

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Traduzione, Interpretazione e Interculturalità

Ciclo XXV

Settore Concorsuale di appartenenza: 10/ I - ISPANISTICA

Settore Scientifico disciplinare: L - LIN / 06 LINGUE E LETTERATURE SPANO-AMERICANE

TITOLO TESI

Líneas de quiebre en la poesía chilena. Aproximación a las poéticas de los Ochenta

Presentata da: Francisca Paz Lucía Rojas

Coordinatore Dottorato

Relatore

Prof. Félix San Vicente Santiago

Prof. Rafael Lozano Miralles

Esame finale anno

2013/2014

Líneas de quiebre en la poesía chilena. Aproximación a las poéticas de los Ochenta

ÍNDICE.....	3
-------------	---

Introducción.....	7
-------------------	---

Capítulo I. Vanguardia y antipoesía

1. Vanguardia histórica. Antecedentes poéticos.....	21
1.1 Vicente Huidobro y el <i>creacionismo</i>	23
1.1.2 Segunda vanguardia.....	33
1.1.3 Segunda vanguardia en Chile.....	35
1.2. Nicanor Parra y la antipoesía.....	48
1.2.1 Nicanor Parra, antipoeta.....	51
1.2.2 Introducción a la antipoesía de Nicanor Parra.....	55
1.2.3 Premisas sobre el sujeto hablante en los antipoemas de Parra.....	57
1.2.4 De las expectativas del lector.....	61
1.2.5 Tipos de discursos, funciones y metalenguaje en los antipoemas de Parra.....	67
1.2.6 Estructura del antipoema y deconstrucción del poema.....	68
1.2.7 Pastiche y parodia. Muerte y risa en el lenguaje parriano.....	77
1.2.8 <i>Artefactos</i> , explosión de los límites del lenguaje.....	80
1.2.9 Trans y auto-textualidad en la poesía de Nicanor Parra.....	86
1.2.10 Anti-relato, narratividad y agenciamientos poéticos.....	93
1.2.11 Una crítica.....	102

Capítulo II. Lenguaje poético y tendencias antes del golpe

2.1 La <i>Generación de los Cincuenta</i> y su entorno cultural.....	105
2.2 Postulaciones poéticas de Enrique Lihn.....	109
2.2.1 Una supuesta despolitización. Enrique Lihn.....	124
2.3 Definición de una generación.....	134
2.3.1 Aspectos culturales y mirada crítica de la <i>generación emergente</i>	134
2.3.2 Tendencias poéticas de la <i>generación emergente</i>	153
2.3.3 <i>Lobos y ovejas</i> de Manuel Silva Acevedo. Una fábula sombría.....	163
2.4 Tendencias de la crítica antes de 1973.....	171

Capítulo III. Orden cultural y producción poética después del golpe de Estado de 1973

3.1 La dictadura de Chile.....	184
3.1.1 Autoritarismo y campo cultural.....	199
3.1.2 Institucionalización del mercado cultural.....	207
3.1.3 Asedio y <i>praxis</i> de la poesía después del golpe. <i>La generación dispersa</i>	217
3.1.4 Las máscaras y los personajes.....	223
3.1.5 La avanzada poética y los márgenes del sujeto.....	224
3.1.6 Testimonios y ciudad.....	227
3.1.7 El sujeto femenino.....	229
3.1.8 Descentralización poética.....	234

Capítulo IV. Emersión del anti-sujeto poético

4.1. Juan Luis Martínez.....	239
4.1.2 <i>La Nueva Novela</i> (1977). Desaparición del sujeto.....	241
4.2 Confrontaciones entre las poéticas de Enrique Lihn y Raúl Zurita.....	258
4.2.1 Zurita y la vida como obra mayor. <i>El Mein Kampf de Raúl Zurita</i>	259
4.2.2 Lenguaje totalitario y campo poético.....	262
4.2.3 Dolor/corrección/arte/vida.....	265
4.3 Lihn, <i>Pompier</i> y la <i>poesía situada</i>	270
4.3.1 <i>Pompier</i> y el arte de la palabra.....	277

Capítulo V. Paradigmas poéticos. Un posible itinerario poético en los Ochenta

5.1 ¿Por quién habla el poeta? Una poesía que desafía la memoria.....	289
5.1.1 Raúl Zurita. <i>Alegorías de una herida</i>	295
5.1.2 <i>Purgatorio</i> (1979)	296
5.1.3 <i>Anteparaíso</i> (1982). Idilio y desmentida.....	320
5.1.4 Utopías.....	324
5.1.5 Cordilleras.....	337
5.1.6 La marcha de las Cordilleras.....	339
5.1.7 Las Cordilleras del Duce.....	345
5.1.8 Pastoral.....	348
5.1.9 Esplendor del viento.....	364
5.1.10 <i>Canto a su amor desaparecido</i> (1985).....	367

Capítulo VI. La poesía situada en la ciudad

6.1 <i>El Paseo Ahumada</i> (1983) de Enrique Lihn.....	371
6.1.2 <i>Canto General</i> de la recesión.....	383
6.1.3 Caídas de la modernización.....	391
VII. Conclusiones.....	405
VIII. Bibliografía.....	411

Introducción

En este estudio nos hemos propuesto trazar una línea poética que tiene origen en la primera vanguardia y se desarrolla hasta los Ochenta. Con este objetivo se han analizado algunos rasgos que connotan el lenguaje poético y la producción semiótica que emerge de la poesía chilena a lo largo de las décadas, dando importancia tanto al contexto crítico como al contexto socio-político.

Problematizando la tesis según la cual el golpe de Estado, como acontecimiento total, dio lugar a un punto cero de la cultura como momento tanto destructivo como fundacional, la investigación se propone recoger trazas e indicios de un desplazamiento en la episteme de la modernidad y de cómo ello ha influido en el proceso poetológico y en la formación del pensamiento crítico dentro del campo literario.

Siguiendo y acogiendo la posición crítica del estudioso Idelber Avelar (2000), el cual propone una perspectiva crítica que va más allá de la lectura de la literatura postgolpe como resultado de los efectos de los regímenes dictatoriales, deseamos abrir una línea de análisis que se aproxime a las estrategias escriturales confrontando tanto los factores intrínsecos al acontecimiento del golpe como evento complejo, como a aquellos que derivan del proceso interno de evolución y dialogismo en las letras nacionales.

Dentro de los fenómenos de ruptura y reformulación del lenguaje poético, vierten transversalmente elementos de la historia de la comunidad hablante chilena como también aquellos que los movimientos hegemónicos producen sea a nivel representativo de la realidad que en el concreto espacio socio-cultural y político. Porque si lo que hoy sustituye la política con la economía encuentra raíces en la temprana ideología del capitalismo, el proceso que ha llevado este fenómeno a instalarse en modo irreductible en la realidad contemporánea, presenta aún consecuencias por interpretar dentro de la producción cultural. Nuestro estudio se plantea la necesidad de comprobar cómo se relaciona la poesía con estos fenómenos de la realidad y de verificar los efectos sobre su lenguaje.

Para poder indagar esto nos hemos detenido también en los discursos poetológicos y en los planteamientos críticos de algunos autores, cuyos textos están relacionados con su poesía y ofrecen un amplio espectro de contenidos éticos y estéticos, a través de los cuales descifrar los enunciados que emergen en la producción poética de los Ochenta.

La interrogante que hace de trasfondo a toda la investigación es si el lenguaje poético puede preservar la memoria, no sólo subjetiva, de una comunidad hablante, sino penetrar también en su estructura profunda y en ese *no dicho* indeleble que se estratifica con el pasar del tiempo.

A su vez no hemos escogido antes de partir una razón unívoca para indagar en las numerosas direcciones que ha emprendido la poesía en la historia literaria chilena, ni es un horizonte el de encontrar una sola clave de lectura.

En este sentido los motivos y temáticas analizados han surgido a partir del *corpus*

textual que en sí mismo propone claves semióticas, semánticas y comunicacionales. Son los mismos textos poéticos los que dan lugar a múltiples interpretaciones, ya que su pluridimensionalidad ofrece signos y constelaciones semánticas que revelan o iluminan aspectos conflictivos de la realidad. En esta relación entre poesía y realidad yace el interés y el aprendizaje desde la palabra poética como signo y síntoma del lenguaje que nos restituye, hoy como ayer, resquicios de nuestra historia social y subjetiva. ¿Cómo lo hace y cuáles signos pone en campo? Es una de las preguntas que atraviesan teórica y temporalmente este proyecto.

Teniendo en mente que los límites del lenguaje son los límites del mundo, queremos observar y dar cuenta de cuáles son los confines y los mundos que algunos de los y las poetas, desde principios del XIX siglo, han dejado inscritos en su escritura. La transgresión del canon poético y la relación con él a través del gesto escritural, así como también la consciencia de la relación entre escritura y sociedad, han dado lugar a resultados que renuevan la enunciación del mundo en poesía. Cómo se ha instalado el sujeto autoral en el signo lingüístico y cómo ha elaborado tanto el declino de su época - sus transformaciones culturales - como las utopías y sus derrotas, son algunas de las cuestiones que guían el trabajo.

En este sentido la pregunta que subyace a la hipótesis de estudio es si es posible aseverar que el lenguaje poético, como lenguaje privilegiado que reúne y articula códigos del habla que van más allá del habla comunicacional, puede de por sí contener, registrar en modo diferencial y profundo la experiencia de una comunidad hablante. Y si lo hace, cuáles instrumentos y estrategias inherentes a su estructura pone en marcha. Para seguir esta dirección hemos asumido distintas perspectivas entre las que prima la observación de las relaciones que establece el texto poético con su realidad circunstante, es decir, la relación entre escritura e historia, política y campo de aferencia. Por otra parte hemos privilegiado como *texto* fundamental la reflexión metatextual de algunos de los poetas en cuya obra nos hemos detenido más largamente, con el objetivo de entrecruzar reflexiones y escritura poética, para poder al interno de éstos constatar las líneas tanto del posicionamiento del sujeto hablante como de las pautas poetológicas que confluyen en la estructura y en el significante.

En el intento de verificar las características de un gesto de ruptura interno al lenguaje que identificamos tanto en los poetas contemporáneos como en los de las vanguardias, en el primer capítulo (§1) hemos revisado algunas de las propuestas de la vanguardia histórica inscritas dentro del metalenguaje poético de Vicente Huidobro. La formulación del *creacionismo* (§ 1.1) se inscribe dentro del panorama de las vanguardias europeas y de su concepción del arte como práctica de vida. El poeta *creacionista* acoge la llamada a la ruptura tanto con el modernismo que con las normas y el canon del lenguaje en poesía. Su gesto creacional alejándose de la mimesis realista, busca un rol inaugural para el lenguaje correspondiente al movimiento y a la tecnificación europea en la cual está inmerso. El proyecto de Huidobro repone un máximo nivel de confianza en el lenguaje y en la imaginación, la palabra poética para el autor puede efectivamente crear mundos nuevos y, aunque sucesivamente se aleje de la corriente surrealista

comparte con ella, a trazos, una mirada crítica con respecto a la institucionalidad en general y a las imposiciones sociales y políticas. El rechazo del academicismo, del mercado del arte y de las cercanías al poder establecido dieron cuenta de un proyecto total que, sin embargo, vivió su ocaso por no lograr responder a la historia. Para Huidobro la búsqueda no irá en la dirección de la belleza sino de la experiencia del hombre, al menos así profesaba, alejándose también de la concepción del *art pour l'art*. Pero al mismo tiempo el poeta bilingüe reside aún dentro de la concepción simbolista del poeta vidente, el *pequeño dios*, como él mismo escribe en un poema. El demiurgo entonces, aporta tanto el gesto de la ruptura contra el canon literario y su complacencia burguesa cuanto también un signo anacrónico que con la vuelta de las guerras mundiales acabará por agotarse.

La recepción de la vanguardia histórica en Latinoamérica tiene caracteres diferentes (§ 1.1.2). En Chile, la poesía de Huidobro tiene una acogida parcial y sobre todo es superada por la palabra de Pablo Neruda (1904-1973) y de los surrealistas franceses. Pero su legado lingüístico ha asumido en las épocas sucesivas un lugar privilegiado a la hora de renovar tendencias escriturales, recuperando el valor tanto estrictamente poético como ruptural de su obra. Destaca dentro de las escrituras vanguardistas de principios de siglo en Chile, por su singular visionariedad, el indefinible Rosamel del Valle, cuya obra con los años también ha llegado a ser una referencia poética.

Dentro de las tendencias de la vanguardia histórica, destaca el distanciamiento de la poesía pura que Neruda anuncia en su texto *Sobre una poesía sin pureza*, publicado en 1935, en la revista *Caballo verde para la poesía* (Madrid). Esta poesía impura conjuga la herencia de los primeros surrealistas con la introducción de la subjetividad del *yo* lírico, insertado en su historia y su sociedad.

Es el surrealismo que explora en el pozo de lo onírico y del inconsciente el que tendrá en Chile tardíamente un grupo de cultores, el grupo *La Mandrágora* (1937), tanto de renovadores como de opositores. Es el Neruda de la metáfora impura de *Crepusculario* (1923) o de *Residencia en la tierra* (1933) el poeta que hasta hoy se celebra como herencia poética indiscutible dentro de un panorama lingüístico y crítico en continua evolución y divergencia con respecto a los modelos poéticos tradicionales. La figura de Pablo Neruda y las diferentes actitudes y resultados poéticos de su obra, acompañarán el análisis como un espectro de referencia que a intermitencias aparece a lo largo de nuestra investigación. Su lectura, de la cual emergen puntos de vista controvertidos, caracterizará el dialogismo intertextual de algunas de las obras objeto de estudio. No por un afán de cancelar o silenciar su presencia de la historia poética nacional, asimismo no es este el motivo de la ausencia de Gabriela Mistral, sino por una elección que privilegia las escrituras que desde sus comienzos se posicionaron desde un margen conflictivo con respecto al canon.

Dentro de las segundas vanguardias (§1.1.3), incluyendo en esta definición aquellas tendencias más específicamente nacionales, se halla Pablo de Rokha a caballo entre la poética surrealista y el realismo social, el cual introduce el lenguaje popular, el

tono regionalista y una mirada sobre las injusticias sociales. Su poesía incluye a los más frágiles de la historia, mientras celebra la vida rural, tejiendo el relato de una identidad nacional que da lugar a una poética que si entonces fue denigrada por su criollismo, hoy recupera lecturas y apreciaciones nuevas. Sucesivamente a De Rokha se encuentran los poetas que se asimilan a la *Generación del 38*. Los poetas de esta generación pueden distinguirse en dos tendencias. En la primera prevalecía una poética realista que dirigía su atención hacia lo social y lo popular, impregnados también del espíritu de lucha que les provenía de la atención o participación en la Guerra Civil española, y de las turbulencias políticas internas al país, en el que se estaba configurando el partido del Frente Popular. En este primer grupo se pueden citar a Oscar Castro y Volodia Teitelboim, entre otros. La segunda tendencia marcaba el paso del surrealismo y del experimentalismo vitalista, sus poetas están más atentos al gesto estético y a la creación de metáforas y atmósferas oscuras, pero también a la crisis existencial reflejo de la modernidad. Entre ellos se encuentran Eduardo Anguila, Teófilo Cid, parte de la *Mandrágora*, Gonzalo Rojas, en sus inicios, y Enrique Gómez Correa entre otros.

A finales de los años Treinta, cuando aún algunos poetas persistían en la utopía del "hombre nuevo" dentro de una poesía total, se insinuaba una nueva corriente, la de los poetas de la "claridad". Estos, según Naín Nómez (2002), proponían una poesía que rechazaba los mitos en torno al rol del poeta y la poesía, tras una palabra franca y sencilla, oponiendo a "la poesía del análisis una poesía de la síntesis, al hermetismo una poesía de la luz".

Entre estos poetas se encontraba Nicanor Parra que en 1937 publica su primer libro, *Cancionero sin nombre*. El poeta cumplirá un cambio de lenguaje hacia lo que caracterizará su antipoesía desde mediados de los años cincuenta y marcará la poesía de las promociones venideras. El lenguaje de la antipoesía querrá romper (§1.2) con las convenciones tanto por lo que concierne *lo que se dice* en poesía como el tradicional lugar del habla en el que se posicionaba el sujeto poético. Aunque alejada ya de las vanguardias históricas, la antipoesía, se enlaza a ella a través del gesto crítico que dirige a la institución académica y al clasicismo erudito, a la retórica tanto modernista como romántica que sustituye por una retórica propia vinculada a lo conversacional y al gesto desacralizador. Su crítica entonces se dirige hacia la sociedad, la hipocresía de la vida pequeño burguesa, de las relaciones amorosas y de la represión sexual. Su lenguaje registra con amargura y desencanto la apatía y la frustración del hombre moderno, el *non sense* de la vida que lo arrastra. La neurosis moderna así como las patologías de la cotidianidad se registran en su lenguaje, que incorpora contradicciones y paradojas junto a un lenguaje descarnado y crudo a veces. Parra a través de sus máscaras coloquiales introduce en su habla tanto lo popular tradicional, como lo culto en cuanto referencias intertextuales, bajo un signo negativo connotado por la ironía y la desacralización del canon poético y de la idea romántica del sujeto lírico. Su antipoesía, como él afirmará, es poesía que incorpora el surrealismo. Efectivamente lo onírico y la desarticulación estructural del lenguaje, en forma de fragmentarismo y montaje se insertará en su producción alcanzando el clímax en sus *Artefactos*. La ironía y el

sarcasmo con los que el poeta se relaciona con la realidad caracterizan un gesto poético disolvente de los ideales, de las utopías y de los grandes relatos colectivos.

La antipoesía de Parra (§1.2.2) como fenómeno que caracterizó los Cincuenta, se inaugura con la publicación de *Poemas y Antipoemas* en 1954. Este libro dio lugar a una vuelta de tuerca dentro del panorama poético nacional, como reacción también ante la asumida postura de Neruda proyectada en su poesía política, cuyo emblema será *Canto General* publicado en 1950. El monumento poético de Neruda, que obtuvo la aclamación en Latinoamérica como obra destinada a representar el espíritu y la memoria histórica de una extensa comunidad cultural, produjo, por otra parte, una respuesta antagónica en el seno de los jóvenes poetas de la generación del Cincuenta en Chile.

En la disputa entre Neruda y Huidobro, así como entre Neruda y Parra, podemos individuar una instancia dialéctica dentro del campo poetológico que se presentará en otros contextos temporales e históricos. El antagonismo con matices dialógicos entre las divergentes poéticas y posicionamientos autorales de estos protagonistas, ofrecen la pauta para leer una dicotomía que se presentará también en los Ochenta. La autodefinición como poetas, la aproximación o alejamiento del lenguaje dominante y la relación con el poder, así como los elementos lingüísticos y comunicacionales que ilustran el lugar del habla, son los motivos que alumbran la reflexión en torno a los paradigmas de producción y recepción literaria. Porque el diálogo interno entre las obras, tanto sincrónico como diacrónico, consolida una tradición literaria que se constituye sobre algunas bases relacionales. Y son estas bases dialógicas las que identificaremos por medio de los textos observados.

Entre los poetas más destacados de la generación de los Cincuenta se hallan Enrique Lihn, Jorge Teillier, Gonzalo Rojas, Armando Uribe Arce, Miguel Arteche, Rosenmann Taub y Alberto Rubio entre muchos otros. En el segundo capítulo (§ 2.1) nos hemos detenido sobre la magnitud de la influencia parriana en el despliegue de poéticas nuevas y heterogéneas, las cuales en su mayoría integraron la ironía y la mirada crítica antipoética, apartándose del hermetismo y de las metáforas oscuras. Las principales líneas fueron dictadas por Enrique Lihn y Jorge Teillier. La obra de éste último inauguró en Chile la tendencia *lárlica*, que influyó en muchos poetas, que condujeron su mirada hacia un paraíso perdido tanto de la naturaleza como de la infancia, como espectros alegóricos de la ruptura de una época en la que se instalaba paulatinamente el proceso de modernización, con diferencias relevantes entre la vivencia de la provincia o de la ciudad. Aunque el alcance de la poesía de Teillier tuvo resonancias notables en su momento y su poética reapareció renovada en la poesía de algunos jóvenes de los Noventa, en los Ochenta, al parecer el trauma de la violencia del golpe no dejó espacio, sino resquicios en algunas obras (*Fugar con fuego* de Omar Lara, 1979, por ejemplo), para volver la mirada hacia la infancia o para añorar un paraíso edénico perdido.

Alrededor de la reflexión metatextual y de la obra poética de Enrique Lihn se profundizará el giro lingüístico de los Cincuenta (§ 2.2), como generación poética que deja atrás definitivamente el ademán vanguardista para entrar en un orden que se instala en su sociedad y su realidad, en modo conflictivo pero consciente tanto del oficio

de la escritura como de los fenómenos y equilibrios que su misma poesía inquiera. Enrique Lihn como multifacético y ecléctico autor, comenzará su labor crítica y poética en estos años, dialogando con el lenguaje de las artes visuales. Este autor acogerá parte de la poética de Parra, desde su coloquialismo a la desacralización del canon poético. Relevante en la obra de Lihn será también el recurso de la ironía, aunque en él, a diferencia de Parra, la ironía se declinará con un tono más autocrítico y dramático, en un gesto de paródica desmitificación de la figura del autor en relación a la crisis de los presupuestos en torno al poder de la palabra. Enrique Lihn desde sus primeras formulaciones críticas cuestionará la potencialidad y los límites de la palabra con respecto a la realidad, su capacidad representacional y expresiva de la subjetividad y de los efectos de su tiempo. En esta dirección el poeta excava en torno al concepto de *palabra vacía* y concibe el lenguaje como síntoma.

Por otra parte, Lihn confuta una poesía magnilocuente y posicionada dentro de la esfera del poder. Para el autor la experiencia de la Revolución cubana y el desplazamiento del orden político tanto dentro como fuera de su país lo llevan a reflexionar y a apartarse de ideologías y proclamas, colocándose en un lugar conflictivo desde el cual a través de sus ensayos y artículos, como desde su poesía, profundizar algunos puntos clave de su tiempo. A través de Lihn se llega a la década de los Sesenta, periodo en el que las dinámicas políticas internas provocarán inquietudes y movimientos de quiebre en el ámbito de la organización cultural.

Como se intenta ilustrar en la sección dedicada a la definición de la generación de los Sesenta (§ 2.3), el proliferar de grupos de poetas y organizaciones en torno a la producción literaria es vasta. No es exhaustivo el panorama que aquí se presenta, ya que de por sí requeriría un estudio a parte. Lo que es cierto es que la diversidad de escrituras poéticas puede imaginarse a partir de la cantidad de grupos surgidos en ese periodo entre los que se cuentan: la *Escuela de Santiago, America, la Tribu No, Taller de la Universidad Católica*, y los tres más conocidos *Arúspice, Tebaida* y *Trilce*.

Esta generación suele hacerse coincidir con la primera publicación de Óscar Hahn, *Esta rosa negra* en 1961. Las poéticas son heterogéneas y los grupos son informales, muchos se disolverán a finales de los Sesenta. Algunos de los más destacados son Waldo Rojas, Omar Lara, Jaime Quezada, Federico Schopf, José Ángel Cuevas, Manuel Silva Acevedo. Son jóvenes poetas que conviven y se confrontan con la generación apenas anterior y se caracterizan por no haber establecido grandes rupturas o conflictos con los poetas mayores. En su obra se observa una labor meticulosa con las palabras que es incorporada a menudo a un sujeto poético intimista que conjuga una poesía mental con el relato y la entronca con algunas formas que en pocos casos se convierten en experimentalismo, como es el caso de la poesía de Cecilia Vicuña.

Es Waldo Rojas quien usa por primera vez en 1967 el término *emergente* para referirse a su promoción. A la *generación emergente* (§ 2.3.2) se asociará también el nombre de Gonzalo Millán, uno de los más jóvenes. Durante los últimos años Sesenta, el fermento literario se confrontaba con las prerrogativas políticas que demandaban un compromiso activo dentro del proyecto político del socialismo de la Unidad Popular.

Este contexto, con su retórica y su importancia tanto cultural como social, abrió un campo de debate interno a los distintos grupos poéticos preexistentes. Muchos de ellos se disgregaron en cuanto tales, pero la reflexión sobre el tipo de compromiso por asumir y en torno al rol del poeta y de la literatura en un momento de transición de un Estado de compromiso al gobierno de la Unidad Popular, dio lugar a producciones que tal vez más que antes se diferenciaron de la proclama y de la retórica de partido. Las poéticas, en cambio, apuntaban hacia un intimismo subjetivo, al minimalismo cotidiano, a la representación subjetiva de una crisis que compartía espacio con la evocación de una sociedad aún concebida como colectividad. En este sentido nos hemos detenido sobre el poema de largo aliento de Manuel Silva Acevedo (§ 2.3.3) *Lobos y ovejas*, ya que sin evidenciar rasgos de la poesía de la ruptura y del fragmentarismo disociado, que caracterizaría algunas obras de los Setenta, en este libro se anticipa una atmósfera que se instala en la bifurcación sombría entre la esperanza de un gran cambio social, a través del viraje político, y una desolada desorientación y percepción de los desequilibrios internos, que hallarían un definitivo desmoronamiento en el 73.

En el último apartado del segundo capítulo (§ 2.4) hemos intentado una profundización de las tendencias de la crítica en el periodo que va desde mediados de los Sesenta a principios de los Setenta para poder contextualizar la situación en que empezaron a desarrollarse las poéticas de finales de la década. También para denotar algunas de las corrientes críticas y teóricas que conformaban el debate en torno al quehacer escritural con las que se confrontaron tanto los poetas como los críticos. Por una parte las reflexiones en torno al estructuralismo y su incidencia sobre el lenguaje y la composición de las obras, por otra el panorama de ferviente difusión cultural a partir del proyecto socialista de una *cultura para todos*, dieron lugar a desplazamientos y lecturas del campo intelectual que en un cierto modo representaron una base cultural desde la cual, aún después del golpe, no partir de cero.

El tercer capítulo se abre con una sección dedicada al cuadro socio-político que caracterizó la dictadura en Chile (§ 3.1). En lo específico hemos incluido este sesgo histórico que en cierto modo se aparta de los estudios literarios, ya que gran parte de nuestro análisis está estrechamente vinculado con la lectura de los datos y acontecimientos que connotaron dramáticamente los diecisiete años de régimen militar. Hechos específicos, gestos cotidianos, nombres, discursos públicos y lugares habitan en la poesía de la promoción de los Ochenta y es ciertamente hacia ese vínculo entre memoria-historia y memoria-escritura al que hemos dirigido parte de nuestra atención con el intento de reconstruir algo de lo *no dicho*, síntomas del lenguaje, traumas de una comunidad que se reconoce en una memoria común, como también hechos borrados o postergados en el relato oficial.

En este sentido la hegemonía cultural que se implantó desde el 73, desmoronó el orden del discurso precedente e intentó cancelar todo reconocimiento recíproco entre los miembros de la sociedad, así como anular la experiencia del pasado reciente. Durante la dictadura la censura, tanto implícita como explícita, representó un medio coercitivo que determinó significativamente las dinámicas de producción, de distribución y de

silenciamiento de lo cultural. En el segundo apartado del capítulo (§ 3.1.1) estudiaremos los desplazamientos que produjeron los dispositivos dictatoriales y la política autoritaria en el campo de la sociedad y del orden nacional. Luego revisaremos las facetas de institucionalización del mercado cultural (§ 3.1.2) y como esto afectó tanto la producción como la recepción de las obras poéticas. Entre los factores que mayormente influyeron en las estrategias escriturales y en las postulaciones de los ensayos críticos se encuentra la autocensura, que tuvo efectos inconmensurables y heterogéneos sobre la producción de los autores.

