nuevo Citroën“ como un objeto superlativo: es el nuevo cambio en la mitología automovilística y el símbolo de las artes domésticas, el confort, la alquimia de la velocidad y el placer de la conducción (Barthes 2008, pp. 155-158). Es aquí donde se entra a lidiar con la sensibilidad *kitsch*, la deconstrucción del Futurismo. Se habla de lo viejo por lo nuevo y del camino malo en el que la chica transita el barrio con tacos de plataforma con las uñas pintadas de rojo intenso y unas leggings apretadas.

Conclusiones

vamos a resucitar, el día del juicio final, si lo hubiere, a la edad perfecta, es decir, treinta y tres o treinta y cinco años: treinta y tres, claro, sería la edad en que Cristo es crucificado y en que nace Adán; y treinta y cinco sería, según Dante, en su más famoso verso, nel mezzo del camin di nostra vita... -j.l.b (*ibíd.*, p. 91).

En el epígrafe de “brecha“ de *Ruda* (2009) muestra la apocalíptica ruta del sacrificio a la edad perfecta de Cristo, en la misma muerte nace el primer hombre: Adán. El Adán de tierra roja, el Adán del origen de la lengua, de una lengua macarrónica, ornamental. En el fin se encontrará el comienzo de todo: el círculo, el centro del sistema, lo masculino, el rey, Yang, falo y fuego (Sarduy 2013, p. 217). El círculo es el símbolo que lleva en el tarot la carta del Emperador en su parte superior. Se dice:

Trazar un círculo es el gesto más inmediato, también el más universal y anónimo, pulsión primero de la mano, sepultada bajo milenios de técnica, de cultura, y que en un instante –anulado ese saber– resurge: la mano recupera su facultad de producir, *desea* por sí sola, independiente de la totalidad del cuerpo que la comprende, máquina, libre (Sarduy 2013, p. 215).

Carrasco se endeuda con esta tradición: la de la mano y de la azalea. A lo largo de este artículo, se sitúa el poemario *Ruda* en el *barroco chilensis*, en la tradición de la escritura hacia una poética vegetal del gesto-objeto con el fin de mostrarlo como materia poética y en su fuerza escritural a través del poder de la palabra.

Este artículo centra ideas sobre la construcción de una poética botánica en el poemario *Ruda* (2009). Desde el título, el lector se enfrenta a una apertura a mundos binarios y múltiples de la palabra. Bajo el amparo del cuadrado de Greimas, se estudian los contrarios vegetales y no vegetales, interpretando a través del conflicto narrativo los diversos significados de la palabra. En particular, sobresalen los semas “azalea“, “orquídea“, “aloe“ y “ruda“, que estructuran diversos niveles vegetales del poemario. Por un lado, la azalea define el paradigma de género, amor y poesía. La orquídea define la masculinidad desde la metáfora vegetal: Goethe habla de una *Urpflanze*, de una flor prima aborda la creación literaria y el género (el primer hombre, Adán). Por otro lado, el “aloe“ se vincula con la suavidad y ternura del niño, citando la relación de cuna del infante con la obra de Gabriela Mistral.

Entre la construcción de lo escritural-vegetal se intercala la construcción del género en femenino. La *fémmina* se aborda desde la maternidad, la mujer popular joven, trivial y vieja (símbolo numérico: 3, tres caminos que son uno). De igual manera,

comprende el espacio de la perdición con la figura de Calipso: marítima e indomable. Se interpretan las diversas textualidades, lo escritural desde el *collage*, la lengua macarrónica y cursi: mezclas del castellano con el italiano, mezcla de poesía con cultura popular, con la grosería criolla, la imagen y el quiebre de la mayúscula. La escritura se amalgama con la miniatura americana, con lo *pop*, lo alternativo y con la cultura del póster/cartel.

En este ensayo se habla de una escritura mediatizada a través de referencias de los medios de comunicación que establecen un conflicto narrativo en/ a través del cruce. Este conflicto se deja ver en la desmitificación de figuras bíblicas pertenecientes a la tradición escritural del barroco, de lo cursi y del *kitsch*. Se desliza por los hilos eléctricos de la vanguardia (futurismo) hacia una (neo)vanguardia en la que se habla del ojo de la cámara. Una gramática del Ojo en la que se adjuntan paradigmas literarios como el sujeto lírico omnisciente.

Ruda (2009) se ordena bajo el contexto sociocultural de la generación del noventa en la que la cultura juvenil de la moda de segunda mano y la metáfora textil de la camisa leñadora portan un significado musical y político. Las sonoridades sostienen la textura con la que se construye el aparato escritural de una generación en la que el poeta ocupa la posición del escenario de teatro y relata-escribiendo lo que está escuchando: se escribe lo que se escucha. Se recita, se menciona y se deconstruye el mito a través de lecturas leídas en represión política: el Cid Campeador, la epopeya como parte de la literatura *pulp* (Sánchez, 2015).