La política forzada de *modernización* preveía la exasperación de la lógica de mercado, dentro de la cual, el mercado cultural adquirió rasgos determinantes. La cultura oficial dio amplio espacio a los medios masivos y la espectacularización de los productos culturales autorizados canceló gran parte de la cultura de signo opuesto al régimen. Las políticas autoritarias produjeron una paulatina disgregación de la sociedad atomizando las formas colectivas de intercambio, lo que provocó el *ensimismamiento* que junto al conformismo, crearon una profunda grieta en la colectividad (§ 3.1.2). El trauma de los primeros años de dictadura hizo precipitar en el silencio la numerosa presencia poética de los años precedentes, sea por los motivos ya citados sea porque muchos poetas se vieron en primera persona afectados tanto por el exilio, por la exoneración, como por la cesantía, la marginación y en algunos casos la detención y la encarcelación.

La promoción de los Setenta (§ 3.1.3), que tiene como referencia indiscutida el año 1973, no se define como generación, pero a ella se pueden asociar los que empezaban a escribir, los que lo hacían ya, muchos de los cuales conformarán la denominada *generación dispersa* -, en relación al exilio -, pero que también fue llamada *generación roneo* o *generación diezmada*, con el intento de denotarla refiriéndose a su tiempo.

El uso de los parámetros generacionales querríamos limitarlo al fin de orientar el lector y remitir a ciertos elementos comunes de la experiencia histórica. Por lo que respecta la generación dispersa más allá de la contextualización histórico-política, emergen algunos motivos y temas comunes que, sin embargo, producirán estrategias de escritura heterogéneas.

De hecho, en las secciones siguientes (§ 3.1.4-8) intentaremos - sin la pretensión de ser exhaustivos - esbozar algunas de las líneas que con más evidencia se impusieron como lenguaje y metalenguajes que respondían a los procesos y a las inquietudes de su tiempo. En esta parte ofrecemos una panorámica de las tendencias y poéticas prevalentes, en el tercer capítulo procederemos con un análisis de algunas obras cruciales, ya que es en ellas, como advenimiento del lenguaje en su contexto, en donde es posible leer los signos de su enunciación.

Es así como en el primer motivo analizado (§ 3.1.4) se intenta revisar un tipo de estrategia lingüística que se interpone en modo autorreflexivo entre el sujeto autor, el sujeto hablante en el texto y su interlocutor. El uso de máscaras y ficcionalidades que asumen también la forma de autoficcionalización o de construcciones de personajes insertados en el relato poético, adquiere un espacio importante en algunas de las obras más significativas del periodo. Con una cierta semejanza con lo que era la máscara

parriana de la ironía y el discurso del absurdo, sobre todo en *Sermones y Prédicas del Cristo del Elquí*, en el grupo de textos y autores sobre los que nos hemos detenido en este estudio, las máscaras, los simulacros y los personajes, asumen voz no tanto como personajes *otros* sino como sujetos polimorfos, matrices dentro las cuales el sujeto se articula sin una única clave del habla. Son fragmentos, ruinas subjetivas que representan más que un alter ego ficcional, sujetos plurales, más cercanos a la función alegórica que a la teatralidad performativa que busca vehicular un discurso. El sujeto que emerge en la poesía de estos años, en torno al cual nos detenemos en el capítulo sucesivo (§ 4), que se vincula con el *yo despersonalizado* o con *el Otro* rimbaudiano, en estos textos funciona como un dispositivo a través del cual enunciar una experiencia y una perspectiva que pone en cuestión tanto la percepción de la realidad como la existencia misma, como máximo signo de negatividad, de quien enuncia.

En la sección siguiente (§ 3.1.5) afrontaremos una tendencia poética y artística que caracterizó la producción semiótica esos años y que la crítica inscribe difusamente como neovanguardia. La *escena de avanzada*, así definida por la crítica Nelly Richard (2007), se puede clasificar como neovanguardia por haber querido concebirse como práctica fundacional e independiente de todo precedente estético. Bajo esta denominación se ha querido reunir un grupo de artistas, críticos, filósofos y poetas que se caracterizaron por extender el signo semiótico, por la trasgresión de los géneros y tipologías de lenguaje y por el desmontaje de las estructuras e ideologías imperantes. Su trasgresión de la división entre lo público y lo privado se transfirió tanto a nivel interdisciplinario como en el proyecto de intervenir el "orden administrado" de la ciudad, proponiendo físicamente una subversión y un desacato a las políticas de normalización social que comportaban, entre otras cosas, la reclusión en lo privado. Dentro de esta actitud se asocian tanto Juan Luis Martínez como Raúl Zurita, así como Diego Maquieira y Gonzalo Muñoz. Zurita fue además uno de los componentes del CADA, el Colectivo de Acciones de Arte, grupo que mayormente tuvo visibilidad en la escena artística, a través de acciones en el espacio público. Estas intervenciones buscaban deslegitimar los símbolos y referencias del sistema del régimen, para intentar una inclusión de los márgenes, tanto sociales como escriturales. Claramente el CADA no fue la única realidad de una escena artística que reunía tanto el lenguaje visual, la performance corpórea, así como el texto y la hibridación de la escritura.

Dentro de los motivos que penetraron en la poesía de los Ochenta encontramos en un lugar central *la ciudad*, sea como representación de la experiencia de una colectividad que como escenario de contradicciones sociales. En la sucesiva (§ 3.1.6) analizamos esta tematización de la ciudad como testigo. La urbe es incorporada en su materialidad esperpéntica y como imagen de las ruinas. Se representa en su proceso de modernización, es decir, entre el relato oficial de una prosperidad económica para pocos que sobrevive como simulacro y la marginalidad social marcada por la pobreza y la desolación. La ciudad es tanto la ciudad perdida y derrumbada después del bombardeo de La Moneda, como los lugares baldíos en los que el drama de las periferias vaga en busca de una identidad y de una memoria. Es también la vida nocturna y marginal y la

cotidianidad de sus lugares típicos, los paseos y paisajes emblemáticos de los que se reformula el sentido. Muchas son las representaciones de la ciudad asediada. *La ciudad* (1979) de Gonzalo Millán, que ha sido considerado *el* texto de la dictadura y del exilio, se acerca en su lenguaje a la poesía objetiva, pero va más allá del objetivismo, logrando capturar en un texto implacable tanto la mirada descentralizada del sujeto en exilio como la enunciación de una historia política en movimiento que pone en tela de juicio el lenguaje y la ideología radicada en él. El poema de Millán logra, en síntesis, relatar una historia de violencia y de desplazamiento del poder, como también poner en cuestión el lenguaje que la enuncia.

Otra importante realidad dentro de las tendencias de los Ochenta es el emerger del sujeto femenino (§ 3.1.7). El sujeto femenino no lo encontramos sólo en la poesía escrita por mujeres. Se nos presenta en forma de feminización del sujeto del que antes hacíamos mención y también como interlocutor articulado según quien lo interpela. La tendencia es la de romper con el esquema genérico binario e identificable con el sujeto de la enunciación, abriendo una brecha en el ámbito de lo a-genérico, de lo transgenérico, o de otro modo, oscilando entre lo femenino y lo masculino.

Es, sin embargo, una realidad tangible que en los Ochenta las mujeres se apropian de la palabra y salen de su invisibilidad. Nunca antes se habían publicado tantos libros escritos por mujeres. La numerosa participación en la organización cultural y en el terreno de la crítica literaria y artística determinan un cambio en las dinámicas discursivas del periodo. Muchas de ellas elaboran críticamente las teorías feministas y post estructuralistas europeas contextualizándolas dentro del cuadro del régimen. Por lo mismo problematizan el discurso del poder, de las discriminaciones y de los estereotipos de género. El *Congreso internacional de escritoras latinoamericanas* de 1987, fue un encuentro organizado por un exiguo número de mujeres que llegó a ser un evento intercontinental con una perspicua participación y debate. Por otra parte la apropiación de la palabra en el campo literario, corresponde al aumento de la presencia de las mujeres en el ámbito de las demandas políticas y sociales. Las mujeres organizan grupos autónomos de solidaridad y, asimismo, son las compañeras o las hijas de detenidos desaparecidos las que protestan saliendo a las calles exigiendo tanto la verdad sobre los crímenes como el fin de la dictadura.

La última tendencia a la que nos aproximaremos es la de la poesía que comienza a delinear una poética original con respecto a las tendencias típicamente urbanas. La descentralización poética (§ 3.1.8) se refiere no sólo a la reformulación de una mirada que se aparta del centro santiaguino y de sus dinámicas inscritas en el lenguaje como vivencia de la urbe. Es también una desterritorialización cultural que introduce otras miradas y relatos a través de los cuales poder leer la historia reciente. Esta tendencia parte desde el sur de Chile y más profundamente desde la antigua cultura autóctona. La cultura mapuche por una parte y la experiencia del sur, de su interculturalidad y sus paisajes se convierten en materia poética cuyas metáforas e imágenes reaparecen como discurso de la memoria nacional. Estas poéticas salen de su marginalidad y se actualizan en el contexto socio-histórico, aportando una nueva perspectiva que, hoy en día, ocupa

un espacio literario destacado que se preconizaba en los Ochenta. No tanto, o no sólo, como enunciación del habla subalterna sino también como una crítica al orden y a la visión del mundo.

En el cuarto capítulo (§ 4.1), analizaremos cómo el sujeto poético se presenta en algunas obras con rasgos que los distinguen del sujeto de la enunciación de la poesía anterior. La despersonalización del sujeto y su desplazamiento colindan con lo que se define el anti-sujeto. Esta "pretensión máxima de la desaparición del sujeto" como afirma Zurita (1983), se vislumbra en el gesto poético de Juan Luis Martínez. En este desplazamiento del enunciante, paradójicamente, se ofrece la garantía del sujeto que habla, pero al mismo tiempo se precipita hasta el extremo la posibilidad de su disolución. En este intento *La Nueva Novela* de Martínez (§ 4.1.2) llega a ser el texto que introduce más radicalmente una *desubjetivación* del enunciante que pone en duda la palabra dentro del género poético, construyendo un texto en el que las imágenes sostienen el *corpus* del libro. Además porque el autor con su obra cuestiona, a partir de las filosofías del lenguaje y de la lógica, el sistema mismo del lenguaje y de la literatura, poniendo en evidencia las ruinas de la historia de la literatura.

Martínez pone en duda tanto el acto de palabra como el concepto unitario de *libro* - acercándose al ademán vanguardista -, que propone como no-texto o antitexto poético. La composición textual de *La Nueva Novela* problematiza algunos paradigmas literarios en relación a lo enunciable y a la verdad como significante, a través de contradicciones, paradojas, negaciones y simulacros de lo dicho, en un gesto que mientras desautoriza y cancela introduce en la relación con el lector y con la realidad interrogantes que quedan abiertas.

Antes de afrontar algunas de las obras clave de los Ochenta, hemos querido abrir el espacio del debate entre dos poéticas divergentes que definirán en parte las líneas poetológicas del periodo. Siguiendo un debate virtual entre Enrique Lihn y Raúl Zurita (§ 4.2), que tuvo lugar en las ediciones de la revista *Cal* (1979), como síntesis de un proceso de reflexión autoral, nos aproximamos a la *poesía situada* de Lihn frente al proyecto *de arte-vida* de Zurita (§ 4.2.1). De las postulaciones críticas y autocríticas de Enrique Lihn con respecto a la relación entre escritura y realidad, emerge un carácter ético que cuestiona la posibilidad de dar testimonio de los *efectos de la realidad* a través de la palabra poética. La literatura como *una* política está ligada al sujeto que enuncia consciente de los límites de su lenguaje. Zurita, en cambio, reformula un proyecto que caracterizó las vanguardias - el arte como práctica de vida - dando lugar a una utopía que dramáticamente tiene como interlocutor el condicionamiento dictatorial y sus efectos como derrumbe tanto interior como social. *La vida como obra mayor* en Zurita es también una inmanente oposición, dentro del lenguaje totalitario en el que su poética toma cuerpo, al signo negativo de la muerte. La propuesta poética de Zurita, en su manifiesto poético *Mein Kampf*, confina con el lenguaje autoritario y con las formas represivas que actúa el régimen. El poeta penetra en este lenguaje y lo conduce hacia una utopía de redención comunitaria.

Volvemos sobre Lihn (§ 4.3) para afrontar de otro modo la relación que establece el sujeto del discurso con el lenguaje oficial. El autor se construye una máscara ficcional, *don Gerardo de Pompier*, que mientras exhibe un discurso autoritario, exaspera la mentira oficial, poniendo en evidencia las bases ideológicas que fundan su estructura y develan la violencia inscrita en el lenguaje del régimen. El personaje de *don Gerardo de Pompier*, un anacrónico individuo decimonónico que articula un discurso tanto autoritario como incapaz de nombrar la realidad, vehicula a través de un lenguaje dialógico, la crítica de Lihn al sistema. A la autocensura corresponde una estratagema en la que el sujeto parece utilizar el mismo código represor, induciendo al lector o al espectador a interpretar su crítica.

En el penúltimo capítulo del estudio (§ 5) nos hemos propuesto analizar algunas de las obras que identificamos como significativas bajo un cierto criterio crítico. Este responde a la individuación en algunas obras poéticas de la intencionalidad de establecer un vínculo ético con la realidad y de elaborar el sentimiento colectivo de una comunidad. Por otra parte también se reconoce en estas obras un sujeto que busca restablecer el sentido de la ciudadanía, formulando una suerte de apelación al otro de la escritura, a través de una enunciación que invoca la toma de consciencia del duelo y se opone al conformismo. Estas obras se connotan por elaborar un metalenguaje que delinea espacios alegóricos complejos, a través de la composición de poemarios orgánicos que se estructuran en torno a un motivo articulado progresivamente en la obra.

Las preguntas en torno a las cuales se sitúa esta producción conciernen tanto el sujeto que habla, el lugar en que se posiciona y por quién habla este sujeto que aparece como residuo de significados no siempre verbalizados. Estos textos que se presentan como proyectos estructurales, oponiéndose paradójicamente a la fragmentación de su lenguaje, funcionan como testimonios colectivos que ponen en escena algunas estrategias que no permiten que se les identifique como documentos históricos y archivables, desafiando la memoria tanto de sus coetáneos — refiriéndose a su contexto y a su pasado histórico — como la de los lectores que vendrán.

En estas obras el dialogismo responde al ensimismamiento social, los tópicos que proponen se inscriben en una lectura crítica de la ideología capitalista y de sus efectos sobre el individuo. Las dinámicas económicas y el consumismo, son semantizadas dentro del discurso poético reflejando una cultura de lo desechable que da lugar al degrado de las relaciones. De ellas también emerge la retórica del discurso oficial y disciplinante en tópicos como la higiene y la limpieza (Sepúlveda 2013).

La introducción en el campo poético del *sujeto popular* (Masiello 2001) abre cuestiones importantes en torno a la validez ética del posicionamiento del hablante frente al objeto enunciado. El intento de incorporar las marginalidades sociales dentro un registro mnemónico y escritural se delinea como un archivo de lo indecible, como deseo de identificar las zonas más reprimidas por el régimen. La inclusión de lo marginal en el discurso poético se puede leer también como intención de reconstruir las bases de una identidad nacional.

Muchas son las obras que responden a estos criterios y que no han podido ser incluidas en este trabajo. Las obras analizadas son *Purgatorio*, *Anteparaíso* y *Canto a su amor desaparecido* de Zurita y *El Paseo Ahumada* de Enrique Lihn. En la introducción al capítulo quinto dedicada a los paradigmas poéticos de los Ochenta, hemos intentado trazar un posible itinerario de escritura de los Ochenta (§ 5.1), señalando otras de las obras que más lograron expresar la complejidad de su época. Muchos de los motivos de los poemarios analizados aquí, remiten a obras ausentes como *La Bandera de Chile* y *Santiago Waria* de Elvira Hernández, *La ciudad* de Gonzalo Millán o *La Tirana* de Diego Maquieira.

El sentimiento de una ciudadanía perdida en la poesía de Elvira Hernández y de un inagotable compromiso de concebir formas duraderas de la memoria, coexiste con el intento de conservar los elementos auráticos inscritos, no en último lugar, en las hibridaciones de la ciudad y de la sociedad de consumo en la poesía de José Ángel Cuevas. Estas miradas se caracterizan por presentar una demanda constante por lo desaparecido, y por mostrar el diálogo del sujeto que escribe con ese trauma insanable e inenarrable de las desapariciones.

Aunque la escritura no puede hablar por el ausente, el lenguaje poético de estos años se caracteriza por el intento de bordear lo indecible de esa ausencia, dando cuenta de sus límites.

En esa dirección, como anticipado, la alegoría deviene la matriz de lo enunciado, como forma privilegiada del duelo, ya que como afirma Avelar (2000), *el duelo es la madre de la alegoría*. Las obras de Zurita (§ 5.1.2-10) asumen formas alegóricas, precisamente, en el sentido de la elaboración de un duelo colectivo. Las heterotopías que emergen de sus obras son paisajes alegóricos, espacios de la escritura, donde poder elaborar el duelo después de la toma de consciencia de la pérdida. En *Anteparaíso* (§ 5.1.3) encontramos los *desiertos* utópicos, como lugares dentro la escritura para relatar el trauma y la ausencia. A su vez, el poeta no se detiene en la construcción de utopías ilusorias, sino que actualiza un escenario apocalíptico de derrota y muerte, deconstruyendo el anhelo de un *Paraíso* común, para dar lugar a una gran desmentida, que corresponde a la realidad política. La poesía de Zurita se alza también como un canto fúnebre en memoria de los desaparecidos. En *Canto a su amor desaparecido*, las criptas de lo insepulto se presentan en forma de *nichos* (§ 5.1.10), como lóculos de la memoria, que trascienden el paisaje nacional e incluyen la memoria de otras historias y países del mundo. La poética de Zurita, en *Purgatorio* (§ 5.1.2), es también la del padecimiento, del dolor y de la exposición de la herida como colectivización del cuerpo social traumatizado bajo el régimen militar (Cánovas 1986b). La excavación dentro del trauma se presenta a través de una palabra fragmentada, un sujeto escindido y enajenado que lleva en sí los signos de la violencia y la esperanza de la redención.

En el último capítulo (§ 6.1) analizamos *El Paseo Ahumada* de Enrique Lihn. En Lihn la derrota es colectiva y se une a un patente desengaño que puede sublimarse sólo en la escritura que incorpora al *otro* sin anularlo. En *El Paseo Ahumada* el sujeto establece una relación con los marginados del sistema económico, al mismo tiempo que se instala

en el discurso oficial develando la ideología al poder y los efectos de exclusión que produce. En el mismo poemario de Lihn, se encuentra el texto *Canto General* (§ 6.1.2), en el que se evidencia un diálogo particular con las *Alturas de Macchu Picchu* de Pablo Neruda.

Hemos querido indagar en el dialogismo presente en las obras de Lihn y Zurita con respecto al *Canto General* de Neruda, para comprobar el proceso referencial literario. Profundizando en este fulcro dialógico hemos dado espacio a las correspondientes apreciaciones sobre el argumento, tanto de la perspectiva crítica de Lihn como de Zurita, retomando las líneas elaboradas en sus respectivos ensayos críticos, sus entrevistas y en la producción metatextual de sus poemas. De este interno dialogismo con resultados divergentes en Lihn y en Zurita, emergen en la *praxis* del lenguaje elementos que renuevan la resonancia del texto nerudiano, como también ofrecen perspectivas críticas respecto del distinto proceso de elaboración semiótica de la historia.

La consciencia de los efectos de la realidad inscritos en el lenguaje como síntomas de la neurosis y de la esquizofrenia social, así como la aparición del sujeto enajenado problematizan los textos poéticos que nos hemos propuesto analizar. No hay sólo una lectura de ellos y su análisis corresponde también al lugar que elige ocupar la crítica, por lo tanto, la apertura y la estratificación de sentidos restituye algo de lo que ellos han aportado.

Capítulo I

Continuidades y rupturas poéticas

1. *Vanguardia histórica. Antecedentes poéticos*

Remontarse al periodo de la vanguardia en Latinoamérica y, en lo específico en Chile, tiene el objetivo de situar las bases de un recorrido literario y cultural de una comunidad lingüística. Al interno de una perspectiva analítica de sesgo histórico-literario del signo escritural y de la producción semiótica que éste comporta, intentaremos verificar cómo confluye el proceso histórico que a ello se vincula en su resultado artístico. También será objeto de estudio la recepción de las discursividades al interno del campo literario y dentro el contexto social desde la cual las obras poéticas emergen.

Las vanguardias influyeron en Chile claramente hasta finales de los cuarenta, pese a que a menudo se intente negar su importancia. Abordando algunos rasgos de la presencia vanguardista se desea enmarcar lo que fue el primer pase hacia la modernidad, luego de la internalización que se verificó en la literatura latinoamericana a través del modernismo, y la dimensión que la influencia que los preceptos de los movimientos vanguardistas, originados en su mayoría en Europa, produjo en la cultura chilena. Modernidad que conlleva una evolución grabada en el lenguaje, en el estilo, en una nueva *Weltanschauung* que se imprimirá en la producción poética, en la representación de la realidad que el texto poético registra y en los cambios epistemológicos en el desarrollo de la crítica y en la producción artística e intelectual de gran parte del mundo.

Tenemos presente que los movimientos vanguardistas no pueden ser afrontados sin incluir, junto al valor artístico y literario, una cierta valencia política. Como afirma el pensador marxista José Carlos Mariátegui, que según Schopf fue una figura decisiva para la introducción y discusión del vanguardismo en Latinoamérica (Schopf 2000: 47), refiriéndose a la influencia de las vanguardias europeas: “El sentido revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas no está en la creación de una técnica nueva. No está tampoco en la destrucción de la técnica vieja. Está en el repudio, en el desahucio, en la befa del absoluto burgués”(1959: 59). Éste sería el significado profundo de los movimientos, el absoluto contra el cual formular un nuevo orden se encuentra en la visión burguesa dominante ya en ese entonces. La estudiosa Ana Pizarro sostiene (1981: 82) que el nexo directo de los vanguardistas con la política puede considerarse un dato más notorio que significativo, como por ejemplo, la relación de algunos protagonistas del surrealismo con el Partido Comunista francés, el de Marinetti y su apología del fascismo; el de la militancia política de algunos exponentes de la

Generación del 27, comprometidos con la República en la Guerra Civil española. Por sobre esto el carácter que guía la acción de ruptura y de experimentación de un nuevo orden está dentro de lo estético. Como afirma Peter Bürger en *Teoría de las vanguardias* (1987), los escritores vanguardistas de la segunda década de nuestro siglo pasado reaccionaron no sólo contra el arte “orgánico” precedente y sus cánones, representado en ese momento por el Parnasianismo, Simbolismo y el Modernismo en Latinoamérica, sino también contra la “institución literaria” y el estatus del arte en la sociedad. Los vanguardistas, al menos en teoría, trataron de aproximar el arte a la vida y a las formas de expresión no especializadas (Bürger 1987), por otra parte mientras atacaban los cánones estéticos decimonónicos de la belleza intentaban crear nuevos efectos poéticos. La búsqueda principal se dará, entonces, inicialmente como expresión de lo humano en medio de los profundos cambios en el ámbito de las relaciones del hombre con su entorno, con la tecnificación de la vida y el establecimiento de un nuevo esquema económico y social en lo que fue un comienzo de siglo conflictivo. El conflicto estaba denotado sea por la necesidad de instaurar nuevos parámetros de interpretación de lo real sea por el devenir de los conflictos mundiales que desmoralizaron y transformaron los principios en los que se basaba la cultura europea humanista. *L'esprit nouveau* del que habla Apollinaire en 1917, infunde a la escena del arte y de la creación poética una tensión vital que dictará otro orden a través de la *aventura* que significaba para el hombre decimonónico avanzar a la luz (o a la sombra) de los progresos científicos y técnicos.

Es de 1934 la afirmación de Max Ernst en *Was ist Surrealismus?*:

[...] todo hombre normal, y no sólo el artista, lleva en el subconsciente un acervo inagotable de imágenes sepultadas, es cuestión de armarse de valor o de un procedimiento liberador (como la *écriture automatique*) para sacar a la luz imágenes no falsificadas por controles de ninguna especie, y cuyo encadenamiento pueda calificarse de conocimiento irracional u objetiva poética (cit. en Schopf 2000: 220)

Asimismo las vanguardias históricas muestran no pocas contradicciones en el curso de su trayectoria, o cambios de ruta en sus profesiones de poética incluidas en manifiestos y declaraciones públicas sobre todo con respecto del rol del poeta y de la autonomía del arte, que se extiende hasta la afirmación de su *deshumanización* (Ortega y Gasset 1925), que incluye una renuncia a toda búsqueda de lo social y lo moralizador en el arte. Por lo que respecta la estética se defiende la poesía hermética, oscura, de un hermetismo que va más allá de la escritura automática. Ciertamente, por otra parte, el mismo movimiento surrealista a través de sus tres manifiestos (1924, 1929 y 1946), demuestra la atención dedicada a los fenómenos históricos del tiempo, con la creación, además, del periódico *El Surrealismo al servicio de la Revolución*, promovido por el círculo de André Breton y otros surrealistas como P. Eluárd, Y. Tanguy, M. Ernst, T. Tzara.

Y es de 1942 la misiva que publica André Breton indicando la imposibilidad de suscribir todo lo que se hacía en nombre del surrealismo, censurando algunas actividades por demostrar éstas un *conformismo patente*. En 1946, en su tercer manifiesto,

Breton, que mantuvo en forma ineludible su compromiso estético y político consciente de que la propuesta podía revolucionar los espíritus sólo manteniéndose fiel a la oposición contra todos los poderes, denuncia y critica la sacralización del movimiento y su canonización en la historia (Nómez 2002: 8):

Con el inicio de la Guerra Civil en España que preanuncia desde el mundo hispánico la crisis internacional y la explosión del conflicto mundial, las tendencias deshumanizantes van a ser absorbidas por esa parte más humana, cercana a lo más hondo de lo humano, que derivaba primero de esa investigación nunca agotada dentro de los márgenes del subconsciente, para luego profundizarse en pos de una toma de conciencia de la historia y de la causa civil que requería una actitud necesariamente más comprometida con su entorno, y cada vez más lejana de un solipsismo y una oscuridad que no se conformaban a las condiciones de vida de la sociedad. Muchos de los poetas activos en los movimientos vanguardistas participaron en la resistencia en España, como veremos este hecho dejó huellas en sus mismas obras, así como las dejó la pérdida de uno de los mejores y más amados poetas españoles de su generación, Federico García Lorca, muerto fusilado en el 36. Este vuelco histórico determinó el fin de la hegemonía de las poéticas vanguardistas (Pérez 1992: 51) y el comienzo de una poesía post-vanguardista. Antes de afrontar lo que llegó a ser el devenir de las poéticas *post-vanguardistas* en Latinoamérica con sus diferentes matices y caracteres según los países y el periodo en que se desarrollaron, no es posible dejar de observar más de cerca el *creacionismo* de Vicente Huidobro o las correspondientes fases poéticas de Pablo Neruda o César Vallejo.

1.1 Vicente Huidobro y el creacionismo

Luego que la cultura occidental asistió a la declaración de *la muerte de Dios* como fundamento de la existencia y con ello de lo trascendental y lo religioso, actitud materialista positivista que surgió del mundo ilustrado y se difundió a través del pensamiento y obras de Nietzsche como también de Marx y Freud, Huidobro en 1916 hace retornar a un *pequeño dios*, en el poema *Arte Poética*, reintroduciendo ese carácter de iniciado y de artífice del mundo que había connotado la figura del poeta en las corrientes poéticas anteriores, especialmente durante el simbolismo y con matices distintos en parte de la producción modernista. Pero es ambivalente el valor que se le otorga al *pequeño dios* en este poema, como afirma Schopf, ya que al ponerlo a su mismo nivel lo minimiza y anula la distancia entre el hombre y ese *otro* divino (2000: 16). Retomará más adelante, el diálogo con ese dios que encarna *lo otro*, lo extraterreno en la que es considerada su obra maestra, *Altazor*.

Vicente Huidobro (1893-1948), que puede ser considerado el primer vanguardista hispanoamericano, desarrolla gran parte de su teoría creacionista a partir del manifiesto de 1914, *Non serviam*, en el que se despide de *Madre Natura*, y sin desdeñar la virtud de la Naturaleza anuncia el fin de una era y la llegada de otra, en que el hombre tiene que concebir la posibilidad de crear su propio mundo nuevo, su nueva realidad, gracias a

ese don que al poeta le fue dado por la misma naturaleza (Baciu 1981: 181). Como sostiene Octavio Paz, Huidobro afirmaba que el poeta no copiaba realidades, las producía. En ese sentido "el poeta no imita la naturaleza, sino que imita su modo de operación", como refiere Paz: "hace poesía como la lluvia y la tierra hacen árboles"(Paz 1998: 201).

Estas premisas se despliegan en los conocidos versos del poema *Arte Poética*:

Que el verso sea como una llave
Que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
Cuando miren los ojos creado sea,
Y el alma del oyente quede temblando

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
El adjetivo, cuando no da vida, mata.
[...]
Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!
hacedla florecer en el poema;
sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el Sol.

El poeta es un pequeño Dios (Nómez 2000: 50)

La misma naturaleza que el modernismo, después de haber asumido la muerte del vínculo trascendental con lo divino o extraterreno, propone como anhelo hacia el cual el hombre aspira en su afán de armonía. El gesto iconoclasta de Huidobro con respecto al modernismo como orden literario establecido se manifiesta gradualmente. El lenguaje del modernismo habita aún en los primeros poemas de Huidobro. Como sostiene Octavio Paz, la pareja Huidobro-Neruda, es "como un desdoblamiento del mítico Darío vanguardista, que correspondería las dos épocas del Darío real: *Prosas profanas*, Huidobro; *Cantos de vida y esperanza*, Neruda" (Paz 1996: 97). Pero como comenta el crítico Federico Schopf (2000), Huidobro asimila las imágenes del modernismo, para anunciar su muerte, como es la imagen del cisne ahogado que aparece en *El espejo de Agua* (1916). El aparente rechazo del canon modernista, según Paz, no fue la negación sino su "non-plus-ultra"(1998: 202), en él se puede leer una lectura renovada del gesto rupturista de Darío. A su vez Huidobro no logra integrar el elemento emancipatorio del legado modernista al interno de una poesía latinoamericana que experimentaba una estética propia dentro de la búsqueda de independencia literaria que, según Fernández Retamar (1999) y Julio Ramos (1989), tuvo origen en la lírica del cubano José Martí.

La reinención de nuevas realidades en Huidobro no comparte el sentido revolucionario de la consigna por un mundo nuevo, que distinguió parte del movimiento surrealista, con estas afirmaciones más que en la transformación del mundo,

con la conciencia social que eso implica, el poeta se refiere al lenguaje, a la potencialidad creadora del lenguaje dentro de su mismo código comunicativo y semiótico. Si por una parte la dimensión inaugural que se busca en la palabra poética es un dictado común a los autores de las vanguardias, con el énfasis que es característico de un tipo de comunicación vinculada al manifiesto, a la ruptura, a la provocación, dirigida sea al público lector que a la crítica literaria institucional; por otra parte la vitalidad de la palabra *creacionista*, su vitalismo, revela el deseo de alejarse estéticamente del lenguaje modernista cargado, excesivamente decorado, artificial hasta la vacuidad a veces. Claramente el resultado *creacionista* o vanguardista en general no estará completamente libre de artificios y de su propia retórica.

Muchos fueron los escritos en forma de manifiesto en los que Huidobro intentó sintetizar su teoría estética e ilustrar la práctica de su escritura. En su manifiesto *La poesía*, de 1921, como recuerda Schopf (2000: 32), el poeta declaraba que el uso normal de la lengua es radicalmente diverso del uso poético. “El poeta hace cambiar de vida a las cosas de la Naturaleza, saca con su red todo aquello que se mueve en el caos de lo innombrado, tiende hilos eléctricos entre las palabras y alumbra de repente rincones desconocidos” y más adelante sostiene: “El valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla”(Huidobro 1921).

Alcanzando una visión trascendentalista y en parte escatológica volviendo a una primordial misión del verbo y de la creación originaria, Huidobro afirma, “La Poesía está antes del principio del hombre y después del fin del hombre. Ella es el lenguaje del Paraíso y el lenguaje del Juicio Final”. Tal vez la afirmación más concretamente inherente a la búsqueda escritural y al trabajo del poeta con las palabras sea que, “En todas las cosas hay una palabra interna, una palabra latente y que está debajo de la palabra que las designa. Esa es la palabra que debe descubrir el poeta”(1921). Entonces Huidobro no sólo afirma la distancia del lenguaje poético del habla coloquial o del discurso realista sino que pone una cierta distancia entre el artífice de la poesía y su lector, al menos del que él llama el lector corriente. La poesía creacionista, vanguardista, desafía la razón, no sólo de un eventual lector imaginario, sino del orden de lo real. Huidobro ya ha escrito *Horizon Carré*, el horizonte cuadrado, invención a la que atribuye el mérito de haber humanizado el concepto de horizonte. El título de esa obra, como afirmará en el manifiesto *El creacionismo* de 1925, explica la base de su teoría estética: el de *humanizar las cosas*. Y pese a ser *Horizon Carré* una obra que tiene muchos paralelos con la expresión cubista, para el poeta el adjetivo cuadrado y el hecho en sí de la novedad inventada dan muestra de esa humanización de la realidad: “Aquí algo vasto, enorme, como el horizonte, se humaniza, se hace íntimo, filial gracias al adjetivo CUADRADO”, [...] “ya que si el horizonte era poético en sí, si el horizonte era poesía en la vida, al calificársele de cuadrado acaba siendo poesía en el arte. De poesía muerta pasa a ser poesía viva”.

Ya que para Vicente Huidobro el ampliamiento de la realidad es uno de los gestos que mayormente connotan la labor de un poeta, el elemento mágico, la facultad de crear mundos con palabras, en un sentido demiúrgico, es la única vía para acceder a la poesía. Porque en realidad, la poesía está *por nacer en este globo* y cuando llegará será como un terremoto. ¿Cómo es entonces el poema creacionista?: "Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia [...] Nada se le parece en el mundo externo; hace real lo que no existe, es decir, se hace realidad a sí mismo. Crea lo maravilloso y le da vida propia" (Huidobro 1925). La *voluntad inaugural* de Huidobro (Hahn en Huidobro 1998: 12), sobre todo en una primera etapa poética, es también autorreferencial, ya que las imágenes de sus poemas no remiten a acontecimiento alguno exterior al texto, y están fundados en fenómenos que no podrían existir en el mundo real. Podemos entrever en la definición teórica del poema creacionista, algunos recursos poéticos que por una parte se refieren a las artes plásticas en desarrollo en ese periodo (cubismo, collage, futurismo) y a las técnicas de montaje cinematográfico. Por otra parte podemos vislumbrar una definición *ante litteram* de tipo estructuralista y autorreflexiva con respecto a la estructura interna de la obra poética, como si ésta fuera un producto final del lenguaje compuesto por paradigmas independientes del medio externo, pero interconectados entre sí. Y en fin su poesía "no escatima ningún elemento de la poesía tradicional, salvo que en él dichos elementos son íntegramente inventados" (Huidobro 1925).

Como sostiene Óscar Hahn, el poeta ha intentado recuperar el sentido original al vocablo griego *poiesis*, que quiere decir creación, en ese sentido, la definición de su proyecto como corriente vanguardista responde, en síntesis, a una sola prerrogativa: la de crear (Hahn en Huidobro: 1998: 11)

Intercalando estas afirmaciones con sus versos notamos que a menudo la ejemplificación que elige se remite a un uso refinado de metáforas, metonimias y símiles que, en sí, son las herramientas que tiene todo poeta para convertir la realidad en eso *otro* que encumbra el discurso poético, ampliando la prospectiva del material lingüístico a tratar. En otros casos la invención sienta su base con clara evidencia en lo real, ante la observación de la humanidad, su paisaje y sus contradicciones. Es un estado de superconsciencia activa, y no pasiva o inspirada, lo que caracteriza el papel del poeta que personifica Huidobro.

Naín Nómez comenta el hecho de cómo la poesía de Huidobro surja de una ruptura con sus primeras influencias: el modernismo, el parnasianismo y el simbolismo francés, lo que está ligado a su rechazo de una práctica de composición poética de tipo lúdico o fruto del azar:

La historia del arte es -para Huidobro- , la evolución del hombre-espejo al hombre-Dios. El poeta debe descubrir la palabra interna, la palabra latente que está debajo

de las palabras que la designan. El poeta trata de expresar lo inexpresable. [...] La esencia del estado poético es la supraconciencia o el estado de delirio poético. La supraconciencia es el momento en que las facultades intelectuales adquieren una intensidad vibratoria superior, desatada a veces por un fenómeno insignificante. Pero en ese estado existe siempre el control de la razón, lo que separa su creación del sueño y también del automatismo de los surrealistas. (Nómez 2002: 48).

Efectivamente en su manifiesto poético titulado *Manifiesto Tal vez* (1924) afirma, "Nada de poemas tirados a la suerte; sobre la mesa del poeta no hay un tapete verde", oponiéndose tácitamente al *coup de dés* mallarmiano .

Los primeros años de la década del veinte fueron muy activos para Huidobro, ya era un modelo de renovación de la poesía de su época en América Latina y España, influyendo en las vanguardias y, en particular, en el fugaz movimiento del ultraísmo español y argentino. Como afirma Schopf, el *creacionismo* fue uno de los fermentos desde los que se elaboró la poesía de importantes escritores de la Generación del 27, entre ellos Gerardo Diego, Rafael Alberti, Juan Larrea, Federico García Lorca (Schopf 2000: 59). Y, por su parte, el *creacionismo* recibió toda la importante influencia de la labor poética de los más destacados exponentes sea de lengua española que de lengua francesa. El *creacionismo* como movimiento no tuvo replicas en Latinoamérica, sino que se difundió en forma radial en el continente (Pizarro: 1981: 85) sobre todo a través de los epígonos que siguieron con atención el desarrollo de esa teoría estética y de las propuestas del poeta, que se sucedieron en Chile o en otras zonas de Latinoamérica. Como puntualiza Schopf: "Huidobro ha influido notablemente en la poesía de lengua castellana, pero de manera intermitente, dispersa y poco visible. Su sentido del espacio y del juego, por ejemplo, han sido contribución decisiva para el desarrollo de la poesía de Hispanoamérica" (2000: 34).

En 1918 el poeta regresa por segunda vez a Madrid y publica tres obras poéticas. *Ecuatorial*, *Poemas Árticos* y *Hallali*. Los poemas tuvieron gran influencia, como sostiene Schopf, en la renovación de la poesía española. Cansinos Assens, Gerardo Diego y Juan Larrea, celebraron la llegada de Huidobro como un nuevo Darío (Schopf 2000: 32). Gerardo Diego afirmaba que sin la consideración de la obra de Huidobro "un aspecto de la obra colectiva de nuestro tiempo, resultaría inexplicable" (cit. en Schopf 2000: 60).

En Sudamérica, en cambio, fue la difusión de las obras de los más importantes representantes europeos, como Apollinaire o Reverdy, a través de revistas como *Nord-Sud* e *Sic* e intervenciones públicas del mismo poeta lo que logró imprimir linfa nueva en la producción poética de principios de siglo. Huidobro colaboró con muchas realidades editoriales como *Dada* o *Le coeur a Barbe*, también de definición dadaísta, en la que no deja de expresar su desacuerdo sobre la supuesta muerte del cubismo. En su periodo de más actividad y colaboración con las revistas conoce y estrecha amistad con Francis Picabia, Paul Eluard, Blaise Cendrars, Gerardo Diego y Reverdy. Funda la revista *Creación* que será rebautizada en francés, *Création*, en la que colaboran Raymond Radiguet, Gerardo Diego, Francis Picabia, Jean Cocteau, Tristan Tzara, Ivan Goll, Juan

Larrea, entre otros, publicando ahí también obras de artistas como Braque, Gris y Picasso. El poeta se dedica a diseñar poemas-ropa con Sonia Delaunay, escribe textos para una pieza musical que se estrena en Nueva York; escribe el guión para una película cubista sobre Cagliostro, el mismo guión que le hará obtener en 1925 un primer premio en Estados Unidos por la obra más adaptable al cine. En 1923 escribe una crítica contra el imperialismo británico, que para esos tiempos representaba un gesto bastante subversivo por tratarse del imperialismo de mayor expansión, que titula *Finis Britannia*, luego del cual finge un secuestro por parte de supuestos agentes británicos. Este engaño, al descubrirse, le traerá más desprecio que admiración por parte de sus amigos y compañeros literarios.

En 1925 Huidobro se siente llamado por los eventos y trastornos que se presentan en Chile dentro del panorama social y político. En su transitorio retorno es recibido con entusiasmo por los poetas que sostienen sus posiciones y aprecian su producción poética, los cuales han mantenido en esos años una combativa actitud vanguardista dentro del panorama literario nacional, entre ellos podemos incluir a Pablo de Rokha, Rosamel del Valle, Pablo Neruda y al narrador Juan Emar. Con la intención de intervenir directamente en la escena política funda el periódico *Acción. Diario de Purificación Nacional*, que al ser censurado por el gobierno, sustituye por *La Reforma*, en el que critica la corrupción de la clase política y propone algunas medidas para resanar el país. Es proclamado candidato a la presidencia de la República por sectores progresistas cercanos al socialismo, por lo que sufre hasta más de una agresión física durante la campaña y, como era de prever, no gana las elecciones (Schopf 2000: 61).

En 1926 junto a Jorge Luis Borges publica una antología que reunirá a algunos de los exponentes de punta de la época, titulada *Índice de la Nueva Poesía Americana*. Aquí se incluyen a Pablo de Rokha, Pablo Neruda, Humberto Díaz-Casanueva, los mexicanos Carlos Pellicer y Manuel Maples Arce, a los peruanos César Vallejo y Alberto Hidalgo, junto al venezolano Antonio Arráiz (Schopf 2000: 61). Después de su permanencia en Chile y de algunas peripecias personales, viaja a Nueva York, aquí encuentra a un personaje del ambiente del cine que lo incita a escribir un texto narrativo sobre el Mío Cid Campeador. Este texto junto a *Cagliostro* serán excepcionales ejemplos de una narrativa innovadora que, según la estudiosa Ana Pizarro (1981), anticiparán ciertos rasgos de la futura renovación de la prosa, sobre todo en el estrecho panorama novelístico chileno, junto a *El Habitante y su esperanza* de Neruda, a *Lanchas en la Bahía* de Manuel Rojas, a los cuentos de María Luisa Bombal o a los cuentos y novelas de Juan Emar, revalorizado hoy por su experimentalismo en prosa. En *Mío Cid Campeador* del 29, el autor juega con las técnicas vanguardistas empleando un estilo cercano al montaje cinematográfico (Schopf 2000: 62-63), ambientando algunos episodios, al modo del *Quijote* de Orson Welles, en la contemporaneidad de Madrid, convirtiendo el clásico español en un poema épico moderno.

Pero la obra que mayormente ha dejado huellas sobre la literatura

latinoamericana es el poema largo *Altazor* (1931). Desde este poema el poeta, como sostiene Schopf, comienza a expresar una honda preocupación por el destino individual del hombre, como parte de una comunidad histórica (Schopf 2000: 34). El principio de humanización de su poesía se agudiza tal vez después de la experiencia de la primera Guerra Mundial. *Altazor*, que el poeta había trabajado desde 1919, recorrerá una angustia existencial fundida en el lenguaje, como un Luzbel que cae desde el espacio cósmico. En él el sujeto principal del poema declara "nací a los 33 años, el día de la muerte de Cristo;"[...] y sostiene ser "animal metafísico, cargado de congojas" [...] "que se mira obrar y se ríe del otro frente a frente"(1931). Esta figura retoma el mito caro al Romanticismo, el ángel que cae en desgracia con el Creador, y que se transforma en Satanás. Esta articulación del antagonismo a la figura del Padre, se inscribe en una modalidad huidobriana de desalojar, como apunta Hahn, la figura de Dios y Jesucristo y "reemplazarlas respectivamente, por el creador de mundos verbales o "pequeño dios" y por el Anticristo" (Hahn en Huidobro 1998: 20-21)

Octavio Paz se expresa de este modo sobre Huidobro y *Altazor*:

López Velarde nos conduce a las puertas de la poesía contemporánea. No será él quien las abra sino Vicente Huidobro. Con Huidobro, el "pájaro de lujo", llegan Apollinaire y Reverdy. La imagen recobra las alas. La influencia del poeta chileno fue muy grande en América y España; grande y polémica. Esto último ha dañado la apreciación de su obra; su leyenda oscurece su poesía. Nada más injusto: *Altazor* es un poema, un gran poema en el que la aviación poética se transforma en caída hacia "los adentros de sí mismo", inmersión vertiginosa en el vacío. Vicente Huidobro, el "ciudadano del olvido": *contempla de tan alto que todo se hace aire*. (1996: 96)

Se puede afirmar que *Altazor* señala la conclusión de la estética puramente creacionista. Es el periodo en que una nueva concepción epistemológica surgirá con la influencia de *Ser y Tiempo* de Heidegger y *el ser* en poesía entrará en el proyecto del autor desublimando la infalibilidad del verbo. De esta reflexión parece resultar que la poesía ya no ha de ser el medio de conocimiento y transformación de la vida. El poema de Huidobro está impregnado de esta caída y fragmentación de los horizontes posibles, corroborando la angustia del ser por la existencia y por la muerte, cada vez más presente: "¿por qué un día de repente sentiste el terror del ser?", se pregunta *Altazor* en el primer canto.

La *nadificación*, la experiencia del vacío y de la vida que se consume en el tiempo, anhela a la pérdida trascendencia. El dios que ha muerto y el espacio que ha dejado también la derrota del entendimiento tras el conflicto bélico parece traducirse en una sobreposición de estados de ánimo que se sustituyen unos a otros como signo de la contradicción y del desorden moral y humano que reinan sobre la armonía. En este recorrido interior, el sujeto de la poesía amplifica el sentimiento y lo transforma en una metáfora materializando el derrumbe a través de la progresiva caída del protagonista desde el espacio sideral hacia la tierra.

Altazor, que se ha querido desglosar como la sobreposición del sustantivo *altura* y del adjetivo *azaroso*, es aun hoy un texto analizado e interpretado con controvertidas claves de lectura. Es suficiente controlar las revistas de los Setenta y los Ochenta en Chile o en el exilio chileno, para constatar la influencia y el interés que todavía despertaba este poema medio siglo después, considerándose uno de los textos vanguardistas de más relieve dentro de la literatura chilena junto a *Residencia en la tierra* de P. Neruda (1933) y *Los gemidos* de Pablo de Rokha (1922). Algunas de sus imágenes clave, el diálogo en el Canto II con la Virgen sentada sobre una rosa (Huidobro 1998: 12), por ejemplo, y el uso retórico del *diálogo* interior van a ser retomados, al menos como iconos retóricos, en la producción poética de generaciones posteriores. En particular la imagen de la virgen, sea por el tono confidencial con el que el poeta se refiere a la virgen que por una cierta dimensión de lo absurdo, preconizan *La Tirana* de Diego Maquieira (1983). Hay que tener presente, en este mismo orden de intertextualidades, que el antagonismo de Huidobro con respecto al cristianismo fue una constante de su poética y que la incorporación de la Virgen remite más al *amor cortés* (Hahn en Huidobro 1998: 20) que a la devoción mariana.

Es más, el poeta y estudioso Óscar Hahn inscribe *Altazor* dentro del relato de la caída del hombre, tanto de la tradición cristiana como en su interpretación renacentista y barroca. En lo específicamente literario dentro de una estirpe precisa:

Altazor es de la misma estirpe que el *Paraíso Perdido* de John Milton, donde Lucifer arrastra a Adán en su colapso, y que el Paraíso Recuperado, donde Cristo, el segundo Adán, recobra para el hombre lo que el primer Adán había perdido. Si en el siglo XIX los poetas románticos ingleses Percy B. Shelley y William Blake afirmaron que en el *Paraíso Perdido* de Milton, sin saberlo, se había puesto del lado de Satanás, puede aseverarse que Huidobro en *Altazor*, sin saberlo, se ha puesto del lado de Dios. (Hahn en Huidobro 1998: 22)

La caída que aparentemente es vertical en verdad se desarrolla en forma múltiple, ocurre en varias dimensiones de tiempo y espacio, descentrando la identidad del sujeto poético. No obstante el trazado de fondo que registra el tentativo fallido de las postulaciones del *creacionismo* de hacer mundos nuevos a través de la poesía, en la obra explora aún con fervor las potencialidades cognoscitivas del lenguaje, antes de la desintegración y las ruinas:

«Los verdaderos poemas son incendios. La poesía se propaga por todas partes, iluminando sus consumaciones con estremecimiento de placer y agonía.

«Se debe escribir en una lengua que no sea materna.[...]

«El poema es una cosa que será.

«Un poema es una cosa que nunca es, pero que debiera ser.

«Un poema es una cosa que nunca ha sido, que nunca podrá ser. (1998: 11)

leemos en uno de los versos más recordados del poema.

La caída adviene en múltiples direcciones, como decíamos, hacia sí mismo y dentro del espacio y del tiempo de la historia. Atravesando hechos, catástrofes y comienzos, *Altazor* es una especie de Ícaro moderno atado a un paracaídas, sus innovadoras alas. La suspensión y la perspectiva permiten una visión extrañada y comprensiva de la realidad circunstante, las imágenes logradas por el poeta muestran un continuo trabajo de búsqueda de las correspondencias lingüísticas entre la realidad y sus inquietudes interiores.

Después de *Altazor* Huidobro sigue desarrollando su estética, esta vez marcando sus manifiestos con una dictado interno más político y más crítico con respecto a los poetas centrados en sí mismos: "El mundo os vuelve las espaldas, poetas, porque vuestra lengua es demasiado diminuta, demasiado pegada a vuestro yo mezquino" (Total 1938). Publica en Chile la revista *Total* en 1938, acompañada de un manifiesto del mismo nombre. Su síntesis entre el anhelo metafísico que forma parte de lo humano y la atención a los cambios sociales no se yuxtapone, sin embargo, al realismo socialista que empezará en esos años a dar frutos literarios en el continente.

Es en el manifiesto *Total* (1938) que el poeta afirma:

La voz de una nueva civilización naciente, la voz de un mundo de hombres y no de clases. Una voz de poeta que pertenece a la humanidad y no a cierto clan. Como especialista, tu primera especialidad, poeta, es ser humano, integralmente humano. No se trata de negar tu oficio, pero tu oficio es oficio de hombre y no de flor./ Ninguna castración interna del hombre ni tampoco del mundo externo. Ni castración espiritual ni castración social./Después de tanta tesis y tanta antítesis, es preciso ahora la gran síntesis.

Es posible ver aquí la relación entre el sentido que otorga Huidobro a lo humano con el valor que le otorgan, en la fase de renovado vanguardismo, un Vallejo o un Neruda, enriquecidos de una mirada crítica y sensible a lo social; y no sólo el despliegue de una teoría puramente estética y sin vínculos con su entorno. Octavio Paz sostiene que la revuelta contra la tradición que caracterizó el vanguardismo hispanoamericano se encuentra en el gesto de Huidobro de no renegar nunca completamente de Darío. En la dirección de la rebelión vanguardista Paz sitúa César Vallejo "contra el nuevo cosmopolitismo" que asume la forma del nativismo y el americanismo. Pero si Vallejo habla con el lenguaje de la tierra, Huidobro hace poesía del aire (Paz 1998: 203)

La inestable situación político-social en Chile y la insurrección de Franco en España lo vieron involucrado en primera persona en acciones políticas. Funda asociaciones de intelectuales en apoyo de la República Española, escribe artículos y poemas, pronuncia discursos (Schopf 2000: 67). Visita el frente de batalla y quiere alistarse, pero lo convencen a dar su contribución como intelectual y no directamente en

la batalla. Las diferencias y la pugna mantenida desde siempre con Pablo Neruda se hacen más evidentes en esta circunstancia. Huidobro, tuvo una actitud más activa y demostrativa que Neruda, el cual se mantuvo inicialmente como intelectual antifascista sin inscribirse en ningún partido hasta 1937. Ambos ocuparon, a un distinto nivel, posiciones dentro del panorama de la izquierda en la década de los 30. Los dos fueron invitados por *La Asociación de escritores por la defensa de la cultura* de París a dejar de lado sus conflictos y a unirse bajo la causa común de triunfar sobre el fascismo. A su regreso a Chile Vicente Huidobro se distancia del Partido Comunista debido a su desaprobación del pacto germano-soviético y al asesinato de Trotzki.

Huidobro publica sus dos últimos libros de poemas en el 41, *Ver y Palpar* y *El ciudadano del olvido*, que reúnen los poemas escritos desde 1923. En éste último, el poeta llega a ser un "visionario que augura lo (im) posible como sustento de los hombres en tiempos de penuria", como sostiene Schopf, Huidobro en este último ciclo, aunque si no abandona rasgos del creacionismo, asume una voz más nostálgica en la que predomina una mirada retrospectiva y conmovida sobre la existencia (Schopf 2000: 69-69)

En 1944 el poeta viaja a Europa para participar en la Segunda Guerra Mundial como corresponsal de guerra con uniforme norteamericano, una bala lo alcanza en la cabeza, como a Apollinaire, pero no muere. Volverá en 1945 a Chile luego de haber participado en la liberación de Berlín. Morirá algunos años más tarde, en 1948, en su casa de Cartagena (Chile), por un derrame cerebral, probablemente repercusión del incidente de la guerra. Huidobro fue sepultado en un cementerio que mira al mar desde una colina de Cartagena, de acuerdo con sus deseos, y como parece haber presagiado en su poema *Monumento al mar*, publicada póstumo:

He ahí el mar

De una ola a la otra hay el tiempo de la vida

De sus olas a mis ojos hay la distancia de la muerte (1948)

Pocos meses antes de morir escribió una carta a su amigo, el escritor Juan Larrea, expresando su inquietud sobre el futuro de la poesía, y tal vez sobre el suyo también:

Seguramente vendrá otra clase de poesía, si es que el hombre necesita de ella. Nosotros somos los últimos representantes irresignados de un sublime cadáver. Queremos resucitar el cadáver sublime en vez de engendrar un nuevo ser que venga a ocupar su sitio. Todo lo que hacemos es ponerle cascabeles al cadáver, amarrarle cintitas de colores, proyectarle diferentes luces, a ver si da apariencias de vida y hace ruidos. Todo es vano. El nuevo nacerá, aparecerá la nueva poesía, soplará un gran huracán y entonces se verá cuán muerto estaba el muerto. El mundo abrirá los ojos y los hombres nacerán por segunda vez o por tercera o cuarta. Esta carta se pone aburrida. Discúlpame, la cortamos antes de que parezca discurso. (cit. en Nómez 2002: 8)

El poeta que afirmó en una entrevista, la poesía moderna "empieza en mí" (1939), dejó un legado artístico que abordó distintas dimensiones culturales y estéticas. Desde el experimentalismo sintáctico-visual que introdujo Huidobro cancelando del texto la puntuación, hasta las imágenes y metáforas incandescentes, su obra enriqueció las referencias lingüísticas de los jóvenes poetas. Por otra parte su vínculo histórico-social demostró su intento, a veces contradictorio, por interpretar su época y romper con las convenciones en diferentes planos de la realidad. Su influencia se ha difundido en modos y tiempos diversos, como lo demuestra la primera recepción de su obra en las segunda vanguardias chilenas y sudamericanas.