El poemario de Carrasco atiende a la idea del “libro-herbario“. La imagen juega con el texto y el texto juega con la imagen entrelazando el motivo del ornamento floral en y con la letra. Existe un cuidado por el libro, la lírica del motivo del amor se demuestra en la expresión visual que acompaña a una de las protagonistas: la azalea. Las variadas entradas y salidas a la modernidad del *kitsch* aportan el escenario para diversas vinculaciones con obras inspiradas en la pintura de Vladimir Tretchikoff, uno de los más sobresalientes pintores de lo cursi.

El pájaro sostiene el significado de lo erótico y se entrelaza con lo vegetal. El chincol, ave *chilensis*, adquiere un significado importante en el campo de lo vegetal y la intervención del espacio urbano en el que se está escribiendo. La urbe sostiene el espacio físico, la ciudad desmitifica el laberinto como el origen del mito, es la azotea que marca el lugar del Spiderman, superhéroe apocalíptico e integrado.

Referencias

- Areco Morales, M. (2017). “Decir no diciendo: neobarroco, palimpsesto e intimidad en *Los vigilantes* de Diamela Eltit. En: Mateo del Pino, Ángeles (ed.) (2013): *Ángeles Maraqueros. Trazos neobarroch/c/sos en las poéticas latinoamericanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Katatay, 253-257.
- Báez Báez, R. (abril 2014/2015): “Vírgenes, mártires y santas mujeres: la imagen religiosa en la cultura visual chilena”. En: Centro Cultural Palacio La Moneda (diciembre). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=RBLTYD7qrL4>.
- Báez Rivera, E. (2012). *Las palabras del silencio de santa Rosa de Lima o la poesía visual del Inefable*. Madrid/ Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert.
- Barthes, R. (2008). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.
- Beverly, J. (2011). *Latinamericanism after 9/11*. Durham&London: Duke University Press.
- Bosshard, M.Th. (2012). *La reterritorialización de lo humano. Una teoría de las vanguardias americanas*. Pittsburgh: Nuevo Siglo.

- Bowie, D. (marzo de 2021). "Love is lost". Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=VpXleysIs90>.
- Butler, J. (2014). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Ed. Espasa.
- Calabrese, O. (2012). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Carggiolis Abarza, C. (2013). "(Re)cortes de infancia en 'Invenciones del recuerdo' de Silvina Ocampo". En: Amaro Castro, Lorena: *Literatura e infancia*. Revista Aisthesis 54.
- (2018). "Más allá del *angelus novus*: Las tretas del *angelorum* parriano, entre demonios y gallinazos". En: *Polifonía. Scholarly Journal*. Vol. VIII (1), 70-92.
- (2020a). "Cartomancia o el místico arte de escribir el presagio: Revisando *Los juegos peligrosos* (1962) de Olga Orozco". En: *Cuadernos del Hipogriфо. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada Comparada* (13), 28-40.
- (2020b). "Rosas en rebétiKo, una *opera aperta*: Construcción de subjetividades de género en *Oasis* (2020) de Daniel Melingo". Dic. (28), Brasil, 361-378.
- (2020c). "Lo erótico numinoso en Gonzalo Rojas, alumbradas «Vocales para *Hil(d)a*»". En: *Revista ZUR* (2), 107-117.
- Carrasco, G. (2009). *Ruda*. Santiago: Ed. Cuarto Propio.
- Chanel, C. (mayo de 2021). "Lucien Clergue, The horseman in 'The Testament of Orpheus' by Jean Cocteau", Quarries in les Baux-de-Provence, 1959, Atelier Lucien Clergue. En: <https://www.facebook.com/chanel/videos/1360454734337284>.
- Cisneros, S. (2009): *Caramelo o Puro cuento*. Barcelona: Ed. Seix Barral.
- Choi, Y. H. (2008). "Narrative approaches to lyric poetry: On Kim Sowöl's *The azaleas*". En: *The Public Journal of Semiotics*. Vol. II, Jan. (1), 2-10.
- De Morales, D. (2007). *Sociedad mediatizada*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- De Block, L. (2009). *Medios, pantallas y otros lugares comunes. Sobre los cambios e intercambios verbales y visuales en tiempos mediáticos*. Buenos Aires: Katz.
- Deleuze, G. (2008). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós.
- Eco, U. (2013). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tuquets.
- Echevarren, R. (1998). *Arte andrógino. Estilo versus moda en un siglo corto*. Buenos Aires: Ed. Colihues.
- , R. (2013). "Barroco y neobarroco". En: Mateo del Pino, Ángeles (ed.) (2013): *Ángeles Maraqueros. Trazos neobarroch/c/sos en las poéticas latinoamericanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Katatay, 71-93.
- Echevarren, R.; Kozzer, J.; Sefamí, J. (2016). *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. Santiago: Aerea/ Carménère.
- Edley, N. (2017). *Men and Masculinity. The basics*. London&New York: Routledge Taylor&Francis Group.
- Eltit, D. (1991). *Lumpérica*. Buenos Aires: Ed. Planeta.
- (2011). *Impuesto de la carne*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Foucault, M. (2012). *Historia de la sexualidad III. La inquietud de sí*: Buenos Aires: Siglo XXI.
- Godínez Rivas, G. (2017). "Neobarroco transfronterizo en México: El Lupón". En: Mateo del Pino, Ángeles (ed.) (2013): *Ángeles Maraqueros. Trazos neobarroch/c/sos en las poéticas latinoamericanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Katatay, 387-409.
- Holliday, R.; Potts, T. (2012). *Kitsch. Cultural politics and taste*. Manchester: University Press.
- Kamenzain, Tamara (2000). *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía)*. Barcelona Paidós.
- Lobato Suero, M. J.. (marzo de 2021). "El fenómeno intertextual: nociones sobre la terminología aplicada a los álbumes ilustrados". Recuperado de: *OMNIA - Revista Interdisciplinaria de Ciencias e Artes*, 8 (1), 25-35. <https://doi.org/10.23882/OM08-1-2018-J>.
- Martín-Barbero, J. (2007). "Tecnidades, identidades, alteridades: desubicaciones y opacidades de la comunicación en el nuevo siglo". En: De Morales, Dénis. *Sociedad mediatizada*. Barcelona: Ed. Gedisa, 69-98.
- Mateo del Pino, Ángeles (ed.) (2013): *Ángeles Maraqueros. Trazos neobarroch/c/sos en las poéticas latinoamericanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Katatay.
- Mistral, G. (1958). *Poesías completas*. Madrid: Ed. Aguilar.
- Moraña, M. (2012). "Postscriptum. El afecto en la caja de herramientas". En: Moraña, Mabel/ Sánchez Prado, I. (Eds.). *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Madrid/ Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert, 315-337.
- Ocampo, S. (2003). "Las fotografías". En: Ocampo, Silvina: *Cuentos completos I*. Buenos Aires: Emece, 219-222.
- Olalquiaga, C. (2007). *El reino artificial. Sobre la experiencia kitsch*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