1.1.2 *Segunda vanguardia*

La vanguardia que comienza a vislumbrarse desde principios de los años Treinta, es una vanguardia que abandona su arraigo en el proceso de modernidad y en la confianza en la tecnificación y en el progreso de la era industrial. La continuación de la vanguardia histórica se inscribe bajo el signo del pesimismo y de una visión que toma conciencia de la precariedad de la existencia. Algunos de los más destacados representantes inician a manifestar su rechazo hacia ciertas fórmulas del proyecto de la modernización y constatan el desgarramiento del hombre moderno.

En Latinoamérica el campo literario se constituye como antagonista del mundo burgués, no sólo criticando la institucionalidad literaria sino también la institucionalidad en general. Reflexiones que se habían originado ya en el siglo XIX, con Baudelaire¹ y su poesía y que se propaga sucesivamente en el continente. La lucha por la legitimidad de una determinada producción literaria genera oposiciones entre gusto tradicional, gusto burgués y gusto de las vanguardias (Bourdieu 1997), la crítica impondrá en el campo literario categorías estableciendo márgenes, que serán puestos en crisis por las vanguardias. A este nivel los movimientos internos de cada literatura nacional asumirán necesariamente diversos matices según la lectura y la recepción de los acontecimientos locales y mundiales. Naín Nómez sostiene que al incorporarse América Latina al capitalismo mundial surgen nuevos actores sociales, y el orden de su mundo sufre desajustes y registra contradicciones que acentúan un proceso de transformación global (2000: 8). Este proceso penetrará en la poesía de su tiempo, y aunque la hibridación entre realidad social y fantasía, juego y elementos oníricos

¹ W. Benjamin en sus ensayos se detiene en torno al rol de Charles Baudelaire como representante del *autor como productor* insertado en plena modernidad. En el poeta individúa la condición del artista en contradicción con su entorno, pero a la vez sumido en él. La crítica que cumple el intelectual a las instituciones y a la ley del capital está formulada a través de los mismo medios que impugna (idea de matriz marxiana). La figura del artista como productor está cifrada dentro la metrópoli y el proceso de modernización de la ciudad. El poeta es también quien puede hacer experiencia, como materia y memoria, y expresar el shock de la metrópoli, emitir una *profecía poética* de la ciudad. (Benjamin 1995: 89-130); también en (Bourdieu 1997)

persistirán en la producción, "se tiende a buscar un nuevo humanismo, una nueva sensibilidad, una transformación de la realidad social"(Nómez 2000: 8). Este es el planteamiento de Vallejo, Neruda, Guillén, De Rokha, Huidorbo, Borges, Mariátegui, Hidalgo, Guimaraes Rosa, entre otros, afirma Naín Nómez.

Como dilucida el crítico:

Con todas sus articulaciones a la metrópoli, el vanguardismo latinoamericano mantuvo ciertas especificidades, que involucraron sus heterogeneidades (entre Guillén, Vallejo, Borges, Huidobro y Mario De Andrade hay similitudes, pero también diferencias notables), su relación con los contextos nacionales y regionales, la democratización del discurso, su compromiso estético y social y su resistencia anticolonial. Su carácter internacional puede medirse, como señala Mihai Grünfeld, por la inserción de la ciudad moderna, el carácter misógino versus la participación de la mujer, la revolución y la guerra como telón de fondo, la contradicción entre poesía pura y poesía híbrida y la influencia insuperable del surrealismo por sobre otros movimientos europeos, aunque casi nunca convertido en automatismo puro (2002: 7)

Dentro de las segundas vanguardias tanto Neruda como Vallejo son poetas de referencias de las jóvenes generaciones. Pero lo que de ellos más influirá, sobre todo en el caso de Neruda, es una segunda fase de su producción poética de la cual emerge una ruptura estética y, en parte, un cambio en sus posturas éticas, en torno a los años posteriores a la Guerra Civil y sucesiva Guerra Mundial. Para circunscribir este pasaje se hablará de "segunda vanguardia" con respecto a las vanguardias históricas europeas. Cambios en la estética vanguardista en relación al dominio de un lenguaje hermético y no figurativo, al repudio más o menos manifestado de aludir a lo social, se presentan como un quiebre necesario, aunque gradual, en la poética de los nuevos autores y de los vanguardistas de la primera hora.

Los poetas oscuros, impuros y herméticos, modificaron su lenguaje a partir de la crítica a esa estética y de la autocrítica, en cuanto autores, acercándose a una poesía social. Ciertamente el *canon* vanguardista no desapareció y más bien se puede constatar un diálogo, sea este antitético o innovador, con sus postulados. Así un Parra, un Paz, un Belli o un Cardenal convivían con el *canon* de sus predecesores y muchas de las características de la poesía vanguardista, que históricamente va a ser institucionalizada, se conjugarán con nuevas estéticas de avanzada.

Seguiremos las definiciones del crítico Alberto Julián Pérez (1992) para conformar el cuadro crítico según las estrategias de autodefinición de sus mismos representantes, en el ámbito de la práctica estética y la concepción teórica. En este sentido se denominan como *anti-vanguardistas* las corrientes en que las propuestas vanguardistas son mayormente contrastadas, reaccionando en modo más evidente a su retórica y técnicas de producción escritural y *neo-vanguardistas* aquellas que rescatan parcialmente o en su totalidad las premisas de la propuesta histórica (1992: 52).

Según cuanto afirma Alberto Julián Pérez, después de las vanguardias históricas

se pierde la hegemonía e universalidad de los procedimientos vanguardistas y toma espacio una variada cantidad de estilos poéticos, que generan distintos resultados en el panorama poético. Por una parte las poéticas individuales crean repercusiones imprevistas, en otras ocasiones grupos de epígonos o discípulos de un determinado poeta marcan corrientes circunscritas que tendrán una recaída, sobre todo, en el medio literario nacional en el que se desarrollan. El rostro de la post-vanguardia en Latinoamérica es variado y presenta una cronología más vinculada que antes a los hechos históricos y a la elaboración cultural de cada país. Corrientes de ruptura vanguardista que tuvieron gran relevancia en los distintos países, como por ejemplo el *modernismo brasileño*, el *estridentismo de Jalapa*, o la poesía *negrista*, con Nicolás Guillén como mayor representante, nacen ya alrededor de 1922, años antes del primer manifiesto surrealista, con el que se entrecruzarán más adelante. Estas corrientes, vivas al interno del ambiente cultural de cada nación, y precursoras de una independencia cultural con respecto a la cultura europea o a las expresiones de ella en que no se reconocían, convivían con poetas que de por sí dictaban y promovían cambios en la forma y en el lenguaje poéticos, como pueden ser Octavio Paz en México, o Jorge Luis Borges en Argentina. La difusión de estos resultados poéticos es más lenta y limitada (Pérez 1992: 51) y los logros internos al lenguaje poético no siempre logran superar las fronteras culturales.

1.1.3 Segunda vanguardia en Chile

El desarrollo de la segunda vanguardia en Chile, entendida como *epifenómeno* de la anterior (Nómez 2002: 10) se puede fijar entre 1930 a 1940 en ámbito latinoamericano, mientras que al interno de la realidad literaria chilena sus márgenes se deslizan hasta alrededor de 1945, al incluir el periodo de la crisis de los gobiernos de alianza amplia, hegemonizados por el partido radical. Naín Nómez indica una segunda etapa delimitándola aproximadamente entre 1943 y 1953, caracterizándola como etapa de desintegración de la vanguardia como fenómeno estructural (2002: 11).

Como bien señala Óscar Galindo (1989: 23),

[...] si el contexto de la primera vanguardia muestra la imbricación de tres generaciones poéticas: la de los modernistas consagrados (en su mayoría no chilenos), la última generación modernista (Gabriela Mistral, Pedro Prado, Pezoa Véliz) y la generación vanguardista propiamente tal (de Rokha, Neruda y Huidobro); de igual manera los poetas de la segunda vanguardia se encuentran imbricados en su desarrollo con los poetas de la primera vanguardia y con los de la promoción del 50.

Como veremos más adelante este cuadro de relaciones poéticas comunicantes se presentará también por lo que respecta las promociones de los Cincuenta y Sesenta, y aún entre los Sesenta y Setenta como constante.

Al fin de mejor revisar algunas de las realidades de la segunda vanguardia de la literatura chilena se seguirán las líneas analíticas e históricas que Pérez utiliza para caracterizar las tendencias más representativas de la poesía hispanoamericana. Pérez, a diferencia de Nómez, se refiere a la producción poética sucesiva a la primera vanguardia como post-vanguardias. Incluye en la definición de post-vanguardias todas las estrategias poéticas que suceden temporalmente a las vanguardias históricas. Diferenciando las distintas declinaciones de la estética post-vanguardista y su suerte al interno del campo literario local. Por un lado estas corrientes, de *post* o *segunda vanguardia*, coincidieron con una paulatina pérdida de hegemonía y universalidad en el campo literario, por otro lado, la difusión se redujo al ámbito nacional, expandiéndose poco más allá de la cultura y lengua respectiva.

A pesar de estas diferentes condiciones contextuales se puede individuar un cuadro que contiene algunas de las corrientes y expresiones lingüísticas más consolidadas:

A) En primer lugar tenemos a un grupo de poetas cultos conscientes de las innovaciones poéticas más recientes, que mantienen una relación simbiótica con la poesía popular y el mundo popular que esta poesía representa y desde donde provienen algunos elementos que la conforman (Pérez 1992). Ellos tratan de crear una "imagen" de la poesía popular en la poesía culta, que se distingue por una mayor atención al lenguaje. Aquí se encuentran dos sistemas culturales que dialogan y superan los límites de forma y contenido que los caracterizan. Su carácter particular radica en la inclusión de problemáticas no resueltas relacionadas a aspectos de identidad cultural y nacional. El intento de estos poetas es el de legitimar una cultura marginal, o trazos de ella, logrando una síntesis. Esta tendencia, afirma Pérez, puede remontarse al descubrimiento de los románticos de las literaturas populares y folclóricas y al deseo de apropiarse de la palabra del *otro* representándolo como sujeto social. En Latinoamérica encontramos por lo menos tres manifestaciones de este tipo: *la gauchesca*, *la indigenista* y *la negrista*. Lo negado por el orden social oficial y aceptado entra en el discurso poético, en algunos casos en forma de discurso sobre el otro; en otros es el sujeto mismo de la poesía que habla *como* si fuera el otro. Como referencia española se encuentra el *Romancero gitano* (1928) de F. García Lorca, que pertenece más estrictamente a lo que se denominó el *neopopularismo*, un esfuerzo estético por recuperar, innovando, el romance popular, a través de una lectura profunda de la cultura y el mundo gitano.

Dentro del panorama nacional esta tendencia a incluir lo popular obtuvo distintos logros que se caracterizaron por el uso de un lenguaje libre ya de lo rebuscado, herencia del modernismo, pero no libre de metáforas y escorzos vanguardistas. Un lenguaje accesible y sencillo que incorporó una crítica a veces feroz a la modernidad representada por el avanzar del capitalismo y también bajo un signo de recuperación de las tradiciones chilenas más sentidas y la transmisión y valoración de la experiencia de lo rural, lo regional, que incluye incursiones en el lenguaje de la gente de campo,

chilenismos e indigenismos. Por otra parte esta corriente poética se unió en la obra de algunos de sus exponentes a la consolidación de la poesía social, sobre la que nos detendremos más adelante, la cual no recibió poca influencia de parte de los dictámenes mundiales del realismo socialista. Dentro de este grupo de poetas encontramos en Chile a Oscar Castro (1910-1947) con *Las alas del Fénix* de 1943 en el que de una manera muy personal recupera la tradición del cancionero evocando imágenes del campo, la provincia de la zona central con un lenguaje diáfano, atento a la métrica y con un estilo que a veces entronca con la poética de Walt Whitman y Góngora; a Nicanor Parra con su primera obra *Cancionero sin nombre* de 1937, autor que luego pondremos en relación con la corriente poética *post-vanguardista* de clausura y la gran propuesta de la anti-poesía.

Junto a ellos se encuentra Pablo Neruda con *Odas elementales* y Gabriela Mistral (1889-1957), la cual en su libro *Tala*, de 1938, demuestra de haber abandonado su estilo más modernista y romántico para adentrarse en una escritura en la que la escisión del sujeto poético, el conflicto con los roles de género y el interrogativo existencial, se une a un uso del lenguaje innovador que perseguirá durante toda su obra un timbre regional y arraigado en la palabra más genuinamente representativa de las experiencias marginales de la vida del campo y de la ciudad. Un habla mestiza consciente del significado de utilizar, en poesía, una lengua colonizada.

Considerado uno de los tres grandes patriarcas del vanguardismo chileno se encuentra Pablo de Rokha, los otros dos son Vicente Huidobro y Pablo Neruda. Lo incluimos en la segunda vanguardia (o post-vanguardia según el criterio de Pérez), no por ser menor, sino porque seguimos el criterio según el cual nos referimos como primeras vanguardias sólo a aquellas más estrictamente legadas a los movimientos europeos, en las que está incluido Huidobro y parte de la producción de Neruda, y segundas vanguardias a las que corresponden a los fenómenos más estrictamente latinoamericanos, en lo específico chileno.

Según Naín Nómez, entre otros críticos, Pablo de Rokha logró sintetizar en su obra la apertura al vanguardismo con lo popular chileno. Inicialmente fue menospreciado por una crítica que no supo clasificar un habla a menudo gruesa y antipoética, sus versos largos cercanos a la prosa se oponían a una musicalidad o armonía que fácilmente se encontraba, por ejemplo, en los versos de Neruda, su coetáneo. El lenguaje de Pablo de Rokha estaba impregnado de vivencias que el poeta viajero y descubridor del paisaje rural chileno imprimía en sus versos contaminándolos de una, aún no bien estudiada, fuerza oral con la que, como afirma el crítico y poeta Uribe Arce parecía imprecarse contra el mundo moderno y reclamar por la injusticia social que veía en torno a sí.

En su libro *Los gemidos* de 1922, Nómez individúa un tipo de hablante que denomina el "yo-vidente", *yo* que tanto expresa con fervor sus propios estados de ánimo como se identifica con la voz del relato de los marginados entre los que se encuentra el personaje de "Juan el carpintero", en la sección "Epitafio en la tumba de Juan, el

carpintero". Este libro fue contratado y denigrado por los críticos de su época, Alone (pseudónimo de Hernán Díaz Arrieta) y Raúl Silva Castro, pero luego llegará a ser considerado uno de las obras fundamentales de la vanguardia latinoamericana. El autor de *Heroísmo sin alegría* de 1927 y *Escritura de Raimundo Contreras* de 1929, leyó en juventud a Nietzsche, a Walt Whitman y a los poetas malditos, frecuentando a los intelectuales de su tiempo, estas influencias, comunes a su generación, son visibles en toda su obra. De Rokha fue un poeta complejo que sumió en su búsqueda tensiones que incluían ya sea un estudio de los libros del viejo testamento, bajo un matiz religioso y cristiano que iluminaba el sentido de lo humano y sus principios de justicia y caridad que, y esta fue la vena más evidente, su incesante e incondicional compromiso con el Partido Comunista, que le hizo muchas veces cuestionarse sobre cual debía ser su actitud poética, según la llamada hecha por el Partido a los intelectuales de su época desde 1924 en adelante. Por esto mismo Pablo de Rokha se encuentra en un confín poético entre lo popular y lo social, aunque no faltaron obras destacadas más vinculadas a los postulados surrealistas como *Satanás y Suramérica*, ambos de 1927; o *Morfología del espanto* de 1942, evocada como una de sus mejores resultados poéticos; o más tarde bajo un desgarrado signo negativo, *Fuego negro* del 53, escrito en un estado de angustia y zozobra después de la muerte de su mujer, la poeta que adoptó su apellido de arte, Winétt de Rokha. Entre las obras en las que destaca mayormente su búsqueda y elaboración de lo popular se halla la revalorada *Epopeya de las comidas y bebidas de Chile*, incluida en *Carta Magna de América* de 1948.

La irreductible fidelidad para con el Partido y las controversias que surgen ahí con Neruda se sumarán a la rivalidad poética, sentimientos que le llevarán a escribir un ensayo titulado *Neruda y yo* (1955) en el que, agudizando el conflicto, De Rokha calificará al parralino de *artista burgués* y lo acusará de plagio ².

B) Con la valencia y particularidad de la poesía de De Rokha introducimos un segundo criterio que acomunará la poética y la estética de algunas obras de "los poetas incluidos en lo que se puede denominar una corriente anti-vanguardista es decir, un grupo de poetas que rompen con la tradición de la vanguardia, con su poesía hermética y restauran un referente poético realista, que toma como materia poética hechos históricos pasados y contemporáneos" (Pérez 1992), o de otro modo la poesía social.

De Rokha se inscribe también en este grupo por habitar las contradicciones de la modernidad y mostrar en su trabajo poético la crisis y el enfrentamiento de discursos hegemónicos y contestatarios en los mismos textos, dando lugar a una épica de la marginalidad. La especificidad de De Rokha es que no se posicionó por encima del sujeto marginal, el hombre del pueblo, el hombre americano, asumiendo un rol de reformador o de espectador de la historia, sino que intentó un acercamiento desde el lenguaje y desde su profesión política hacia los más ignorados dentro de la sociedad chilena entre los años treinta y cincuenta.

Como leemos en la página monográfica de la Biblioteca Nacional dedicada a

2 Página monográfica sobre el autor: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3636.html>

Pablo de Rokha³:

De Rokha articula su obra en un convulsionado contexto nacional e internacional, caracterizado por la decadencia del orden oligárquico en Chile y la consolidación del fascismo, el nazismo y el estalinismo en Europa, como preludio a la Segunda Guerra Mundial. También fue la época en la que la participación de las masas se acrecentó, espoleada por el avance de la industrialización y de las democracias en América Latina. Hacia 1930, Pablo de Rokha ya demostraba ser un ferviente defensor del marxismo-leninismo -ideología que el poeta vinculaba a la ética cristiana- y del estalinismo soviético, inclinación que lo impulsó a militar en el Partido Comunista, alejándose de él, por motivos personales y a adherir en 1936 al Frente Popular.⁴

Como afirma Nómez (2002: 17-18) después de la breve república socialista de 1932, de varios gobiernos transicionales, de la segunda presidencia de Arturo Alessandri Palma y de la masacre del Seguro Obrero, en la que murió un grupo de jóvenes del movimiento Nacional Socialista (partido Nazi), llega a tener lugar el desarrollo de los frentes nacionales y del Partido Comunista de la Unión Soviética. A partir de 1938 y por casi una década, "los objetivos del Frente Popular nacional establecieron políticas de nacionalización, de apoyo a las capas medias y la sedimentación de fuertes movimientos partidistas, sindicales y gremiales" (Nómez 2002: 17). El periodo que va de 1938 a 1946, sostiene Nómez (2002: 10) puede considerarse una segunda modernización, ya que se consolida la participación de masas por medio de partidos, el crecimiento del Estado y el proceso de industrialización interna dentro del marco de la economía capitalista dependiente. Los primeros años cincuenta corresponden, junto a una desintegración del fenómeno vanguardista, a la época signada por la Guerra Fría, la dicotomía ideológica, los populismos latinoamericanos y la ruptura de la estabilidad pluralista en Chile.

En el seno de este marco socio-político cierta poesía ensimismada y encerrada en un hermetismo puramente estético, resultaba anacrónica. De hecho la corriente social, que se dirigía hacia una praxis literaria humanizante, fue encabezada por los líderes poéticos latinoamericanos como Vallejo y Neruda. La nueva postura respondía sí a una llamada internacional bajo un claro signo político de partido, pero además estaba articulada como proyecto de recuperación moral del hombre con la intención de despertar o elevar su nivel de conciencia histórica (Pérez: 1992: 53). Como señala Pérez, sintomáticamente dentro de esta razón poética, Vallejo en el poema "*Un hombre pasa con un pan en el hombro...*", de *Poemas humanos* (1939) y Neruda en "*Explico algunas cosas*", de *España en el corazón* (1937), expresan claramente sus objeciones a la propuesta poética vanguardista. Vallejo escribe:

3 <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-printer-3636.html>

De interés para apreciar su obra y su proceso creativo y de conflicto con Neruda y el Partido Comunista, así como su espectro social y familiar el documental: *El amigo piedra*, dirigido por Diego Meza (2010)

4 Coalición de izquierda en oposición a la democracia cristiana

Un hombre pasa con un pan en el hombro
Voy a escribir, después sobre mi doble?
[...] Un cojo pasa dando el brazo a un niño
¿Voy, después a leer a André Breton?
[...] Un albañil cae desde un techo, muere y ya no almuerza
Innovar, luego, el tropo, la metáfora?". (1996: 217)

Y Neruda al unísono, en ese periodo:

Preguntaréis: Y dónde están las lilas?
Y la metafísica cubierta de amapolas?
Y la lluvia que a menudo golpeaba
sus palabras llenándolas
de agujeros y pájaros?
Os voy a contar todo lo que me pasa [...] (1937)

Como recuerda Pérez, después de describir su experiencia en la Guerra Civil termina exhortando:

Preguntaréis por qué su poesía
no nos habla del sueño, de las hojas,
de los grandes volcanes de su país natal?
Venid a ver la sangre por las calles,
venid a ver
la sangre por las calles,
venid a ver la sangre
por las calles!" (Neruda 1937).

El sentir moral del poeta que se vuelve un deber, no puede ya prescindir de dar cuenta, de poner luz y énfasis en la realidad que significa la injusticia social, la diferencia de clases y el resultado de ideologías opresivas y autoritarias. Además de estos dos protagonistas, en Latinoamérica se encuentran otras destacadas voces poéticas dentro de esta tendencia como: Mario Benedetti, Roque Dalton, Claribel Alegría, Antonio Cisneros, y tal vez, el más destacado en la línea histórico-realista, Ernesto Cardenal.

Chile no tuvo a un César Vallejo que aportara imágenes tan oscuras cuanto iluminantes sobre la esencia frágil del hombre latinoamericano ya despojado de horizontes de justicia en la modernidad, a la intemperie sea material que interior frente a los transformaciones crueles, en medio de los cuales la pobreza y la desesperación amarga de la vida no tenían reparo, como él mismo experimentó en primera persona.

El arte realista social que fue más canónicamente encarnado por la obra de Pablo Neruda, al menos en esta etapa de su producción, significó un gran aporte "específicamente hispanoamericano, idiosincrático y original, a la historia de la poesía contemporánea"(Pérez 1992: 54). Neruda puso las bases para un canto americano que

ofrecía sus raíces para asentar una identidad latinoamericana, dando lugar a la composición de una memoria colectiva y a una mirada que recuperaba la importancia de los paisajes y culturas propia de Latinoamérica. Su mirada sin embargo fue, bajo un cierto sesgo, conflictiva porque demasiado unificadora con respecto a las culturas indígenas, en el intento de construir un imaginario monumental en torno al hombre de esas latitudes y a su historia después de la conquista. Fue por cierto Neruda quien llegó a personificar, oficialmente también, al vate del Partido y a establecer vínculos oficiales y culturales con las principales potencias comunistas del periodo; De Rokha fue desplazado de las jerarquías y de los cargos representativo y después fue "expulsado" del Partido por asuntos personales en 1940.

Dos grandes ejemplos del realismo social son *Canto General* de P. Neruda (1950) y *Homenaje a los indios americanos* de Ernesto Cardenal (1969). El realismo social hizo escuela en Latinoamérica por razones tanto externas cuanto internas. Las primeras tuvieron origen en el debate que se generó dentro el ambiente intelectual ruso revolucionario con respecto al papel del artista y de las vanguardias en relación a las premisas de la revolución. Las poéticas vanguardistas fueron consideradas *decadentes* en cuanto representaban una imagen irracional e *inorgánica* del hombre, producida por las inquietudes del mundo burgués y la crisis que le afectaba, por eso no podían representar el nuevo estado de la sociedad rusa ni ofrecer instrumentos para concienciar y ayudar a participar en la lucha de clases con el objetivo de obtener su liberación (Pérez 1992: 54).

Como sostiene Pérez (1992: 54), esta demanda por una solución común dio origen a un gran conflicto dentro del Partido Comunista en la década del veinte entre el sector estalinista, que defendía el realismo socialista y pujaba para que el Partido apoyara estas expresiones y las promoviera y, por otra parte, el sector trotskista, que no concebía la idea que existiera una estética determinada *por decreto* que pudiera representar auténticamente el socialismo, ya que el mejor camino debía ser que el mismo proletariado produjera sus formas artísticas, y consideraba antidialéctico suponer que estas formas artísticas fueran preexistentes, dada la etapa en que aun se encontraba la revolución. La posición oficial que adoptó el Partido en 1934, durante la hegemonía estalinista, (luego del conflicto interno entre trotskistas de izquierda y estalinistas de derecha) fue el respaldo al realismo socialista, desaprobando la estética vanguardista por considerársele *decadente y pequeño burguesa* (Pérez 1992: 55). Esta resolución, dada la configuración de la filosofía internacionalista marxista-leninista, fue recibida como una orden por los intelectuales y artistas comunistas de todo el mundo. Consignarse al realismo socialista fue un deber acogido sinceramente por muchos de ellos. Así lo hizo Vallejo y otros poetas que ya militaban en el partido. Muchos otros, aunque no militaban oficialmente, acogieron esta llamada sea por la paulatina disolución y pérdida de eficacia del lenguaje vanguardista sea como reacción ante la realidad terrible de la Guerra Civil española, en la que algunos participaron y otros vieron con sentimiento trágico sus consecuencias. El tipo de lenguaje y los procedimientos aceptados por el realismo socialista se presentaban como apropiados para narrar y representar

humanamente el desastre de la guerra y las preocupaciones sociales que afectaban tanto a ellos mismos como a sus lectores.

En segundo lugar, como factor interno a las realidades latinoamericanas, el cuadro socio-político presentaba una grave situación de crisis, a causa del estado de subdesarrollo económico y del estado neo-colonial en que se encontraban los países bajo las potencias hegemónicas como Estados Unidos. De Rokha que, si por una parte atendió a la orden del partido de orientar su estética hacia un realismo socialista con una cierta dificultad debido a las características propias de su genio y estética, por otra parte, ya en *Los Gemidos* (1922) da muestra de ser un aguerrido crítico de la potencia estadounidense, en particular esto emerge en la sección denominada *Yanquilandia*. La denuncia y la difusión de un sentimiento de solidaridad, junto a la necesidad de dar cuenta del estado de las cosas se unían a la narración y la representación particular de Latinoamérica como mundo *distinto* al europeo.

Pero el ascenso a la estética realista social, que dio por cierto resultados poéticos de calidad, no significó dar la espalda radicalmente a las premisas estéticas de las vanguardias, como sugiere Pérez, sino que los poetas mantuvieron y sostuvieron algunas de sus características. Bajo un cierto aspecto significó una continuación de la *ideología cultural* de éstas. Si por una lado el realismo social, que parcialmente contribuyó a la inspiración, por ejemplo, de la poesía coloquial, utilizaba un lenguaje persuasivo, informativo, narrativo y objetivo, ya que la expresión poética en sí debió adecuarse a un fin práctico; por otro, dada su concepción artística subyacente, o sea, el realismo, que formaba parte de una estética burguesa y orgánica, perteneciente al ciclo decimonónico, los exponentes *ex-vanguardistas* no abandonaron del todo elementos del lenguaje como metáforas, fragmentación de la imagen, técnicas de montaje y *collage* que lograban con eficacia mostrar el estado escindido del hombre moderno, en busca de un sentido integrado de la realidad. Es decir, el realismo social de hecho no fue pura mimesis sino un intento de retratar y atender a las grandes cuestiones de lo humano a través del lenguaje poético, bajo una perspectiva comprometida.

C) La tercera corriente es la que más fielmente ha seguido las propuestas vanguardistas, sin hacer mayores críticas ni presentar objeciones a sus procedimientos. Por lo que concierne la realidad literaria chilena, esta realidad tardía tiende a reconocerse en una práctica surrealista y aboga por la validez de sus procedimientos y de sus posturas estéticas.

En Chile la presencia más notable de los vanguardistas de última hora fue la del grupo *Mandrágora*, inaugurado durante una lectura fundacional en la Universidad de Chile en 1938, mientras los vértices europeos apagaban las luces de su hegemonía creativa y el nazi-fascismo se insidiaba en Europa. *La Mandrágora* estaba compuesta principalmente por cuatro poetas: Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa, Jorge Cáceres y Teófilo Cid, un poeta de singular talento que vivió la santiaguina bohemia abordando todos los géneros literarios, abandonando el grupo en 1949 para tender hacia un estilo más cercano al de Huidobro. *La Mandrágora* nació con el intento de difundir los

postulados del surrealismo a través de su revista (1938-1942), tertulias, y actos públicos. Este grupo de poetas que promueve la poesía pura y rechaza toda poesía que sepa de panfleto político mantendrá la continuidad vanguardista ignorando los procesos de modernización, evadiendo del tiempo presente y consignándose a una poesía ensimismada, que por otra parte ofreció resultados lingüísticos de alto nivel, que fue leída por especialistas y criticada por los autores que enfrentaban en el mismo periodo el cambio de perspectiva hacia lo social, del que hemos hablado en precedencia.

Estos poetas siguieron y leyeron a sus maestros franceses tales como Breton, Artaud, Eluard, Peret, entre otros, sin dejar de lado a Rimbaud y Mallarmé; con respecto a los poetas nacionales su relación fue conflictiva, más allá de Huidobro, con el que simpatizaban y admiraban, criticaron a Neruda y desdeñaron a Mistral. De hecho aún en 1957 Enrique Gómez-Correa, cabecilla de *Mandrágora*, en el prefacio de *Nadir* del poeta Rubén Jofré, cita al principio versos de *Los Cantos de Maldoror*:

La misión de la poesía es difícil. Ella no se mezcla con los acontecimientos de la política, con la manera como se gobierna un pueblo, no hace alusión a los periodos históricos, a los golpes de Estado, a las regicidas, a las intrigas de cortes. Ella no habla de las luchas que el hombre emprende y sólo por excepción, con el mismo, con sus pasiones. Manteneos [...] puros, libres de todo compromiso, libre de toda contaminación. Buscad lo desconocido, penetrad en el misterio. Huid de los concursos, de los premios literarios, de la lepra y de Neruda. (Baciu: 1981: 110)

Si por una parte estas declaraciones están dictadas por una posición separatista, y la fecha de escritura del texto señala que estamos en un contexto diferente de lo que pudo ser su postura a inicios de los cuarenta, el grupo prefirió siempre tomar distancia de las instituciones de poder y criticó constantemente maniobras, o lo que ellos consideraban tales, y comportamientos estratégicos. Sea por la aceptación de algunos de los presupuestos del grupo sea por el reconocimiento a su valor poético, otros poetas, externos, los defendieron, como por ejemplo Alberto Baeza Flores que indicó que,

[...] los poetas de la Mandrágora han opuesto a la comodona, interesada e intrascendente, de los sectores jóvenes de nuestra actual poesía, una actitud de seriedad en obra y vida” agregando: Me parece la obra de Cáceres la más bella y brillante en toda esta hermosa y viva poesía, la de Braulio Arenas, la más trabajada en una técnica dominada, la de Enrique Gómez-Correa, la más desvelada, la más próxima a la viva pasión (Atenea 1942 en Nómez 2002: 20).

Asimismo el grupo tuvo detractores como Eduardo Anguita, notable poeta que asimiló a su vez la experiencia del surrealismo, quien afirma:

Quiero hablar de Mandrágora[...]. No han logrado nada de lo que se han propuesto como surrealistas...se advierte siempre en sus poemas una complacencia estética, de buen gusto sin duda – sobre todo Cid, cuyas intuiciones de carácter sensorial

desarrollan a veces una fuerza hasta alcanzar un dominio intelectual -, una complacencia estética, repito, que revela una vejez desoladora y una pertinacia simpática e ineficaz (*Atenea* 1942 cit. en Nómez 2002: 20).

Por otra parte la modernidad anacrónica de *Mandrágora* consistió, con las palabras de Braulio Arenas,

[en] la necesidad de hacer posible la libertad puesto que nunca como ahora nada risueño nos ofrecía el exterior; pero teníamos a nuestro haber el humor surrealista y la ironía romántica, los que fueron pedernales preciosos para frotarlos contra la piel de una realidad depravada: (Yamal 1988: 26)

Sin duda el grupo fue fértil en su producción cuanto en la difusión de la poesía surrealista internacional; en los siete números de su revista, en su mayoría de mano de Gómez-Correa, publicó ensayos de poética que reflejan la tenaz voluntad de ahondar el significado de la poesía. Entre estos se encuentran *Testimonios de un poeta negro*, *Ximena* y *Defensa de la poesía* del 39, en el que la palabra poesía es sinónimo de *vida* (Baciu: 1981: 113).

El alcance de este grupo ciertamente dejó huellas en la poesía de su época y germinó en las siguientes. Muchos poetas estuvieron cercanos a sus cuerdas poéticas, como Gonzalo Rojas, con un primer libro en 1948, *La miseria del hombre*. El poeta formó parte del grupo en modo pasajero, y en realidad es inscrito por la crítica como miembro de la Generación del 38. Rojas desarrolló el surrealismo en un modo muy personal, desplegando una voz que entrañaba lo popular y lo culto caracterizado por un lenguaje vitalista y sonoro privilegiando las grandes cuestiones del hombre como la muerte, el amor y el erotismo, bajo una perspectiva de compromiso civil y un agudo lenguaje sensorial. Enrique Lihn en una entrevista con Marcelo Coddou sintetiza algunos de los rasgos que caracterizaron la renovación del lenguaje surrealista en Rojas de este modo:

Un libro como *Oscuro* es decisivo en el campo de la literatura moderna latinoamericana. Gonzalo es - un poco como hablábamos de la Mistral - un tipo de recorridos particulares pasando por Lautréamont, pasando por el simbolismo, pasando por el surrealismo. Quizá por su frecuentación de la poesía barroca y por su lectura extra-surrealista de Baudelaire: por la importancia que le da al lenguaje, a las operaciones lingüísticas, a los modos de producción locales, propios de una lengua: por su *instalación* en una lengua: por el tipo de problemática que se le va planteando, donde siempre queda un remanente religioso. En fin, por múltiples razones, no se queda en esa cosa discipular del surrealismo ("surreachilismo", decíamos nosotros), sino que lo revienta: bota todo lo que en poesía se convierte en lastre (Lihn: 1989: 158)

También en un lugar aledaño a los surrealistas, pero distinguiéndose por originalidad se halla Rosamel del Valle que según Gómez Correa fue el único que realmente *pudo* haber pertenecido al grupo (Baciu 1981: 112). Del Valle dejó dos libros

importantes, de signo oscuro y tendencias simbolistas, *País blanco y negro* del 29 y *Orfeo* del 44, obra fundamental dentro del cuadro de la literatura chilena del siglo XX.

No es posible clasificar, encasillándolos en tendencias rígidas, a todos los innumerables poetas que surgieron entre 1930 y 1950. Muchos tentativos de delinear estilos, lenguajes y posturas se llevaron a cabo, con distintos éxitos, a través de la recopilación y publicación de antologías, algunas de las cuales, como afirma Nómez, "avizoraron la poesía del porvenir" (2002: 9). Entre las más destacadas se cuentan: de Volodia Teitelboim y Eduardo Anguita, *Antología de la poesía chilena nueva* (1935); de Tomás Lago, *Ocho nuevos poetas chilenos* (1939); de Pablo de Rokha, *Cuarenta y un poetas jóvenes de Chile* (1943); de Hugo Zambelli, *Trece poetas chilenos* (1948); de Jorge Elliot, *Antología crítica de la nueva poesía chilena* (1957). Como para cada antología su autor, a menudo a su vez poeta, deseaba imponer sus preferencias y categorías sobre las otras, se dio lugar a críticas recíprocas y diatribas. De entre éstas se distingue la polémica en torno a los poetas de la *claridad*. Tomás Lago criticaba la posición de los poetas publicados en la antología de Teitelboim y Anguita, quienes a su juicio "sostenían una postura de espaldas a la utilidad social de la poesía" (Nómez 2002: 13). Entre estos poetas *poco comprometidos* se incluía el nombre de Huidobro, Díaz Casanueva, Neruda, Del Valle, Juvencio Valle, De Rokha y otros poetas vanguardistas. En cambio, en la antología de Lago los jóvenes poetas "oponían a la poesía de análisis una poesía de síntesis, al hermetismo una poesía de la luz" (Nómez 2002: 13). Los ocho poetas propuestos eran: Luis Oyarzún, Jorge Millas, Nicanor Parra, Oscar Castro, Alberto Baeza Flores, Omar Cerda y Victoriano Vicario y Hernán Cañas.

En realidad algunos de los poetas incluidos en la antología que criticaba Lago, habían sido los precursores de la corriente vanguardista en Chile, pero ya presentaban una autodefinición teórica transformada con respecto a sus inicios. En ella, el mismo Huidobro presenta la selección de sus poemas afirmando:

No se trata de hacer "Belleza", se trata de hacer "Hombre". No creo en la belleza. Las obras de arte de todos los tiempos son para mí, simples documentos humanos. Jamás he abierto un libro o he ido a los museos en busca de la belleza, sino para saber cómo se han expresado los hombres en las diferentes épocas de la historia (Galindo 1989: 26).

Neruda, en cambio, se propone en esta antología con una notoria distancia con respecto a los códigos prevalentes en el grupo, declara de no escribir "bailables o diversiones" (cit. en Galindo 1989: 26) y sus preferencias van hacia las grandes ideas. Deniega claramente la poesía como actitud puramente estética y se posiciona dentro de lo que llama un concepto "dramático" de la existencia (cit. en Galindo 1989: 26), que lo condiciona bajo una actitud romántica, que le hace rechazar todo lo que no llega profundamente a su sensibilidad. Las últimas palabras del párrafo, perteneciente al prólogo de su novela *El habitante y su esperanza*, recitan una conocida autodefinición:

“Como ciudadano, soy hombre tranquilo, enemigo de leyes, gobiernos e instituciones establecidas [...]”, con un tono levemente anarquista que, por cierto, tendrá una evolución en el curso del tiempo. Es siempre Neruda el que a propósito del debate crítico abierto entre poetas puros e impuros se definirá como poeta impuro, publicando en la revista madrileña *Caballo verde para la poesía*, el ensayo *Sobre una poesía sin pureza*, en 1935. Rosamel del Valle, otro de los nombres de esta antología, sostiene una premisa clásica de la poesía precedente a la vanguardia, la *videncia poética*; la intuición y la revelación del mundo a través de la poesía serán los presupuestos que lo acercaran más al simbolismo que a las post-vanguardias. Para Del Valle a estos elementos se sumará la praxis poética puesto que “la poesía obedece a un esfuerzo de la inteligencia, a un control riguroso de la sensibilidad” (cit. en Galindo 1989: 27). Otros dos autores incluidos en la antología merecen atención, se trata de Eduardo Anguita y Juvencio Valle. Anguita se destaca por buscar un acercamiento ético en su trabajo poético, lo que llegará a asumir matices religiosos. Su poesía rica de imágenes tiende a la abstracción y a la formulación de grandes preguntas, bajo un signo pesimista, dominado por un lenguaje amargo y desgarrado, pero atento a su realidad circunstante, se equilibra en modo precario entre una retórica vanguardista y la confianza en la labor artesana y consciente del poeta. Por otra parte, Juvencio Valle abre un discurso vinculado a la simplicidad, a lo telúrico y a lo elemental, tendencia y estilo que serán retomados en los años Cincuenta por los poetas *láricos*, representantes de una poesía de la memoria, del regreso al paraíso perdido, *topos* que se encarna en la experiencia de lo rural o en la infancia. Este grupo de poetas antologizados por Teitelboim y Anguita, fue parodiado como “*Los preciosos ridículos*” por Alone, el crítico más popular de ese momento, aludiendo al título de la obra de Molière (Olivares: 2001: 208). El crítico en un artículo publicada en la *Crónica Literaria*, su columna en el diario *La Nación*, empezaba alabando la selección del cuarteto Neruda, Cruchaga, Huidobro y De Rokha, incluidos entre los diez, pero continuaba, comentario que obviamente despertó malestares, identificando a Neruda con *la* poesía, en desmedro de todos los demás, para los cuales no calzaba que el epíteto (2001: 208).

El abundante número de poetas, entonces, de una poesía que en su tiempo fue definida como lo *nuevo* en el panorama poético de la primera mitad de siglo, si bien en conjunto no mostró grandes novedades, representó en modo polifónico y variado la persistencia de contaminaciones y entrecruces entre una poética y otra, hibridaciones en la estética que se constatarán en las promociones sucesivas también.

La antología de De Rokha describía un espectro más amplio incluyendo algunos de los poetas de la *claridad*, pero también a varios de la oscuridad (la *Mandrágora* al completo, Anguita, Ossorio, Undurraga, Cáceres) y a otros poetas emergentes como Mahfud Massís, Gonzalo Rojas, Roque Esteban Scarpa, Andrés Sabella y María Cáceres o Carlos de Rokha (hijo de Pablo). Mahfud Massís, un poeta difícilmente clasificable, se destacó por la hibridación de su discurso así como por su empeño en el ámbito de la difusión de la literatura chilena en el exterior, aún más durante su exilio (Nómez 2002:

11).

Massís (1916-1990), que siendo un poeta de corte simbolista es también concreto y sintético, continúa la vena social y popular que antes describíamos, agregando elementos de la cultura árabe a raíz de su origen palestino. Expresándose de la poesía Massís inquiera, "¿Cómo no va a influir en la vida social si el arte es, por sobre todo, presión social?" . Y Nómez ha escrito sobre él:

Retornan también en su obra, los orígenes orientales, palestinos y libaneses, reproducidos en la violencia de las imágenes, la profusión de seres milenarios que atraviesan sus poemas y las reminiscencias ditirámicas de su verbo. La muerte es el eje del tono angustioso de sus textos. (sitio Memoria chilena de la Biblioteca Nacional 2014)

Además de las tres tendencias que hemos descrito brevemente hasta aquí, se puede enunciar una cuarta, que se refiere a aquella que cuestionando tanto las vanguardias como las certidumbres historicistas del realismo socialista y su "reconstrucción como una entelequia", entendida como la concepción de un único camino para el desplegarse del destino y la historia de la humanidad (Pérez 1992: 56), confina con una actitud lúdica y desacralizadora del poeta y de su objeto poético, y asimismo logra fundar un lenguaje poético nuevo y paradójico dentro del panorama de mitad de siglo XX. Pérez sitúa a Parra como su mayor representante y la fórmula de su antipoesía, tema que profundizaremos en la sección siguiente.

El diálogo interno entre las diferentes posturas poéticas que se iba formando hacia la segunda mitad del siglo XX, a medida que la literatura nacional se ocupaba en manera más independiente de su propia evolución, dio lugar a diatribas que asumieron matices personales a veces, otras principalmente teóricos. Sin duda las polémicas fueron fértiles y originaron una reflexión articulada entorno a los resultados poéticos y a los postulados poetológicos, creando intertextualidades que revelan las raíces profundas de un diálogo tanto lingüístico como ideológico. Como asevera el crítico Oscar Galindo, "la llamada "guerrilla literaria" entre De Rokha, Huidobro y Neruda, primero, y con un perfil menor, la polémica entre poetas de la claridad y surrealistas, entre la Mandrágora y Neruda, entre Gonzalo Rojas, Braulio Arenas o Nicanor Parra, más tarde"(1989:20), son parte de estas delimitaciones de campo, cuyos confines se disuelven en más de una ocasión.

Sin querer utilizar como método interpretativo la reiteración historicista de los fenómenos literarios, es posible tomar conciencia de algunos elementos que subyacen a la polarización de algunas propuestas poetológicas; y de cómo éstas resuenan bajo un distinto signo con respecto a los diversos paradigmas históricos. Reflexiones en torno al significado de la poesía, al rol del poeta, al objeto poetizado, al realismo o al alejamiento de éste y de lo social, la autonomía del arte como sustituto de la vida o de la poesía como potencia pura del lenguaje, dialogan con cuestiones como la ruptura, el valor de la

palabra en la era del capitalismo industrializado, el compromiso social y civil de los autores, el valor social de la misma poesía. Todos asuntos que ocuparon ayer como hoy la producción poética y la recepción crítica.

El panorama de la segunda vanguardia fue variado y los mismos poetas protagonistas no fijaron su lenguaje en una solución única y definitiva, sino que permanecieron atentos a los cambios sociales y a la demanda por un lenguaje que transmitiera los complejos signos de su tiempo, buscando códigos lingüísticos pertinentes a comunicar tanto la realidad como las profundidades de lo humano, logrando renovarse y establecer diferentes tipos de relación con su público lector.

1.2 Nicanor Parra y la antipoesía

Siguiendo el hilo que define la trayectoria de la evolución poética dentro del panorama de la poesía chilena anterior a la dictadura, se ha querido afrontar el fenómeno de la antipoesía y con ello parte de la producción poética de Nicanor Parra. Con el objetivo de definir el campo de estudio dentro un marco referido al lenguaje y a los cambios en la elaboración poetológica y del pensamiento crítico alrededor de la poesía, se incluirá parte de la teoría antipoética y de la obra poética de Nicanor Parra, sobre todo en los rasgos de la estrategia escritural que mayormente ha caracterizado el fenómeno. Con una aproximación que se dirige a reconstruir el vínculo de inscripción de la obra parriana con la literatura venidera y las intertextualidades que de ella derivan. Se intentará recoger algunos de los esfuerzos críticos por definir la antipoesía tanto como una teoría que como una práctica que dominó la escena de la escritura desde los años Cincuenta e influyó en las artes, no sólo escriturales, de ahí en adelante.

Asimismo los escritos y declaraciones de Parra son ejemplos aún claros del desenvolvimiento de esta fase poética crucial para poder entender e interpretar el diálogo interno entre las distintas experiencias autorales de la última mitad del siglo XX en Chile y, de reflejo, desglosar las influencias que recibió de la literatura y del pensamiento contemporáneo universal.

Si a nivel internacional la poesía ya había visto otros profundos cambios de estructura y de posturas ontológicas, la antipoesía de Parra va más allá de la *acción disolvente*, como la llama Schopf, (1971: 141) de *Residencia en la Tierra* de Neruda (33-35)⁵, e inaugura un periodo de renovación y ruptura con respecto a la lírica chilena escrita hasta ese entonces, a su producción y a su recepción, aspecto que asumió importancia en el sucesivo debate analítico nacional, por lo que respecta el carácter comunicacional y el rol del lector, argumento sobre el cual la crítica literaria sólo se había detenido de paso. Tema de atención no fortuito sino consecuencia de algunas de las características

⁵ Armando Uribe Arce, poeta y crítico, destaca en su ensayo que desde *Residencia en la tierra* ningún poeta chileno había dado en la realidad común y ominosa de una manera tan absoluta: " la poesía -dice Uribe- no era una serie de palabras, los versos de Parra -como esos de Neruda- no eran para nosotros ayuda-memorias emocionales: eran experiencias inmediatas; más todavía: eran nuestra conciencia de la realidad personal oculta; nos abrían los ojos". (Uribe 1967: 5 cit. en Lastra 1968: 197-202).

específicas de este tipo de (anti) poesía. Con este objetivo se han tomado en consideración criterios relativos al análisis funcional de Jakobson con respecto al lenguaje poético y en particular para ampliar la categoría de lenguaje poético y la funcionalidad de éste mismo al interno de la antipoesía y de su recepción.

Los Cincuenta fueron un decenio de advenimientos de gran envergadura que incidieron en la visión del mundo y en su equilibrio global. La tragedia de Hiroshima con su impotente signo de muerte; la difusión de los medios de comunicación de masa, en particular de la televisión; la globalización ideológica no sólo del punto de vista económico y político, sino también en su alto grado de intervención de la técnica en la vida cotidiana de las personas; la expansión del modelo capitalista industrial y el desarrollo científico en diversas áreas.

En cima a las corrientes cognitivas y de las ciencias sociales hallamos una teoría crítica en continuo movimiento y enfrentamiento entre Marx, Marcuse y Mc Luhan, como ilustra el crítico César Cuadra, (1997: 66), mientras en el ámbito filosófico el campo estaba dominado por la triade Hegel, Husserl y Heidegger, junto al existencialismo y a la teoría freudiana que seguían siendo desde sus inicios el punto de convergencia de tantas teorías humanistas. En ámbito social la disidencia dará lugar a un despertar de jóvenes que se rebelarán a las convenciones y reglas establecidas por la burguesía y sus instituciones culturales y sociales. Grupos de jóvenes que protagonizarán en los Sesenta los varios movimientos *contraculturales*, representantes de minorías o de categorías sociales en proceso de autodefinición y de toma de la palabra (hippies, homosexuales, feministas, obreros y estudiantes). Un lugar crucial de influencia sobre el panorama político mundial tuvo la guerra fría y las consecuencias que ésta generó en las estrategias políticas e ideológicas. Las artes y las políticas marginales en la gestión y autogestión cultural dieron lugar a corrientes que se alejaban de los presupuestos elitistas de las antecedentes vanguardias, así como dieron lugar a postulaciones estéticas y escuelas críticas de diverso enfoque y lenguaje. Porque si por una parte a la vanguardia siguieron manifestaciones connotadas como el "pop art" (Anderson 1977: 317) y los diversos "realismos", la escena cultural se libera de movimientos y escuelas para hacer espacio a una creciente heterogeneidad de posturas y resultados estéticos.

Según el crítico César Cuadra, el horizonte de los intelectuales latinoamericanos parecía divergir entre el "paraíso" americano y el soviético. "Los artistas e intelectuales", sostiene Cuadra, "se refugiaban en las propuestas liberales europeas", y excepto los criollistas antimodernistas, "ninguno supo distanciarse del peso cultural euro-céntrico" (1997: 67). Las anti-ideologías demoraban en ser comprendidas y actualizadas en clave latinoamericana (1997: 66-67).

En el periodo entre el 1945 al 1955, en el que Anderson Imbert (1977), inserta la poesía de Parra, fue un decenio en el que las tendencias literarias se complican y se multiplican en relación a los nuevos fenómenos y procesos socio-culturales, al unísono

de las revoluciones que empezaban a gestarse en toda Latinoamérica. El flujo de escritura alcanzó niveles muy altos, cuyo carácter principal era la deshomogenización y diversificación de la escritura y del gusto literario que seguía procesos escriturales y estéticos disímiles entre sí. En práctica se inician a problematizar las distintas vías literarias y no-literarias, artísticas y no-artísticas de los discursos y de los productos de arte. En este ámbito las lecturas de los fenómenos que surgían como nuevos, o parcialmente renovadores de lo que fue la vanguardia o de lo que aún se podía interpretar con los instrumentos y parámetros que de ésta surgió, daban lugar a contradicciones o superposiciones de enfoque. "El resultado", sostiene Anderson, "es que en el menor círculo literario se da un microcosmos donde hay de todo" (1971: 318)

En el contexto latinoamericano la antipoesía, como refiere Cuadra, fue insertada por el crítico literario Cedomil Goic como expresión de continuidad de las vanguardias junto a Lezama Lima, Octavio Paz, entre otros. Por otra parte Federico Schopf (2000) la designa como heredera, pero de signo opuesto a esta tendencia. Otros la asocian a la poesía conversacional de Ernesto Cardenal, exponente de la generación posterior. Fernando Alegría pone como único antecedente de Parra a César Vallejo y para Mario Benedetti se sitúa en la línea de los *beatniks* norteamericanos (Cuadra 1997: 69).

Para volver a la específica realidad chilena, los Cincuenta eran años en los que no faltaban poetas que pertenecieran a las más variadas corrientes o que hubieran delineado una personal técnica que les daba su originalidad y lugar en el panorama literario nacional. Pero la experimentación parecía haberse detenido con las segundas vanguardias de las que habían surgido poetas de renombre que mantenían viva la escena de la que emergerán poetas como Parra, Oscar Castro, Gonzalo Rojas, entre otros. Una parte de ellos, designada por la crítica, ya que ellos mismos no se formalizaron ni se reconocieron como un grupo, integraba la llamada Generación del 38. Esta generación habría nacido de la confrontación con la anterior, como recuerda Cuadra (1997: 71), cuyos referentes eran Neruda, De Rokha, Díaz Casanueva, Juvencio Valle, Rosamel del Valle, poetas sobre los que nos hemos detenido en la sección anterior. Según el crítico y poeta Fernando Alegría y, a semejanza de la definición de los poetas de la claridad, este grupo de poetas habría "opuesto la luz pública al barroquismo y al hermetismo" (Alegría cit. en Cuadra 1997: 71) del grupo precedente:

La verdad es que la poesía más representativa de la generación del 38, la de raíz social, siente la respiración agónica del estilo barroco y apartándose del derrumbe, se vuelve hacia la realidad del mundo contemporáneo para expresarla con economía de imágenes, con furia, y sobre todo, sin retórica. a la imagen corresponde una función no sólo estética, sino también social [...] la poesía del 38 es, entonces, analítica, existencial, directa, revolucionaria. (Alegría 1976: 39)

Además de los ya nombrados, en la Generación del 38 se incluyen poetas como Braulio Arenas, Gonzalo Rojas, Eduardo Anguita, Mahfud Massis, que como hemos

visto, habitan el cruce estético y generacional entre las segundas vanguardias, con lazos aún visibles con el surrealismo, y la poesía nueva de "la claridad" o simplemente clasificada como más directa, social e instalada en su realidad histórica con una actitud crítica.