- Pascual Soler, N. (2017). “El barroco y el neobarroco culinario”. En: Mateo del Pino, Ángeles (ed.) (2013): *Ángeles Maraqueros. Trazos neobarroch/c/sos en las poéticas latinoamericanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Katatay, 411-429.
- Pérez López, M. Á. (2001). “Introducción. La antipoesía de Nicanor Parra (Poesía en tiempos de zozobra)”. En: Binns, Niall (et.al.). *Páginas en blanco*. Madrid: Ed. Universidad de Salamanca y Patrimonio Nacional, 7-109.
- Perlongher, N. (2014). *Obras completas*. Buenos Aires: Flauta Mágica.
- Preciado, B. (2010). *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría*. Barcelona: Ed. Anagrama.
- Rodríguez Herrera, J. (2017). “El carnaval neobarroco: pop, bolero, copla, mambo y musical kitsch en las películas”. En: Mateo del Pino, Ángeles (ed.) (2013): *Ángeles Maraqueros. Trazos neobarroch/c/sos en las poéticas latinoamericanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Katatay, 431-452.
- Rojo, G. (2001). “El regreso de Rosamel del Valle”, en: *Revista Chilena de Literatura*, (59), 99-109.
- Saavedra Molina, J. (1958). “Prólogo”. En: Mistral, Gabriela. *Poesías completas*. Madrid: Ed. Aguilar, IX-CX.
- Sánchez, A. (2015). *Historia social del fisicoculturismo. En cuerpo kitsch en la cultura popular*. Madrid: La Rueda de Penélope.
- Sarduy, S. (2007). “II. Círculo. El sol de la mano”. En: *Obras III. Ensayos*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 217-224.
- . (2011). *Pájaros de la playa*. En: Sarduy, S. (2011): *Obras II. Tres novelas*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 291-405.
- Sarlo, B. (2009). *La ciudad vista. mercancías y cultura urbana*. Barcelona: Siglo Veintiuno.
- Strauss, F. (2000). *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Verona: Ed. Akal.
- Suárez, Z. (2017). “La Nueva Novela. Retazos neobarroco en una obra de todos los tiempos”. En: Mateo del Pino, Ángeles (ed.) (2013): *Ángeles Maraqueros. Trazos neobarroch/c/sos en las poéticas latinoamericanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Katatay, 267-289.
- Tarrab, A. (2004). “Inri, la obsesión de tallar paisajes”. En: Zurita, R. (2004). *INRI*. Madrid: Visor Libros, 9-18.
- Tretchikoff, V. (marzo de 2021). *Lenka, Tretchikoff's lover*. Recuperado de: <https://www.facebook.com/vladimirtretchikoff/photos/1621807004511726>.
- (marzo de 2021). *Joumey's End (1950)*. Recuperado de: https://www.bonhams.com/auctions/20619/lot/40/?fbclid=IwAR1KGMKmwWSDsL1JSwDMS2wYGQYqv_MLiMavQyJ4iCoMW4LACHOS4X0BHKI.
- Vizer, E. A. (2007). “Procesos sociotécnicos y mediatización en la cultura tecnológica”. En: De Morales, Dênis. *Sociedad mediatizada*. Barcelona: Ed. Gedisa, 39-67.
- Yurkievich, S. (2014). *Del arte pictórico al arte verbal*. México: Bonilla Artigas Editores.
- Zurita, R. (2004). *INRI*. Madrid: Visor Libros.