A su vez, sobre todo a la luz del proceso crítico hasta ahora puesto en marcha, las distintas poéticas que se insertaban en la generación del 38 eran muy diferentes entre sí y sería demasiado arbitrario suponer elementos en común capaces de homologar los discursos. Es más, comenta Cuadra (1997: 72), es probable que existan mayores puntos en común entre la producción de los Cincuenta y la antipoesía que con la generación misma de Parra, simplemente por la heterogeneidad en las producciones, el eclecticismo estético que convivía junto a un evidente anti-ideologismo. De hecho Enrique Lihn, el cual fue uno de los más relevantes representantes de los Cincuenta, estableció un vínculo con la antipoesía que con el tiempo se transformó incorporándose en su personal poética. El esfuerzo de incluir a Parra dentro de la Generación del 38, así como de instaurar una línea común en los Cincuenta no es más que fruto de la necesidad de contener la diferenciación temporal.

Dentro de este panorama la antipoesía de Parra dictó una enorme influencia y dio un vuelco a las discursividades vigentes en ese periodo. Esta apertura desde el lenguaje poético debe ser comprendida como un cambio complejo en la mirada de las escrituras y de las artes, un *discurso* sobre el discurso que llevó lejos y fuera de los cánones la cuestión en torno al lenguaje y a la poesía.

1.2.1 Nicanor Parra, *antipoeta*

Nicanor Parra (1914, Fabián de Alicó) este año cumplirá su primer centenario, alrededor de Sesenta años han pasado desde la aparición de sus primeros antipoemas. El poeta nace en la provincia de Chillán y transcurre una infancia pobre, en una población *callampa* cerca del cementerio de Chillán, como el mismo ha relatado. Su padre era profesor primario de música, su madre era modista de trastienda. Ambos tenían la pasión por la guitarra, su padre también por la fiesta y al vino. Había trabajado de joven en un circo, de ahí tal vez, relata Parra, la afición de la familia para las artes circenses, a excepción del poeta que nunca trabajó en eso. Creció en una familia de ocho hermanos y al comienzo vivían los diez en una misma habitación. Todo el sentido de la muerte, sostiene el poeta, proviene de la experiencia de infancia entre los basurales y el barro, el dolor y la protesta de su poesía (*The Clinic* 2011). El hermano de Violeta Parra, la artista y cantante popular que llegó a ser conocida por su labor a nivel mundial a mediados de los cincuenta, y que se suicidó en 1967, mantuvo un vínculo muy estrecho con sus hermanos, en especial con ella, a la que dedicó el poema *Defensa de Violeta Parra*. Cuando cursaba el quinto año de Humanidades en su ciudad, decidió dejar la casa familiar y emigrar a Santiago, contra la voluntad de sus padres, con el deseo inicial de estudiar para ser oficial de carabinero. Sociable, de buen carácter, y de una voluntad tenaz, cualidades que le conciliaron conseguir su proyecto. Una señora dueña de un

almacén de su ciudad le compró el pasaje de ida a Santiago y ahí contactó a un profesor, Gonzalo Latorre, que había conocido en un convenio en Chillán, el que lo ayudó a ingresar al Internado Barros Arana, el INBA, en el que el rector, primo de Gabriela Mistral, lo acogió bajo su protección, dándole la oportunidad de trabajar como inspector después de terminados los estudios. Su vocación poética en esas circunstancias se consolidó, junto a sus compañeros de clase fundó la "Revista nueva" que tenía como subtítulo "Cuaderno trimestral de poesía y ensayos", todo escrito en minúscula, lo que, como comenta el autor, les hacía creer en el carácter "revolucionario" de su propuesta. Ahí publicó "Gato en camino", un relato breve que suscitó no pocas perplejidades entre sus compañeros y que preanunciaba tanto la escritura del absurdo como la ruptura con los tradicionales esquemas narrativos.

Parra promueve la llegada de sus hermanos a Santiago y luego de su familia entera, demostrando tanto un gran sentido de responsabilidad como de organización. El deseo del poeta es que sus hermanos mantengan su buen rendimiento y logren superar su suerte de marginalidad, pero Violeta y Eduardo no se sentirán a gusto y se las ingeniarán para abandonar la escuela, dedicándose al oficio artístico, obteniendo un creciente reconocimiento del público.

De inspector, Nicanor se inscribe a la Universidad, inicialmente se matricula en Leyes, en Ingeniería, en Pedagogía en Matemáticas y Pedagogía en Inglés. Las primeras dos no lo convencieron, un defecto de pronunciación lo hizo renunciar al inglés, continuó los estudios en matemáticas, aunque no hubiera sido su mejor materia en el colegio.

El poeta quedó muy impresionado por los poemas publicados en la *Antología de poesía chilena nueva*, de Teitelboim y Anguita, que hemos comentado más arriba. En ella el autor percibía que ocurría algo importante:

[...] había fuerzas en movimiento y eso era un feroz rollo, porque en ese libro uno tiene a su disposición los productos de la ruptura con el viejo modernismo. Éste es el libro de las vanguardias, de alguna manera del surrealismo, y una negación del modernismo, si es que uno piensa en el modernismo al estilo Verlaine: *la musique avant toute chose*. Porque ahí, fuera de Ángel Cruchaga, no hay ningún otro que siga operando con la métrica tradicional. O sea se viola el principio básico del modernismo. Ahora, sigue siendo modernista, porque los vanguardistas todavía están en el mito de lo nuevo: "Hundirse en el abismo para encontrar lo nuevo" (Piña 2007: 15).

Más adelante, luego de madurar una visión más compleja de la escritura, cambiará un poco su opinión en torno a la poesía antologizada, criticando el límite de espectro temático y emocional de la producción. En este sentido su poesía se opondrá a la visión desgarrada y lírica de esa promoción, para el poeta era necesario "ampliar el registro", hacer entrar personajes que nunca estuvieron en poesía: "guaguas, soldados, ministros, esqueletos, carabineros..." (Piña 2007: 23). Ésta fue una reflexión que lo llevó a formular una idea de poesía que lo hizo salir de lo que era "la poesía nocturna",

proponiendo, en cambio, una poesía diurna, una poesía de la claridad. "Yo me daba cuenta que la poesía tiene que ver con la totalidad de la experiencia humana", sostiene el poeta, y en esa búsqueda hace entrar tanto la *lengua de la tribu* (Piña 2007: 23), como él llama la lengua que habla la gente, como la perspectiva histórica, la tradición, otros siglos y vestigios anteriores que normalmente una literatura que se reinscribía sólo en la tradición literaria, no preveía. Entre la poesía de la claridad que el poeta intuye en esos años y la antipoesía pasará un lapso de tiempo en el que el poeta profundizará su pensamiento crítico a través de lecturas y estudios. Es, sin embargo, de la lectura de los poetas chilenos de su tiempo y de Lorca, que recibió la mayor influencia para su primer libro.

En 1937, Nicanor Parra publicó *Cancionero sin nombre*, bajo la influencia, como decíamos, de la poesía de Federico García Lorca. Neruda, escribió la solapa del libro. Parra en una entrevista con José Donoso en 1960 dice tener una gran deuda con Pablo Neruda, gracias a él nace a la poesía (*The Clinic* 2011). Para el homenaje en memoria de Antonio Machado, fallecido en 1939, un grupo de intelectuales organizó un velada fúnebre en el Teatro Municipal de Santiago. Los intelectuales se dirigieron a Neruda para que escribiera una elegía en memoria del poeta español, pero Neruda se excusó e indicó a Parra como la persona más indicada para hacerlo (*The Clinic* 2011)

Desde este primer libro hasta 1954, año en que se publica *Poemas y Antipoemas*, Parra no publicó ningún otro libro, pero algunas de sus poesías aparecieron en revistas latinoamericanas y antologías. Fue el periodo de formación matemática y de sus primeros viajes por el mundo anglosajón. Estuvo becado por dos años en Estados Unidos y otros dos en Oxford. En Estados Unidos estudió física atómica y en Oxford cosmología. En estos lugares dividió su tiempo entre el estudio de los fundamentos de la física mecánica y de la poesía inglesa tanto clásica como contemporánea.

Cuando vuelve a Chile en 1952 capta la atención de los poetas de la Generación del Cincuenta. Si antes de su partida frecuentaba, principalmente como oyente, las reuniones en torno a Neruda y a los poetas mayores, después de su regreso llega a ser una referencia de los jóvenes que en ese entonces tenían alrededor de unos veinticinco años, entre los que se contaban Enrique Lihn, Jorge Teillier, Enrique Lafourcade, Alejandro Jodorowsky entre otros (Piña 2007: 18). La relación en este circuito de poesía era horizontal, eran relaciones de amistad, a diferencia, como sostiene el poeta, de lo que sucedía en torno a Neruda, que planteaba una relación vertical, en el sentido de un socialismo autoritario y del culto a la personalidad (Piña 2007:18).

La publicación de *Poemas y Antipoemas* en 1954, luego de haber ganado el premio del sindicato de escritores en un modo anecdótico, provocó una decisiva revolución en el campo literario, obtuvo el apoyo de Neruda y de otros poetas y amigos, aunque también generó desconcierto y rechazo en algunos. El poeta *que puede hacer poesía con nada*, decía Neruda, haciendo leer a los amigos la poesía de este no tan joven poeta, adquiriría un gran espacio en el ambiente literario nacional. El poeta considera que su formación científica y la falta de estudios estrictamente literarios contribuyeron a su poesía, en el sentido que logró eludir el modernismo entrando directamente en el

lenguaje hablado y en la realidad de las cosas mínimas como material primordial (Piña 2007: 22).

En los Cincuenta con los jóvenes de su entorno cultural desarrolló el proyecto del *Quebrantahuesos*, convocando a Enrique Lihn y a Alejandro Jodorowsky, entre otros. "Se trataba", relata el poeta en una entrevista, "de pegar en una cartulina diversos titulares de los diarios de la época, provocando efectos humorísticos, insólitos.[...] Estos textos no tenían nada que ver con las ideologías, porque no hay un mensaje ideológico. Sí, en cambio producía un desprendimiento de grandes cantidades de energía, y en ese sentido se conecta con la física. [...] Lo que lográbamos hacer en el *Quebrantahuesos* es ir más allá de los primeros paradigmas y poníamos en tela de juicio las leyes del funcionamiento del lenguaje y del espíritu" (Piña 2007: 26-27).

Con respecto a Lihn el autor manifiesta una incondicionada admiración literaria: "A mí me interesa a tal punto la poesía de Lihn, que a veces pienso que es el poeta máximo de Chile, el más completo, el de mayor lujo verbal"(Piña 2007: 27). Admiración que era recíproca, como se verá más adelante.

En el Sesenta, también expresa su apreciación por De Rokha, que considera injustamente marginado y criticado: "Él es a las letras castellanas lo que Pound es a las inglesas. Destruyó el edificio pacato de la poesía anterior con sus *Gemidos*, de 1922, y aró el terreno en que sembraron, Neruda, Huidobro, Anguita, Gonzalo Rojas y yo mismo"(The Clinic 2011). También por la poesía de Juvencio Valle, Barrenechea, Díaz Casanueva manifestó su apreciación.

El poeta fue bombardeado por la crítica y refutado por la Casa de las Américas de Cuba, por haberse tomado "una taza de té" con la mujer de Nixon en la Casa Blanca en 1970, en ocasión de un festival de poesía organizado por la Biblioteca del Congreso, se defendió con declaraciones en la prensa y duras invectivas a sus detractores. Este evento, entre otros, dio lugar a una paulatina separación de la izquierda intelectual.

En 1962 publica *Versos de salón*, prosiguiendo con el desarrollo de su antipoesía publicará sucesivamente *Canciones rusas* en 1967, *Obra gruesa* en 1969, *Emergency poems* en 1972, *Artefactos* también en 1972, obra en la no sólo se expresa su ruptura con la izquierda chilena, como sostendrá en una entrevista (Piña 2007: 36), sino que marcará un hito en la síntesis de su antipoética, una explosión concentrada de su antipoesía. El poeta encuentra Ginsberg y Ferlinghetti, los *beat* que vienen a Chile para presenciar una lectura, pero también interesados en la obra del antipoeta. De hecho sus poemas son publicados por la editorial *City Lights* en inglés, que también editó los poemas de Corso, Ferlinghetti y Ginsberg, los últimos dos se encargarán de traducir el poema "Soliloquio de un individuo".

Parra enseñó por algunos años en la escuela secundaria y luego entró como catedrático en la Escuela de Ingeniería y en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, además por un periodo condujo el *Taller de poesía* del Departamento de Estudios Humanísticos de la facultad de Ingeniería, que fue una isla de intercambio y creación cultural, un refugio por algunos breves años durante la dictadura. Cristián Huneus, destacado escritor e íntimo amigo de Parra, comentó la espontaneidad de sus lecciones

como una metodología que propulsaba a la creación libre y original, proponiendo una mirada nueva sobre la poesía popular e incitando a la ruptura de esquemas y convenciones en la práctica tanto poética como cultural (Huneeus 1984: 48). Entre los alumnos que participaban a sus clases muchos de ellos formarán la vanguardia letrada de los Ochenta. En esos años, precisamente en 1975, el Departamento de Estudios Humanísticos publica *Manuscritos*, incluyendo el *Quebrantahuesos* de 1952, con gran éxito.

Después del golpe, pese a su ambiguas declaraciones políticas, que le comportarán la crítica y una cierta marginación por parte de la izquierda intelectual, publica algunos libros que ganarán el aprecio y la atención del público: *Sermones y prédicas del Cristo del Elqui* de 1977, *Nuevos sermones y prédicas del Cristo del Elqui* de 1979, en los que se ha leído la transposición del lenguaje enajenado y autoritario del régimen, encarnado en una especie de profeta charlatán, inspirado en un predicador realmente existido. Siguen a ellos *Chistes para desorientar a la ~~poética~~ poesía* de 1983 y *Hojas de Parra* de 1986. A esta última obra precede un montaje teatral de algunos poemas suyos hecho por el actor Jaime Vadell, que fue denominado *Hojas de Parra*, en 1978, el cual no sólo despertó severos ataques de los órganos oficiales de prensa, por haber denunciado los crímenes del régimen sino también represalias violentas. El autor desde los años Ochenta empezó a preocuparse por la ecología y temas adyacentes, cultivando una suerte de militancia *ecopoética*, en un gesto que eludía la ideología política, y más bien dirigía una crítica contra la globalización y la explotación salvaje de los recursos naturales de la tierra. *Ecopoemas* de 1982 es un ejemplo de esta tendencia. Del 2006 es *Discursos de sobremesa* y una provocativa muestra artística en la que presenta una instalación que muestra los mandatarios desde inicios de la república chilena, colgados como ahorcados, titulada *Los Presidentes*. Notable fue la versión del *Rey Lear* de Shakespeare, que el autor traduce libremente: *Lear, Rey & Mendigo*, del 92.

1.2.2 Introducción a la antipoesía de Nicanor Parra

Poemas y Antipoemas fue publicado en 1954, ya en su título presenta una tesis de lo que será el debate en torno a lo poético en contraposición a las premisas de la antipoesía. Pero las distintas características de los poemas y de los antipoemas presentes en esta obra dividida en tres secciones no permiten establecer un corte radical entre unos y otros en forma bipolar, reduciendo a dos las tipologías de texto presentes. Existe una evidente evolución en la misma categoría de los antipoemas, a partir de 1954 en adelante, llegando a formas adyacentes, pero diversas a nivel estético, como son la producción de los “*artefactos*” poéticos, pasando antes por un afianzamiento de lo anti-poético en libros como *Versos de Salón* de 1962, *Canciones rusas* de 1967 y *La Camisa de fuerza* de 1969 (el mismo año en que se publica la antología *Obra gruesa*), pero escritos entre los años 1950 y 1968.

Revisaremos en seguida una serie de características de los antipoemas o de la antipoesía como teoría y praxis de un pensamiento poético y de su interna elaboración

metapoética. Sin duda hay rasgos compartidos a lo largo de toda la producción, pero no se puede disminuir su complejidad pensando que se trata de un producto homogéneo, homologado por una necesidad de establecer una clasificación crítica al interno de un cuadro histórico de ruptura literaria. Muchos, asimismo, fueron y son los críticos que han analizado algunas vertientes de la obra de Parra, del fenómeno de la antipoesía y de su valor y permanencia estética en el tiempo, algunos han intentado individuar un rasgo único para caracterizar todo el fenómeno de la antipoesía, tratando de interpretar el articulado, y a veces ambiguo, significado de los poemas de este controvertido antipoeta. Otros han fijado el eje del análisis en lo opositivo, en el *anti* de la obra de Parra en relación a la poesía chilena de su tiempo o a los grandes relatos (Binns 1997), a la pérdida del paraíso o de toda utopía posible. Tendencia que para otros críticos es reductiva y desviadora (Morales 1998). Por otra parte el crítico René de Costa (1988) suma la obra de Parra, al menos la del primer periodo, a una corriente general de la poesía y del arte en la que predominaba *lo feo*, *lo deformado*, seguramente lo estéticamente no conforme al canon clásico, a nivel mundial. Bajo ese punto de vista, efectivamente, la tendencia prosástica en poesía es una corriente que se difundió en forma radial en gran parte del mundo literario. Cabría analizar cuáles son los ejes de cada corriente para poder obtener una lectura de las rupturas estéticas en relación a la historia de esos años; entre las grandes expresiones encontramos la batalla de la lógica y de la alienación del mundo real en el teatro *del absurdo*, lo brutal y lo desencarnado, lo politizado y la vivencia al extremo y al margen del *beat*, la deformación del mundo concreto y de la perspectiva objetiva en sustitución de una estética de la perfección y de lo bello en la pintura y la arquitectura, entre otras corrientes (Costa 1988).

La poesía de Parra, como refiere Pedro Lastra:

es poesía prosaica sin duda. Pero prosaica del mismo modo que lo es *Les fleur du mal*: por la insistencia en atravesar la piel de lo cotidiano, para encontrar debajo las presencias invisibles, pero seguras, del dolor, del engaño, de la locura, de la muerte. Una suerte de ferocidad alegre y trágica a la vez encuentra salida en esta poesía. (Lastra 1968)

Como recuerda Cuadra los enfoques críticos fueron varios y entre ellos encontramos, además de los nombrados hasta aquí, el psicoanalítico y el sociológico de A. Salvador; el estructuralista de Goic y Carrasco; a los que se suman los de tipo tradicional de Gottlieb, Morales, Ibáñez, Yamal; el hermenéutico de Schopf; el estético psicoanalítico de Patricio Marchant (Cuadra 1997: 44) y el post estructuralista del mismo César Cuadra. Lo que se intenta en esta sede es exponer y hacer dialogar los distintos sesgos críticos para mejor alcanzar una visión compleja de determinadas características propias del lenguaje de Parra y de la teoría antipoética. La dirección que se ha escogido es la de intentar dilucidar la labor poética de Parra, en cuya estrategia lingüística se pone como central la cuestión del lenguaje, y por lo tanto, que todo agenciamiento poético y discursivo recaea sea internamente que externamente en el lenguaje y en el acto de parola

como enunciación y enunciado.

1.2.3 Premisas sobre el sujeto hablante en los antipoemas de Parra

Nicanor Parra en 1954 publica un libro de poemas que desde su título anuncia su interesante dualismo poético: *Poemas y Antipoemas*. Durante los años transcurridos desde su primera publicación, el autor definirá algunas de las premisas que conformarán la discursividad de los antipoemas.

Ya en 1948 habían sido publicados (en revista) algunos de los textos que aparecerán recogidos en este volumen. La historia de esta publicación revela en parte las razones de su heterogeneidad: tres secciones entre las que sólo la última corresponderá plenamente a los antipoemas, las otras dos se acercarán más a un poema tradicional caracterizados, formalmente, por una mayor atención al ritmo y a la sintaxis. La anécdota de la publicación es aquella del concurso de poesía convocado por el Sindicato de Escritores de Chile (SECH) en 1953 al que Parra envía tres distintos conjuntos de poemas, bajo un mismo pseudónimo, *Juan Nadie* y a su vez bajo una distinta identidad (Rodrigo Flores, un amigo suyo, ingeniero y conocido ajedrecista de la época (Morales 1998), ganando los primeros tres lugares, indisponiendo al jurado, pero consiguiendo finalmente el acuerdo para obtener una sola publicación con las tres secciones, que para el concurso había denominado *Cantos a lo humano y a lo divino, Poemas y Antipoemas*. Este episodio da cuenta, no sólo de la personalidad del autor, sino también de su ya existente experimentación a través de distintos tipos de lenguaje poético.

Años antes, el autor había sido uno de los representantes de los *poetas de la claridad*, promovidos por la antología publicada en 1942 por Tomás Lago, *Tres poetas chilenos*, en los que el curador en el prólogo, *Luz de la poesía*, postulaba la estética que habría debido seguir a la de la generación anterior (Huidobro, De Rokha, Neruda), de la que se criticaba el hermetismo y el uso de un lenguaje para pocos elegidos (Morales 1998).

Recordando su iniciación literaria, Parra reconoce que en sus comienzos, él, junto a poetas como Óscar Castro, "no aportaban nada de nuevo a la poesía chilena, eran espontáneos, naturales, alcanzaban el grueso del público" (Lastra 1968) y estaban fuertemente influenciados "por el mártir de la poesía española: Federico García Lorca". Al mismo tiempo se acercaban al público a medida que se distanciaban de la grandilocuencia de otros poetas célebres de ese periodo. No eran atrevidos y se hallaban más cerca de un Ángel Cruchaga Santa María que de los poetas más innovadores. Sucesivamente, Parra considera razonable el haberse declarado "paladines de la claridad y la naturalidad de los medios expresivos" (Lastra 1968) y, constata el poeta, que en esa dirección poética se movería, sucesivamente, el cuerpo de las ideas estéticas chilenas. Ese grupo de poetas constituían:

el reverso de la medalla surrealista", comentando que "el cincuenta por ciento de sus principios no estaban mal ideados, la otra mitad estaba de parte de los

surrealistas, que en aquella época representaban, en rigor, el paso siguiente del creacionismo y del nerudismo: la inmersión en las profundidades del subconsciente colectivo. (Lastra 1968)

Años más tarde, Parra responde a la pregunta sobre ¿qué es el antipoema?, en el siguiente modo:

El antipoema que, a la postre no es otra cosa que el poema tradicional enriquecido con la savia surrealista - surrealismo criollo o como queráis llamarlo- debe aún ser resuelto desde el punto de vista psicológico y social del país y del continente al que pertenecemos para que pueda ser considerado como un verdadero ideal poético. Falta por demostrar que el hijo del matrimonio del día y de la noche, celebrado en el ámbito del antipoema, no es una forma de crepúsculo, sino un nuevo tipo de amanecer poético.(Lastra 1968)

A pesar del distanciamiento explícito de Parra de lo que pudo significar ayer y hoy una poesía subjetiva y analítica, imbuida en un malestar colectivo que se refleja en el lenguaje, su poesía está más cerca de este universo de lo que pudiera creerse. Los automatismos de la neurosis cotidiana y el pesimismo están presentes en muchos de sus poemas. En sus textos, sobre todo en sus antipoemas, el individuo aparece desarmado y en un desconcertante estado de falta de esperanza y abandono, ensimismado en sus contradicciones y paradojas indescifrables, pese a cuanto transparente y simple es el lenguaje a través del cual se expresa el conflicto.

Sus antipoemas se componen de soliloquios, fragmentos, en lo que el quiebre de sentido lógico se representa por medio de la acumulación de textos incongruentes entre sí, *imágenes inconexas*, como les llama Parra. A estos se suman textos formalmente mucho más prolijos e inteligibles, de tipo prosástico, cuyo relato se distingue por hacer emerger una latente violencia interrelacional. A menudo el sujeto hablante transmite un desarreglo en la representación de los valores y de la moral, evidenciando dinámicas de oportunismo y de grado de una sociedad cínica, que vive de apariencias. El hablante parriano encarna un hombre cuya interioridad parece estar menoscabada por el peso de la sociedad moderna. Fue el mismo Parra a sostener su interés, en 1948, por "operar sobre la base de la frustración y de la histeria, factores típicos de la deformación angustiosa de la vida moderna."

Angustia y otros síntomas de la sociedad en la historia moderna, a diferencia de lo que se demuestra con respecto a los modelos poéticos, que paulatinamente el autor rechaza e invierte en su obra, parecen ser paradigmas de la vida moderna dentro de los que el sujeto hablante se posiciona, efectuando algunas veces una conjunción con ellos y otras creando un terreno de ambigüedad, en el que lo grotesco, la ironía y la auto ironía, que disfraza el drama o la decadencia, forman una constelación de recursos para narrar y exponer sin mediaciones la neurosis del hombre moderno, su hipocresía.

Un ejemplo lo encontramos en los poemas *La Trampa* o *Vicios del mundo moderno* y en el poema *Soliloquio de un individuo* que cierra la tercera sección de *Poemas y*

Antipoemas:

Soliloquio de un individuo

Yo soy el Individuo.
Primero viví en una roca
(Allí grabé algunas figuras).
Luego busqué un lugar más apropiado.
Yo soy el Individuo.
Primero tuve que procurarme alimentos,
Buscar peces, pájaros, buscar leña,
(Ya me preocuparía de los demás asuntos).
Hacer una fogata,
Leña, leña, dónde encontrar un poco de leña,
Algo de leña para hacer una fogata,
Yo soy el Individuo.
Al mismo tiempo me pregunté,
Fui a un abismo lleno de aire;
Me respondió una voz:
Yo soy el Individuo.
Después traté de cambiarme a otra roca,
Allí también grabé figuras,
Grabé un río, búfalos,
Grabé una serpiente
Yo soy el Individuo.
Pero no. Me aburrí de las cosas que hacía,
El fuego me molestaba,
Quería ver más,
Yo soy el Individuo.
Bajé a un valle regado por un río,
Allí encontré lo que necesitaba,
Encontré un pueblo salvaje,
Una tribu,
Yo soy el Individuo.
Vi que allí se hacían algunas cosas,
Figuras grababan en las rocas,
Hacían fuego, ¡también hacían fuego!
Yo soy el Individuo.
Me preguntaron que de dónde venía.
Contesté que sí, que no tenía planes determinados,
Contesté que no, que de allí en adelante.
Bien.
Tomé entonces un trozo de piedra que encontré en un río
Y empecé a trabajar con ella,
Empecé a pulirla,
De ella hice una parte de mi propia vida.
Pero esto es demasiado largo.
Corté unos árboles para navegar,

Buscaba peces,
Buscaba diferentes cosas,
(Yo soy el Individuo).
Hasta que me empecé a aburrir nuevamente.
Las tempestades aburren,
Los truenos, los relámpagos,
Yo soy el Individuo.
Bien. Me puse a pensar un poco,
Preguntas estúpidas se me venían a la cabeza.
Falsos problemas.
Entonces empecé a vagar por unos bosques.
Llegué a un árbol y a otro árbol;
Llegué a una fuente,
A una fosa en que se veían algunas ratas:
Aquí vengo yo, dije entonces,
¿Habéis visto por aquí una tribu,
Un pueblo salvaje que hace fuego?
De este modo me desplazé hacia el oeste
Acompañado por otros seres,
O más bien solo.
Para ver hay que creer, me decían,
Yo soy el Individuo.
Formas veía en la oscuridad,
Nubes tal vez,
Tal vez veía nubes, veía relámpagos,
A todo esto habían pasado ya varios días,
Yo me sentía morir;
Inventé unas máquinas,
Construí relojes,
Armas, vehículos,
Yo soy el Individuo.
Apenas tenía tiempo para enterrar a mis muertos,
Apenas tenía tiempo para sembrar,
Yo soy el Individuo.
Años más tarde concebí unas cosas,
Unas formas,
Crucé las fronteras
y permanecí fijo en una especie de nicho,
En una barca que navegó cuarenta días,
Cuarenta noches,
Yo soy el Individuo.
Luego vinieron unas sequías,
Vinieron unas guerras,
Tipos de color entraron al valle,
Pero yo debía seguir adelante,
Debía producir.
Produce ciencia, verdades inmutables,
Produce tanagras,

Di a luz libros de miles de páginas,
 Se me hinchó la cara,
 Construí un fonógrafo,
 La máquina de coser,
 Empezaron a aparecer los primeros automóviles,
 Yo soy el Individuo.
 Alguien segregaba planetas,
 ¡Árboles segregaba!
 Pero yo segregaba herramientas,
 Muebles, útiles de escritorio,
 Yo soy el Individuo.
 Se construyeron también ciudades,
 Rutas
 Instituciones religiosas pasaron de moda,
 Buscaban dicha, buscaban felicidad,
 Yo soy el Individuo.
 Después me dediqué mejor a viajar,
 A practicar, a practicar idiomas,
 Idiomas,
 Yo soy el Individuo.
 Miré por una cerradura,
 Sí, miré, qué digo, miré,
 Para salir de la duda miré,
 Detrás de unas cortinas,
 Yo soy el Individuo.
 Bien.
 Mejor es tal vez que vuelva a ese valle,
 A esa roca que me sirvió de hogar,
 Y empiece a grabar de nuevo,
 De atrás para adelante grabar
 El mundo al revés.
 Pero no: la vida no tiene sentido.

Citamos el poema completo porque fue el mismo poeta quien le atribuyó un particular significado, considerándolo una *entrada* a su personal poética. Sobre este poema el poeta comenta: "Tenía la impresión de que estaba llegando a una zona que era la *zona* propiamente tal, y el "Soliloquio" era nada más que el pórtico [...] Esa línea se interrumpió para siempre" (Piña 2007: 21). El autor habría tenido, tal vez, que seguir su proceso poético en la soledad que vivió al momento de escribir estos poemas en Inglaterra .

1.2.4 *De las expectativas del lector*

Parra ha declarado en diversas ocasiones querer hacer saltar "las instituciones caducas y anquilosadas" (Lastra 1968), según la herencia de toda vanguardia, contra la moral burguesa y la hipocresía de la tradición sea literaria que socio-cultural. Como

sostiene la estudiosa María Eugenia Urrutia el gesto poético de Parra se aleja de "las vanas aspiraciones a abolengos sociales", refiriéndose en lo específico a la autorepresentación del poeta en su antipoema *Epitafio* (Urrutia 1992). Su convicción se dirige a un interlocutor contra el cual no sólo catapulta su pesimismo sino que también embiste con invectivas que lo desafían a la lectura, como en *Advertencias al lector*, *La lengua pegada al paladar*, entre otras.

El quiebre estético entre los poemas tradicionales y los antipoemas de Parra, ciertamente, inaugura un registro diferente dentro de la literatura chilena y latinoamericana, reformulando las normas a partir de la década de los Cincuenta (Morales 1998); la positiva recepción de sus poemas, (*Poemas y Antipoemas* tuvo una rápida segunda edición agotada) confirma el interés hacia este viraje lingüístico y, asumiendo la percepción de su diferencia, parece ser aceptado como un discurso renovador y comunicativo.

La crítica literaria Carmen Foxley en su ensayo de 1985, "El discurso de Nicanor Parra y las presuposiciones", reflexiona sobre las razones de la inesperada acogida de la obra de Parra poniendo en primer lugar el factor del reconocimiento, del auto reconocimiento en los textos, de la identificación con un emisor representante del género humano, muchas veces ejemplar "desechable de una sociedad en crisis" (1985: 109). El público, aclara Foxley, vio probablemente "resonar muchas de sus expectativas" (1985: 109). Si la ironía requiere el conocimiento de un código común para poder ser comprendida como tal, como así la decodificación de lugares comunes y proverbios, el público de Parra, en esos años, no tuvo problemas "en discernir que se hablaba desde la irrisión y la burla, que el humor liviano, descarado o cruel correspondía a ciertos comportamientos de nuestra gente, que ese distanciamiento emotivo, que esa despersonalización del emisor hacía más visible y autónomo el espectáculo vivo de la representación"(Foxley 1985: 109).

El lector, entonces, reconoce su propio comportamiento y a la vez identifica dichos y lugares comunes (Foxley 1985), a través de la representación del lenguaje de un ciudadano chileno cualquiera. El saber compartido entre el lector y el emisor acompañaba el reconocimiento del comportamiento individual, sea en su ridiculización que simplemente por medio de su exposición. Pero este es el rostro más transparente del porqué de la buena recepción de los antipoemas del autor. Por otra parte, Foxley se refiere al trabajo crucial de Parra en la elaboración de lo *no dicho*. Aspecto que la autora dice vislumbrar, como reflejo, en los poetas más jóvenes, los cuales también eligen lo *no dicho* como soporte de su exploración en el lenguaje (1985: 109). Un emplazamiento en el lenguaje que veremos luego al tratar la producción de los poetas de los Setenta y Ochenta. Como proceso de elaboración la autora indica un hallazgo, "un manejo de las presuposiciones, es decir, de contenidos significativos, compartidos por los miembros de una comunidad cultural y que el lenguaje ordinario siempre ha utilizado para fijar el marco semántico que da coherencia [...]"

Para Foxley, Parra pone en contacto "lo que se dice en el texto con lo que no se dice, pero que se presupone como marco implícito del sentido"(1985). El autor seduce al

lector para que éste deduzca por qué se lo dice y qué se hace al decirlo. En esta perspectiva se pueden aducir los poemas en que las reglas de una comunicación real son invertidas. Es decir, se hallan en el texto actos enunciativos en los que se advierte el *contrasentido* que aparece en el contenido enunciado, en modo disyuntivo con respecto a una determinada situación codificada y reconocible. Es el caso del tópico del *locus amoenus* de la relación amorosa en el poema "La Víbora" o "La trampa", entre otros. Se hace un uso invertido también de otros tópicos como el de la confesión íntima, que en un poema tiene lugar en una plaza pública a través de un pregonero. Foxley afirma que a partir de esas "contravenciones al convenio colectivo, el lector infiere el tipo de comportamiento que define el emisor, y eso importa más en los textos que lo efectivamente dicho, que no es sino uno de los polos de la tensión significativa"(1985).

El aspecto comunicativo de Parra es innegable y se basa en otro elemento de este proceso en que se hace emerger lo no dicho o se transita por él, es decir, en las modalidades con que opera el autor sobre el sujeto hablante. En los textos, continúa Foxley (1985), se representan "personajes comunes de nuestro mundo con rasgos absurdos, patológicos o excéntricos, estos suelen ser opuestos a ciertos modelos canónicos que funcionan a nivel de presuposiciones". Un ejemplo es el del profesor que en *Autorretrato*, resulta ser denigrado o, por lo menos, disminuido y caricaturizado, y a la vez resulta hiperrealista, con respecto a la idea de un profesor que comúnmente se podría tener. El profesor dice a sus alumnos:

Considerad muchachos. Esta lengua roída por el cáncer
Soy profesor de un liceo obscuro
He perdido la voz haciendo clases [...] (1983: 22)

Teniendo en cuenta que Parra ejerció como profesor de matemática y física en distintos liceos de Chile antes de llegar a ser catedrático y el poeta reconocido que es, los poemas en que aparece la figura del maestro, derrotado y frustrado son numerosos y de gran verosimilitud, al mismo tiempo que evocan la empatía con respecto al personaje y a su profesión, como ocurre en *Vida de perros*, poema incluido en *Versos de salón*, donde se lee: "El profesor y su vida de perros/ La frustración en diferentes planos./ La sensación de molestia en los dientes/ Que produce el sonido de la tiza/ [...]", intercalando una sentencia irónica nostalgia: "El liceo es el templo del saber", y terminando luego de una serie de versos insertados como fragmentos inconexos con una lapidaria imagen, aunque siempre bajo el signo de la mofa, de la estaticidad y el absurdo vacío: "Los problemas sexuales de los viejos/ Aparecer en una antología./ Provocar el espasmo artificial./[...] El profesor ya no tiene remedio:/ El profesor observa las hormigas./[...] (1969: 120).

Como comenta Morales estos versos "dan la impresión de que fueran portadores de un sentimiento asaltado por una experiencia de la vida moralmente fraudulenta" (Morales 1998). Encontramos otro ejemplo en la figura de un joven adolescente, tradicionalmente jovial, sustituido con un ser anómalo y desplazado en "*Recuerdos de*

Juventud", como indica Foxley (1985). Lo que activa Parra es una "operación deductiva simple, cuyo consecuencia podría llegar a ser la de tomar conciencia de los desajustes e irregularidades sociales" (Foxley 1985). Es decir, la claridad que inicialmente parecía ser el señuelo en la lectura de los antipoemas es sólo la clave aparente a nivel semántico, el punto de fuga se encuentra en su revés, que es lo que realmente impregna y da profundidad a su discurso poético. Además el autor caracteriza ulteriormente al sujeto hablante, estratificando la capacidad que éste tiene para representar lo no aparente, creando otra disyunción al interno del contenido poético. El que habla, está a menudo, en un doble lugar de subordinación.

Como señala Foxley, "a menudo el que habla es el que responde, el que habla presupone en su habla" - su discurso a menudo surge de eso - "los argumentos, acusaciones o equivocaciones del discurso del otro", hacia los cuales dirige una serie de actos verbales "que van de la discusión a la autodefensa o a la anulación de su discurso", en forma opositiva. "El que habla", afirma Foxley (1985), "elige situarse como interlocutor del discurso del otro, ocupa con ello un lugar subordinado y, al margen de ese discurso no dicho, un lugar marginal respecto a un discurso fantasmal, pero actuante, de hecho, a nivel presuposicional". Esta posición subalterna del hablante parriano se enfrenta a un *otro* que está o se presupone esté en la posición del "saber", del saber institucionalizado, académico, cultural o socialmente más autorizado que el hablante del poema. Es interesante, como anota Foxley, y paradójico, que este mismo discurso, en fondo, el discurso del marginado o del excéntrico sea considerado por la crítica "el de un chileno común, el de un hombre en general, aparentemente excluido de ideologías o sistemas de ideas dominantes y centrales, en cualquier espacio cultural con el que el hombre común se relacione, empezando por el chileno"(Foxley 1985: 111).

Ahora bien, la cuestión del lector ideal se puede problematizar, considerando las conclusiones de César Cuadra, que observa un desplazamiento en los tipos de interlocutor a los que Parra se dirige (1997: 145). Por ejemplo, en *Advertencia al lector*, "los doctores de la ley", que tendrían el presunto poder de sentenciar su poesía, pueden ser clasificados como un tipo de interlocutor especializado que preside en el lugar del "supuesto sujeto saber" y pertenece a un espectro cultural determinado (Cuadra 1997: 145). En el mismo poema, el sujeto de la poesía se dirige también a sus lectores en modo más confidencial: "A qué molestar el público entonces" o "se preguntarán los amigos lectores:", epíteto que correspondería al lector común. El mismo tipo de lector al que se dirige en modo imperativo al comienzo del poema⁶:

Advertencia al lector

El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos:

Aunque le pese.

El lector tendrá que darse siempre por satisfecho.

6 Los subrayados son nuestros, con el objetivo de señalar claramente las apelaciones al interlocutor o receptor con sus diferentes registros e intencionalidades

Sabelius, que además de teólogo fue un humorista consumado,
Después de haber reducido a polvo el dogma de la Santísima Trinidad
¿Respondió acaso de su herejía?
Y si llegó a responder, ¡cómo lo hizo!
¡En qué forma descabellada!
¡Basándose en qué cúmulo de contradicciones!

Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse:
La palabra arco iris no aparece en él en ninguna parte,
Menos aún la palabra dolor,
La palabra torcuato.
Sillas y mesas sí que figuran a granel,
¡Ataúdes!, ¡útiles de escritorio! [...]

Los mortales que hayan leído el Tractatus de Wittgenstein
Pueden darse con una piedra en el pecho

Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte:
"¡Las risas de este libro son falsas!", argumentarán mis detractores
"Sus lágrimas, ¡artificiales!"
"En vez de suspirar, en estas páginas se bosteza"
"Se patalea como un niño de pecho"
"El autor se da a entender a estornudos"
Conforme: os invito a quemar vuestras naves,
Como los fenicios pretendo formarme mi propio alfabeto.
"¿A qué molestar al público entonces?", se preguntarán los amigos lectores:
"Si el propio autor empieza por desprestigiar sus escritos,
¡Qué podrá esperarse de ellos!"
Cuidado, yo no desprestigio nada
O, mejor dicho, yo exalto mi punto de vista,
Me vanaglorio de mis limitaciones
Pongo por las nubes mis creaciones.
[...]
A mi modo de ver
Ha llegado la hora de modernizar esta ceremonia
¡Y yo entierro mis plumas en la cabeza de los señores lectores!

Otro tipo de emplazamiento del sujeto que habla y de su supuesto interlocutor lo hallamos en el poema *En el cementerio*, en el que se pone en escena un diálogo entre un sujeto, que no conoce del todo el código lingüístico común, y el sujeto hablante del poema que le ilustra el peculiar paisaje cementerial, asumiendo un tono didáctico durante una caminata:

Este es el cementerio

Ve cómo van llegando las carrozas?
 En Santiago de Chile
 Nosotros tenemos dos cementerios
 Este es el Cementerio General,
 El otro es el Cementerio Católico.
 Tome nota de todo lo que ve.
 Mire por esa reja:
 Esas cajas se llaman ataúdes
 Los ataúdes blancos
 Son para los cadáveres de niños
 -Si no me equivoco se llaman cipreses.
 -Perfectamente bien:
 Esos árboles negros son cipreses.
 -Qué le parecen los nichos perpetuos?
 -Qué es un nicho perpetuo?
 -Cómo que qué es un nicho perpetuo?
 Lo contrario de nicho temporal
 [...]

Haga el favor de repetir la frase
 Esos árboles negros son cipreses.
 -Esos árboles negros son cipreses.
 Tiene que repetirla varias veces
 Hasta que no la aprenda de memoria.
 -Esos árboles negros son cipreses
 -No pronuncia la ce
 Los españoles pronuncian la ce,
 Recuerde que está en Chile
 No pronuncie la zeta ni la ce.
 Bueno volvamos a nuestra lección [...] (1983: 174)

En este texto se evidencia el carácter comunicacional del discurso. El diálogo se transforma en exhibición de un mecanismo de exclusión al mismo tiempo que denota su función descriptiva y evocativa. La diferencia lingüística funciona como pretexto narrativo que establece una jerarquía entre emisor e interlocutor con respecto a la lengua y a su contenido semántico específico. La lección del sujeto que guía el discurso se articula, en fondo, como alfabetización con respecto a un lugar *tópico* de la ciudad, el cementerio, deteniendo la atención sobre el ritual fúnebre y sus características culturales. En este modo se produce un desplazamiento del sujeto que escucha hacia una posición de aprendizaje.

Los distintos modos de declinar la relación comunicacional con respecto a lo enunciado, en algunos de los antipoemas de Parra, concluye Foxley, junto al manejo de los contenidos significativos compartidos por una comunidad cultural, hacen que "los límites del texto" se extiendan mucho "más allá del límite de lo dicho, que abarquen el discurso del y de los otros, de la sociedad y de la cultura" (Foxley 1985). Estas

características volverán con mayor precisión y especificidad en *Sermones y Prédicas del Cristo del Elqui* (1977 y 1979).

1.2.5 Tipos de discurso, funciones y metalenguaje en los antipoemas de Parra

Según el crítico Iván Carrasco (1999) los antipoemas resultan ser testimonios de la incapacidad del hombre contemporáneo de expresarse a través del verosímil de la literatura clásica, del canon clásico, así también como del romántico, del moderno e incluso del vanguardista. Esta incapacidad no atañe al poeta o más bien, al antipoeta, sino al hombre, afirma Carrasco (1999: 102) y tampoco significa que se verifique una ausencia del arte verbal en sí. Más bien se trata de una especie de síntoma que demuestra el estado de crisis en el que versa el hombre de mediados de siglo. El dolor que el antipoeta no puede expresar parece reflejar la afasia que invalida e impide usar el canon clásico de la lírica para expresar el sentir humano. La palabra clásicamente poética, deduce Carrasco, no logra expresar la vivencia temporal o el anhelo de infinitud. No alcanza, agregamos, para elaborar los grandes fenómenos que sobre el individuo han generado un cambio profundo de perspectiva, a partir de la interpretación de la realidad y de las posturas epistemológicas de las que parte para hacerlo. Tampoco la búsqueda de respuestas o de representación se concentra en la mimesis naturalista de la realidad, el horizonte parece ser la posibilidad de representar a través del lenguaje el mismo lenguaje como elemento fundamental del ser humano. Y la antipoesía es, en primer lugar, una elección lingüística que excluye *la poesía*. O por lo menos la estrategia lingüística así lo quiere dar a entender. O de otro modo, la antipoesía inquiere la poesía y se estructura, *destructurándola*, en forma tal de desquiciar el marco de la poesía entendida como tal, incluyendo forma, contenidos y definición de autoría poética, del rol intrínseco del poeta y de su lugar dentro del universo-literatura. Pero más que considerar la propuesta de lectura de Carrasco, basada en la incapacidad del hombre de representar su estado por medio de la poesía, se podría considerar la antipoesía una tendencia a expresar a través de su meta-lenguaje lo inexpresable, mostrando un resquicio de lo que queda trabado entre significado y significante. En el sentido wittgensteiniano, la antipoesía (en un cierto sentido a semejanza de la *ironía*) transita en el terreno de lo indecible, mostrando hasta donde el lenguaje vale por sí mismo. Es, entonces, el discurso el que asume un lugar crucial en la reflexión interna que subyace al proceso de la antipoesía. El discurso y la enunciación del lenguaje ocupan un lugar de relevancia en la construcción de textos antipoéticos. El discurso está en la boca de todos, pero está erosionado, fraccionado, desorientado, la repetición es otro de los síntomas que lo define y lo perpetúa. El antipoeta recoge esa repetición y la muestra. No sin elaboración. No compartimos la idea de Carrasco cuando afirma que al "antipoeta no le interese la elaboración artística del lenguaje" (1999: 103). Sobre el término *artístico* pueden existir algunas controversias, pero fundamentalmente, toda intervención por parte del artífice como sujeto que propone un texto poético queda unida a esta misma intervención.

Según el análisis de la función poética de Jakobson, dos de los procesos distintivos de la construcción lingüística, la selección y la combinación, en cuanto base del ejercicio de todo lenguaje comunicativo, adquieren mayor importancia en el lenguaje poético por lo que concierne la construcción del mensaje que se está vehiculando. Jakobson (1989) sostiene en su ensayo sobre lingüística y poética, que "cualquier intento de reducir la esfera de la función poética a la poesía y de limitar la poesía a la función poética sería solamente una híper simplificación engañadora". Estas premisas amplían el espectro de análisis en torno a la poesía o a la antipoesía de Parra en el intento de definir sus estructura interna y sus factores dominantes, postulados que además coinciden con la afirmación de Goic sobre los antipoemas: "la poética de Parra rechaza el carácter de lengua especial de la poesía y hace de toda clase de discursos el discurso poético, haciendo irrisión de las pretensiones poéticas fundadas en la palabra sugestiva"(Goic cit. en Carrasco 1999: 106). Creemos que el crítico, en este pasaje, con *clase de discursos*, haya querido referirse a los tipologías de textos de género y aferencia cultural diferente que se pueden encontrar en los antipoemas de Parra desde el proverbio hasta la crónica de diario, de la tonada popular al chiste vulgar. Tipologías de textos que condicionan y conducen la discursividad connotando el texto poético con una función u otra. Evidenciamos además en la selección y combinación en la poesía de Parra de *lugares comunes*, de lo conversacional y del habla de la calle, algunos de los principales modos de construir un universo lingüístico que refleja un habla colectiva. No se puede afirmar que su voluntad artística ha nacido solamente de un deseo de contrastar un lenguaje artificial, alienado o elitista. Es, reiteramos, en la importancia que se le da al discurso en sí, al lenguaje como elemento insustituible del ser humano, y como síntoma de su malestar y contradicción interna, donde creemos radica el connotado más importante y renovador de la poesía de Parra, que lo lleva a implantar una ruptura con la tradición poética anterior. Carrasco afirma, "El antipoeta no sólo maneja lúcidamente el lenguaje, sino también los demás elementos constituyentes del texto, lo que especifica mediante un metalenguaje bastante preciso" (1999:106). He aquí otra de las funciones que prevalecen en los antipoemas y se trata de la función metalingüística en el sentido que, como recuerda Jakobson, el metalenguaje se opone al *lenguaje-objeto*, y se orienta hacia el código, y la constatación del dominio de este código por parte del emisor y del destinatario para poder descifrar o interpretar el mensaje. Además, en el uso del metalenguaje que se verifica en su poética, se entronca el discurso del poeta que habla de la misma poesía, su metapoética.

1.2.6 Estructura del antipoema y deestructuración del poema

Retomemos ahora uno de los sesgos críticos que buscan definir lo que principalmente caracterizaría la estructura que enmarca los contenidos y variaciones en el lenguaje del hablante antipoético. La crítica María Eugenia Urrutia (1992) en su análisis de la poesía parriana, define el antipoema como "un medio eficaz para

establecer una nueva forma de poesía mediante la cual se quiere cuestionar y demoler los elementos y valores que se consideran caducos [...]," como base para afirmar que los antipoemas son un modelo invertido del poema tradicional, sobre todo lo que respecta su contenido. También otros críticos, como Iván Carrasco en su ensayo "*Para leer a Nicanor Parra*"(1999), han llegado a la misma conclusión, señalando tres momentos en la estructura del antipoema. El primero instaura una relación de homologación con respecto al modelo ideal del poema clásico, o aceptado como tal dentro de paradigmas modernos. Efecto que da lugar a lo paradójico de su construcción que integra en sí, para ir desconstruyéndolo y desmontándolo luego, el modelo textual tradicional.

En un segundo momento se introducen elementos de ambigüedad e inestabilidad en el texto: el lector no sabe con certeza cual es la dirección semántica que está tomando el poema ni tampoco el lugar ideológico en que está posicionado el sujeto hablante. Esto también ocurre en relación al modelo antipoetizado el poema participa de los elementos de lo tradicional, tiene rasgos mixtos que lo evocan y al mismo tiempo se atisba una ruptura de algún tipo, de registro o de una anomalía en el flujo semántico, a través de la introducción de un elemento en el léxico o de un signo lingüístico en grado de connotar la función del lenguaje (como locuciones conversacionales, interjecciones o apelativos imprevistos en el discurso), o en la sintaxis del verso.

El último momento identificado es el de un abierto rechazo al modelo preconizado, en el que se invierten los valores que componen el modelo y se rechazan a través de la parodia, la ironía y degradación final de éstos. El procedimiento para lograr una disyunción evidente puede ser la ironía, la sátira, el ridículo, la exageración caricaturesca, la ruptura interna del sistema de valores establecido por el texto modelo. Foxley, por su parte, afirma que,

el modelo textual no es único sino que remite a varios textos o espacios, y agrega, sus referentes pueden ser textuales y literarios, pero también puede establecer relación con otro tipo de discurso no literario; con elementos de la realidad cultural, social, histórica; con autores literarios o sujetos individualizables. [...] Sus referencias suelen ser múltiples y heterogéneas, constituyendo un verdadero núcleo alrededor del cual se aglutinan elementos referenciales portadores de significación. (Foxley 1985)

La autora aquí privilegia el aparato referencial que sostiene y nutre la antipoesía de Parra. Este paradigma está dentro de lo que llamaremos, con la denominación jakobsiana, la función referencial y va a ser una característica importante de los contenidos desarrollados por Parra. Estos tres momentos del proceso de antipoetización pueden considerarse también parte de un metalenguaje que subyace a la praxis poética del autor.

Carrasco, en esta dirección, individua dos factores textuales a partir de los cuales el texto poético opera, es decir, "una instancia antipoetizante o texto transtextual que actúa sobre una instancia antipoetizada por medio de tres operaciones de

reescritura"(Carrasco 1999: 117), que corresponden a los tres momentos antes mencionados. Homologación falsa o aparente, inversión y la final deformación (o rechazo) del modelo elegido. Las estrategias que Carrasco incluye además de la ya nombradas son la paradoja, el collage, el montaje, la carnavalización y el humor negro. La instancia poetizada, coincidiendo con Foxley, puede ser un texto particular que puede pertenecer a distintos géneros o ser referencial (mítico, religioso, filosófico, histórico), puede ser también un discurso oral o un modelo no verbal, como personas, lugares, "referentes parciales o totales" (Carrasco 1999: 117).

Como hemos subrayado antes, la configuración de esta estrategia lingüística se desenvuelve bajo el signo de lo aparente, o sea, de lo que se muestra en un modo pero apunta a obtener un efecto del lenguaje diferente. Es el caso de la aceptación aparente de estereotipos y modelos establecidos en la tradición, los cuales son luego absorbidos y transformados en forma satírica, maniobra que obtiene por resultado amplificar lo que sería una regular exposición del disenso con respecto al modelo original. Por otra parte, como nota Carrasco, en este modo el autor juega o interviene en la lectura de su interlocutor, defraudando las expectativas iniciales. También esto se suma al efecto sobre las convicciones, presuntas, del lector. Como afirma Carrasco, "en apariencia la antipoesía no perturba la receptividad del lector fundada en lo establecido mediante apelaciones a lo consabido [...] a la *doxa*, a la verosimilitud canónica del texto y del discurso propios de la cultura occidental"(1990: 118).

El lector, entonces, sufre una doble suerte, la frustración de su expectativa y la satisfacción sea por haber hallado una poesía que rompe con sus esquemas que por haber hallado una *antipoesía*. El momento de ambigüedad al que se refieren los distintos críticos, se caracteriza por eso que Carrasco llama "juego neurotizante", que consiste en proponer enunciados que producen la ilusión de una cosa pero que se revelan ser otra, todo esto a través de una *inter y autotextualidad*, elementos que analizaremos más adelante con detención, en una constante deformación del tejido lingüístico y de la realidad que propone.

Carrasco indica siete tipos de referentes o modelos textuales utilizados por Parra para proceder en la homologación y sucesiva variación del modelo y estos son: 1) textos literarios particulares, por ejemplo en *Quédate con tu Borges*, en el que retoma los motivos de uno de los *Two English Poems* de Borges; 2) problemas, categorías, estilos, tendencias o escuelas literarias; 3) géneros literarios, por ejemplo las odas, las canciones, el autorretrato etc.; 4) textos antipoéticos y antipoesía; 5) el habla coloquial; 6) tipos de discursos o géneros no literarios, como la epístola, el epitafio, la denuncia profética, el sermón, la oración; 7) referentes parciales o totales, como la crónica de datos y hechos acaecidos en el país, como por ejemplo la parodia de una clase de geografía de Chile en *Límites de Chile*, la empresa de *Yuri Gagarin* en el poema del mismo nombre, entre otros (1990: 121-122).

Todos estos referentes son incorporados, aclara Carrasco, a través de *alusiones referenciales*, alusiones en el sentido de las alusiones bíblicas o mitológicas. Estas implican el conocimiento de los hechos, de los datos o material cultural del que se habla.

Las alusiones, señalan algo que no está concretamente comunicado en el texto sino que prevén el conocimiento de algo que está fuera del texto. En esta dirección las alusiones referenciales con lo *no dicho*, según visto en precedencia, tienen en común ese algo de contenido que falta en modo explícito pero que debería ser completado por el receptor. Son *referenciales* además, coincidiendo en una acepción de l concepto de intertextualidad, "porque no remiten a otro texto presente en la memoria de la comunidad, sino a una entidad no verbal existente en la sociedad"(Carrasco 1999: 123).

El segundo momento que se ha denominado de inversión, consolida lo que ese prefijo *anti* se ha propuesto. Según Carrasco este procedimiento corresponde a un importante mecanismo de la mente humana, el de pensar por oposición, por antítesis (1999: 124). Primero se vio la analogía ahora es el caso de la oposición. Entonces el *antitexto* o *contratexto* reproduce su modelo invertido. En su *contra-decir*, esta poesía funda su razón de ser, contra toda escritura, contra sí misma y contra todo monstruo de la poesía. El término *monstruo* lo usó el mismo Parra para explicar a Mario Benedetti durante una entrevista que no sólo Neruda le aparecía como un monstruo de la poesía, un constante marco de referencia, sino también entre los monstruos el poeta cuenta a Mistral y Vallejo. "De modo que si ésta es una poesía antiNeruda, también es una poesía antiVallejo, es una poesía antiMistral, es una poesía antitodo, pero también es una poesía en la que resuenan todos estos ecos"(Carrasco 1999: 125). Porque no se trata (sólo) de eludirlos, como si fueran un mero obstáculo, más bien el proceso pretende "incorporarlos, integrarlos" (Carrasco 1999: 125). Integrar la poesía dentro de la antipoesía, integrar los textos que son hitos de la poesía en sus mismos textos, para que sigan hablando.

René de Costa (1988) identifica algunos poemas en los que el modelo contra el que se estructura el antipoema se vuelve bastante claro. Sin embargo, el crítico circunscribe la fase de la inversión de modelos poéticos, entre los que se cuenta el anti-Mistral y el anti-Neruda y hasta el anti-Parra, como parte de una etapa de transición previa al desarrollo amplio y original de los antipoemas. Esta consideración lleva a cuestionar la rígida división de las etapas de evolución en el lenguaje poético de Parra como también la definición total de una estructura común a todos sus antipoemas.

Como ejemplo de un antipoema con referente la obra de Mistral, De Costa cita la poesía *Sinfonía de Cuna*, organizada en estrofas, en cuartetos de hexasílabos con rima asonante en los pares, cuya primera versión fue escrita en 1942 y luego publicada corregida en *Poemas y Antipoemas*. El sentimiento expresado en las canciones de cuna, que Gabriela Mistral recogió y reescribió, teóricamente para niños, es evocado en la sátira de la imagen del ángel, con quien el sujeto instauro un diálogo. En los poemas de Mistral hay un significado implícito dirigido al lector que busca expresar la vitud de la creación (Costa 1988). Al contrario de lo que sucede en el poema de Parra, en el que el autor desacraliza la idea de inocencia angélica:

Sinfonía de cuna

Una vez andando
Por un parque inglés
Con un angelorum
Sin querer me hallé.

Buenos días, dijo,
Yo le contesté,
Él en castellano,
Pero yo en francés.

Dites moi, don angel.
Comment va monsieur.

Él me dio la mano,
Yo le tomé el pie
¡Hay que ver, señores,
Cómo un ángel es!

Fatuo como el cisne,
Frío como un riel,
Gordo como un pavo,
Feo como usted.

Susto me dio un poco
Pero no arranqué.

Le busqué las plumas,
Plumas encontré,
Duras como el duro
Cascarón de un pez.

¡Buenas con que hubiera
Sido Lucifer!

Se enojó conmigo,
Me tiró un revés
Con su espada de oro,
Yo me le agaché.

Ángel más absurdo
Non volveré a ver.

Muerto de la risa
Dije good bye sir,
Siga su camino,
Que le vaya bien,
Que la pise el auto,
Que la mate el tren.

Ya se acabó el cuento,
Uno, dos y tres.

El destinatario ya no es un niño y el tema está desarrollado sin dulzura, más bien con una dimensión carnal, de tipo sensorial, que penetra en el relato. Si la relación con la poesía de Mistral no es clara, Costa recuerda el resultado que generan ciertos textos medievales como *El Libro del buen amor*, en el que la alternancia entre lo humano y lo divino, lo carnal y lo espiritual puede desencadenar la sátira. En *Sinfonía de cuna* el rol del modelo es evidente, desde el punto de vista métrico por ejemplo en el uso del hexasílabo típico de las canciones de Mistral, y de las canciones y rimas para niños en general, o en el final que remeda el cierre de los relatos orales para niños. Otro ejemplo de su evocación del universo mistraliano se puede individuar en *Defensa del árbol*, en el que la materia de la naturaleza - *piedras, árboles* - está continuamente presente. Esta exploración mistraliana en la materia terrestre se encuentra, por ejemplo, en las prosas poéticas reunidas en *Elogio de las materias* (1926), en la sección "*Materias*" de su libro de poesía *Tala* de 1938 o en su ensayo *Chile y la piedra* (1943).

La experiencia de la naturaleza aparece también en su libro *Ternura*, un libro que se dirige a un público en edad escolar, aunque no solamente a éste. "Donde haya un árbol que plantar, plántalo tú" o "Sé tú quien aparta la primera piedra del camino", escribe la Mistral y Parra, en *Defensa del árbol*, escrito en enasílabos, poema que además el mismo poeta clasifica de mistraliano (Carrasco 1999: 41), se dirige a un niño así:

Por qué te entregas a esa piedra
Niño de ojos almendrados
Con el impuro pensamiento
De derramarla contra el árbol.
Quien no hace nunca daño a nadie
No se merece tan mal trato
[...]
Niño perverso que lo hiera
Hierde a su padre y a su hermano
Yo no comprendo, francamente,
Cómo es posible que un muchacho
Tenga ese gesto tan indigno
Siendo tan rubio y delicado
[...]
Creo que no hay en todo Chile
Niño tan mal intencionado
¡Por qué te entregas a la piedra/ Como a un puñal envenenado, [...] (Parra 1969: 15)

Es el mismo Parra quien afirma que "hay relaciones bien claras de la poesía mistraliana con la antipoesía"(Carrasco 1999: 41). En este poema más que denigrar un modelo, hay una transformación de la poética de Mistral, un endurecimiento del tema,

que hace más cruel el encuentro entre el ser humano y el elemento natural. Parra, como antes ya mencionado, no busca siempre la anulación del modelo poético tradicional y, sobre todo en sus comienzos, desarrolla líneas propias a partir de la poesía chilena que valoriza. La apreciación de Parra por la poesía y la persona de Gabriela Mistral se encuentra relatada con actitud reverente en una entrevista en la que el autor recuerda su encuentro con la poeta en Chillán, en el cual ella reaccionó con gentileza ante una poesía que el autor le dedicó durante la lectura. De ese hecho el poeta comenta con tono de reconocimiento: "yo estudié con lupa, miré muy a fondo los poemas de Gabriela"(Carrasco 1999: 40).

El Parra anti-Neruda se puede identificar en *Oda a unas palomas*, que ya en el título deja entrever la semejanza con *Odas elementales* (incluido el poema *Oda a las aves de Chile*), el libro de Neruda publicado en 1954. Esta obra sigue la postura estética de *Canto General*, la búsqueda por el canto de América, la celebración de la belleza, a través de un discurso que da voz a las cosas y a las realidades más comunes, otorgándoles, como afirma De Costa (1988), una antes ignorada dimensión ética. En el poema de Parra, en cambio, el tema es desarrollado contra la visión elegíaca que podría brindar un homenaje a los elementos naturales de la tierra. El antipoeta apunta a la parte que más causa repulsión en esta especie de pájaros. Y lo hace usando algunos marcadores que evocan la estructura del poema nerudiano: el corte de los versos entre el verbo y el sujeto como atractivo semántico o la acumulación descriptiva:

Oda a unas palomas

Qué divertidas son
Estas palomas que se burlan de todo
Con sus pequeñas plumas de colores
Y sus enormes vientres redondos.
Pasan del comedor a la cocina
Como hojas que dispersa el otoño
Y en el jardín se instalan a comer
Moscas, de todo un poco,
Picotean las piedras amarillas
O se paran en el lomo del toro:
Más ridículas son que una escopeta
O que una rosa llena de piojos.
Sus estudiados vuelos, sin embargo,
Hipnotizan a mancos y cojos
Que creen ver en ellas
La explicación de este mundo y el otro.
Aunque no hay que confiarse porque tienen
El olfato del zorro,
La inteligencia fría del reptil
Y la experiencia larga del loro.
Más hipnóticas son que el profesor
Y que el abad que se cae de gordo.

Pero al menor descuido se abalanzan
Como bomberos locos,
Entran por la ventana al edificio
Y se apoderan de la caja de fondos.

A ver si alguna vez
Nos agrupamos realmente todos
Y nos ponemos firmes
Como gallinas que defienden sus pollos.

En el final, acota De Costa (1988), el corte de la frase parece querer causar una emoción que desconcierta al lector, un choque receptivo, con una imagen abrupta y fea: la de las palomas *comiendo moscas*, desilusionando las expectativas, tal vez, de un lector que busca una poesía de la imagen bella y armoniosa. Las palomas que comienzan siendo divertidas, y en fondo graciosas, pasan a ser ridículas y desagradables, sin ninguna suerte de idealización del mundo animal. Las falsas pistas que Parra disemina en sus poemas, es decir, hacer creer al inicio del poema que se dirige hacia una dirección (sea por temática que por estilo retórico o métrico), para desviar después la atención hacia el verdadero sujeto del texto, hacia un objetivo distinto del que aparenta plantear al principio, es la estrategia de la *falsa motivación* (Tomachevski 1978 cit. en Carrasco 1999: 129). Este es el caso de poemas que desde el título proponen al lector un tema ante el cual disponerse, como anticipación del contenido - *Acta de independencia*, *Discurso fúnebre*, entre otros - para después alterar lo que tradicionalmente parecería lógico en una determinada situación textual. Los finales inesperados tienen mucho que ver con la narratividad inherente al sujeto hablante de los antipoemas y en general a la estructura de la obra de Parra.

La articulada composición de su poesía presenta trazos claros de sus modelos de referencia. El autor hace uso de la intertextualidad, o del dialogismo referencial, como recurso que le permite transitar de un poeta a otro, sobre todo entre aquellos que mayormente han marcado un canon en el lenguaje poético. Es el mismo Pablo Neruda que bajo la apreciación de aquella poesía *versátil* (como él la definió en una presentación) se deja influir adoptando el tono y los procedimientos parrianos con resultados evidentes en *Estravagario* (1958).

Según Morales (1988), Neruda intuyó el carácter excepcional de la antipoesía y conociendo y patrocinando él mismo la poesía conversacional baja también del Olimpo para "hablar en la calle", anunciándose como un nuevo poeta. Claro está que lo conversacional y el carácter de cercanía con la gente y con *la calle*, proviene también desde otras fronteras si se piensa en la poesía española de Alberti u otras muestras de poesía civil influyentes en la década de los treinta y cuarenta en España. Pero el código poético aquí es radicalmente distinto y lo civil se ve sustituido por un discurso más cercano a la sátira política, si se quiere, o a un cierto nihilismo del sentido, con una fuerte componente de estructurante y crítica del habla común y del discurso público. La

gran diferencia entre los dos poetas es la de la auto ironía con la que Parra no deja de exponerse en cuanto sujeto mismo de su poesía. El antipoeta se expone y se ridiculiza, como en *Autorretrato* o en otros poemas en que el sujeto del poema aparece brutalizado o, simplemente, expuesto en cuanto hombre simple, pequeño burgués, profesor frustrado, amante explotado o predicador de incierta proveniencia. Es decir, mientras Neruda en 1952 escribe con desdén sobre “los viejos poetas” en *Hombre invisible*⁷, criticando el egocentrismo y el lirismo de los poetas coetáneos, que centrándose en su interioridad, ignoran lo que sucede a su alrededor, Parra, por una parte, se autodefine como el artífice de una nueva poesía en *Montaña rusa*: “Durante medio siglo/ La poesía fue/ El paraíso del tonto solemne/ Hasta que vine yo/[...]”, desprestigiando la tradición de las letras nacionales; y por otro se suma a los fracasados, al conjunto de seres derrotados y desilusionados ante una modernidad que no ofrece lo mismo para todos, el hombre común y corriente, vástago de las democracias salvajes y del progreso engañador.

En la línea de la desacralización del canon poético nacional y de las distintas posturas de personalización literaria, Parra juega en defensa y define su territorio poético en *Manifiesto*, condenando a sus pares: “La poesía del pequeño dios/ La poesía de la vaca sagrada/ La poesía del toro furioso//[...]”. En este poema los poetas a los que se refiere son Huidobro, Neruda y De Rokha. Este último, por ese entonces, había demostrado su desprecio rebajando a Parra a un “pingajo del zapato de Vallejo” (Costa 1988). Además de De Rokha Parra tiene otros feroces detractores, entre los que se cuenta el sacerdote español Salvatierra. El sacerdote compara su libro con basura entre otras menudencias (Carrasco 1999: 136-137), contra el cual el autor no demorará en formular su replica en verso integrando las palabras del cura en *Test* como posible alternativa a la pregunta sobre qué es la antipoesía: “Un azafate lleno de excrementos humanos/ Como lo cree el padre Salvatierra”. Y respondiendo a la crítica que le objeta los despropósitos y *pachotadas* (disparates) en este último poema escribe:

Qué es la antipoesía:
 Un temporal en una taza de té?
 Una mancha de nieve en una roca?
 [...]
 Un ataúd a chorros
 Un ataúd a fuerza centrífuga?

7 Neruda, Pablo. *El Hombre Invisible*: Yo me río / me sonrío /de los viejos poetas./ Yo adoro toda / la poesía escrita,/ todo el rocío, / luna, diamante, gota /de plata sumergida, /que fue mi antiguo hermano, / agregando a la rosa, / pero me sonrío / siempre dicen "yo" / a cada paso / les sucede algo, / es siempre "yo" por las calles / sólo ellos andan /o la dulce que aman / nadie más, / no pasan pescadores, / ni librereros, / no pasan albañiles, / nadie se cae de un andamio, / nadie sufre, / nadie ama, / sólo mi pobre hermano, / el poeta, / a él le pasan / todas las cosas / y a su dulce querida, / nadie vive / sino él sólo / nadie llora de hambre / o de ira / nadie sufre en sus versos / porque no puede / pagar el alquiler, / a nadie en poesía / echan a la calle / con camas y con sillas / y en las fábricas / tampoco pasa nada, / no pasa nada[...] (Neruda 1954)

[...]
Una capilla ardiente sin difunto?
Marque con una cruz
La definición que considere correcta. (1983: 132)

Como hemos visto, los modelos de referencia que pueden dar lugar a un análisis de la componente antitética de la antipoesía son visibles y además gozan de la explícita denuncia de paternidad por parte del sujeto hablante o por el mismo autor que ha dejado declaraciones al respecto. Asimismo, como afirma Morales, el antipoema se comprende y se explica también desde otra perspectiva. La antipoesía se opone a un tipo de poema que ha dominado el desarrollo de la poesía moderna (1998). Este es un poema de tipo lineal, que ofrece y desarrolla un punto de vista fijo. Diríamos también unidireccional, no polifónico, una estructura que confiere al poema patrones estables de estilo con una unidad relativamente cerrada. Una temática unívoca que encuentra un eje en la identificación de su sujeto poético.

Claramente algunas de estas características también están presentes en la obra de Parra, sea de sus poemas como de sus antipoemas, baste pensar en aquellos que se desarrollan bajo el signo de la narratividad. Pero en aquellos que más se distingue el proceso de la antipoesía, se verifica la distanciamiento de estos modelos tradicionales. El antipoema, continúa Morales, "es el discurso de un sujeto situado fuera de todo sistema cerrado (poético, ideológico, religioso) que no se siente poseedor de una verdad universal, que no habla desde un punto de vista iluminado, a menos que no sea su parodia"(1998). El crítico define con Derrida la estructura como una estructura verbal *deconstruida*. Es decir, que "no contempla una instancia autoritaria que jerarquice los elementos verbales e introduzca entre ellos relaciones de subordinación, gradación, anticipación y finalidad"(1998).

Exhibiendo, por el contrario, una distribución en el texto que no está centralizada sino *descentrada*, en lo específico esta realización determina su *fragmentariedad* (Morales 1998). Todo esto correspondería al objetivo de deslegitimar un código establecido y con ello liberar el lenguaje poético de sofismas y convenciones culturales. Como apunta Gottlieb, citando un verso de Parra, en el antipoema "toda verdad resulta ser un error colectivo"(1974).

1.2.7 *Pastiche y parodia. Muerte y risa en el lenguaje parriano*

César Cuadra problematiza el elemento de la ironía y la parodia desarrollando un análisis post estructuralista en su exhaustivo ensayo "*Nicanor Parra. En serio y en broma*"(1997), recusando las lecturas estrictamente vinculadas al análisis estético literario que concluyen las interpretaciones de la antipoesía bajo el signo absoluto de la ironía y la parodia, por ser limitativas de una complejidad excluida del sistema, no sólo de la

poesía, sino también de la producción cultural y artística, e insiste en la necesidad de no reducirla a ese sesgo crítico.

César Cuadra señala una ulterior lectura de la aporía interpretativa que se presenta en la escritura del antipoeta. Desglosando la doble articulación del lenguaje y del proceso de la antipoesía como teoría epistemológica que se aparta del "concepto de discurso y de la escritura simplificada y simplificante"(1997: 190), Cuadra recupera el concepto de *pastiche*⁸ que trasciende al de parodia, y afirma que éste, "no sólo emerge de un nuevo comercio entre el lenguaje y la muerte, (el lenguaje como lengua muerta), sino también de un nuevo comercio entre la escritura y la muerte, entre el saber y la muerte"(Cuadra 1997: 192).

En el grupo de fragmentos "*Tres poesías*" (*Versos de salón*), Cuadra señala una interacción entre "el decir del sentido, el sentido del decir y la final problematización de ambas cuestiones, en el tercer fragmento", junto con la inscripción de la muerte, que a su vez, está estrechamente relacionada con la problemática del sentido (1997: 158).

Tres poesías

I

Ya no me queda nada por decir
Todo lo que tenía que decir
Ha sido dicho no sé cuántas veces.

II

He preguntado no sé cuántas veces
pero nadie contesta mis preguntas
Es absolutamente necesario
Que el abismo responda de una vez
Porque ya va quedando poco tiempo.

III

Sólo una cosa es clara:
Que la carne se llena de gusanos.

En particular refiriéndose a *Lo que el difunto dijo de sí mismo*, Cuadra escribe: "la

8 "La desaparición del sujeto individual, y su consecuencia formal, el desvanecimiento progresivo del estilo personal, ha engendrado la actual práctica casi universal de lo que podríamos llamar *pastiche*[...] En esta situación, todo intento de parodia queda abortado; la parodia tuvo su época [...] El *pastiche* es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad y ajena a la convicción de que, junto a la lengua anormal que se ha tomado prestada provisionalmente subsiste aún una saludable normalidad lingüística. El *pastiche* es, en consecuencia, una parodia vacía, una estatua ciega: mantiene con la parodia la misma relación que ese otro fenómeno moderno tan original e interesante, que es la práctica de una suerte de ironía vacía, mantuvo con lo que Wyne Booth llama las ironías estables del siglo VIII". (Jameson 1991:41-44 cit. en Cuadra 1997 : 191)

antipoesía al integrar la muerte al mundo, es decir al lenguaje y a la escritura, dicho concepto-mecanismo se expande haciendo que la risa socave recursivamente los históricos procesos de su represión"(1997: 171). En este poema el difunto habla de sí mismo, convirtiendo el sujeto que se agencia en el discurso en risible, así como también se hacen risibles "la muerte y con ella el saber y el discurso sobre ella"(1997: 168).

La comicidad de Parra, que Cuadra pone en estrecho vínculo con el saber y con la muerte la encontramos en *Montaña rusa*:

Durante medio siglo
La poesía fue
El paraíso del tonto solemne.
Hasta que vine yo
Y me instalé con mi montaña rusa.

Suban, si les parece.
Claro que yo no respondo si bajan
Echando sangre por boca y narices.

Aquí, asevera Cuadra, "*el suelo sin fondo de la risa*" se funde nuevamente con el tópico de la muerte o, se podría agregar, con la laceración violenta, demostrando una continua elaboración de estos tópicos, sea en forma de temática que de signo inscrito en el lenguaje.

Asimismo, Cuadra, afirma con Derrida que, "lo cómico absoluto es: un saber que trabaja para nada. Es un resto del discurso del otro, es una risa que se "confunde" con el saber lo que viene formalmente excluido del discurso del saber, del discurso científico, es lo que se hunde en el sentido de la muerte y lo trabaja no para excluirlo, ocultarlo y menos aún, venerarlo, sino para hacer emerger el juego complejo de la vida"(1997: 163). Es el mismo sujeto de la poesía a anunciar y enunciar esto en *Lo que el difunto dijo a sí mismo*: "Quiero reírme un poco/ Como lo hice cuando estaba vivo:/ El saber y la risa se confunden//".

El habla performativa del sujeto enseña distintos agenciamientos discursivos: desde una aparente formulación testamentaria, a la voz de un charlatán que cuenta algunos chismes de sus propias aventuradas experiencias en la tierra, hasta asumir el tono trágico en que en un doble juego el hablante lamenta el haberse burlado, de vivo, de la muerte, agregando una ulterior nota a pié de página que confunde el sentido, complicando así las yuxtaposiciones de vida-muerte-risa. En conclusión el crítico afirma que "este nuevo comercio entre el lenguaje y la muerte que pasa por la concepción del lenguaje-como-muerte, lo que permite hablar de antipoesía como auténtico arte funerario de los tiempos modernos" (1997: 170). Y esto no porque el antipoeta tematice y hable sobre la muerte, o no solamente eso, agregamos, ya que sí se encuentra mencionada como plataforma temática, como en *Discurso Fúnebre*, *En el cementerio* o en los fragmentos de *Cartas del poeta que duerme en la silla*, de innegable sabor fúnebre y pesadumbre existencial ante la vejez.

Sin embargo lo que se quiere destacar es esta relación en cuanto mecanismo de la escritura inscrito desde y en el lenguaje, en este modo la antipoesía ofrece una jugada abierta, derrocha y disemina su sentido, articulando lo cómico absoluto. En fin se puede señalar la función catártica que le atribuye Cuadra, en el sentido liberatorio que la risa tiene a nivel de lo simbólico y de sus representaciones

1.2.8 Artefactos, *explosión de los límites del lenguaje*

En torno a 1967, como recuerda la estudiosa Marlene Gottlieb, Parra prevé el agotamiento del antipoema y comienza a experimentar con un nuevo tipo de poema llamado *Artefacto* (Gottlieb 1974). Desde la última sección de *Poemas y antipoemas* se delinea un ulterior cambio de registro. Con *Versos de Salón, Canciones rusas, La camisa de fuerza y Otros poemas*, todos incluidos en *Obra gruesa*, empiezan a desaparecer las anécdotas y se encuentran segmentos de texto, fragmentos, que parecen no tener una conexión entre sí. En su libro *La Camisa de fuerza* que reúne poesías de 1962 a 1968 encontramos poemas titulados: *Frases, Ideas sueltas, Advertencias*, que se presentan como acumulaciones de sintagmas sin una clara relación entre sí. En *Frases* escribe:

No nos echemos tierra a los ojos
El automóvil es una silla de ruedas
El león está hecho de corderos
Los poetas no tienen biografía
La muerte es un hábito colectivo
Los niños nacen para ser felices
La realidad tiende a desaparecer
Fornicar es un acto diabólico
Dios es un buen amigo de los pobres.[...] (1983: 123)

En otras despliega la acumulación de imágenes anafóricas que repiten un motivo con sus variantes, como en un juego lingüístico. De este modo se abandona la lógica narrativa, la lógica discursiva y la organización del poema en torno a un tema. En *Momias*, poema incluido en *Versos de Salón (1954-1962)* leemos:

Una momia camina por la nieve
Otra momia camina por el hielo
Otra momia camina por la arena
Una momia camina por el prado
Una segunda momia la acompaña
[...]
Una momia conversa por teléfono
Otra momia se mira en el espejo
Una momia dispara su revólver

O en Sueños: Sueño con una mesa y una silla

Sueño que me doy vuelta en automóvil
Sueño que estoy filmando una película
Sueño con una bomba de bencina/
Sueño que soy un turista de lujo [...]. (1983: 70)

Telegramas consta de ocho fragmentos que equivalen a ocho poemas independientes. La brevedad de las sentencias que asumen la forma de aforismas se presentan bajo una lógica del absurdo. La unidad de todas sus partes no ofrece un hilo conductor identificable, en algunos fragmentos tampoco es posible individuar el texto referencial de la enunciación:

I

Déjense de pamplinas
Aquí no piensa haber gato encerrado.

Dios hizo el mundo en una semana
pero yo lo destruyo en un momento.

II

Háblenme de mujeres desnudas
Háblenme de sacerdotes egipcios
A escupitajo limpio
Yo me arrodillo y beso la tierra
A la vez que me como un churrasco.

Yo no soy derechista ni izquierdista
Yo simplemente rompo los moldes.

Esta tipología discursiva caracteriza muchos textos de Parra. En particular los últimos dos fragmentos denotan el tipo de declaraciones en las que el poeta refutaba provocatoriamente una identificación política, dando lugar a una crítica cada vez más cerrada que clasificará como ambigua su posición. Tanto las aseveraciones de carácter ideológico, como las imágenes y fragmentos de diálogo que parecen provenir de un flujo de consciencia confluirán en el cuerpo magmático de la discursividad del poeta.

Con la publicación de *Artefactos* (1972), libro en forma de tarjetas postales, se abre una nueva etapa de disolución de la antipoesía. Aparecen en modo germinal: frases históricas de personajes públicos, discursos políticos, anuncios personales, titulares de periódico, avisos económicos, junto a la *desacralización* de tópicos de la cultura. Es *como si* el autor cediera el lugar al lenguaje que llega de afuera, de fuera del poema. Según Cuadra *Artefactos* "promueve un nuevo comercio con los signos y símbolos que la cultura ha determinado para el espacio discursivo y escritural llamado poético"(1997: 205). En una entrevista con Mario Benedetti Parra mientras a la pregunta sobre la

definición del antipoema ofrece una definición del *artefacto* así:

Los artefactos resultan ser la explosión del antipoema. Se podría dar una definición al revés. Decir, por ejemplo, que el antipoema es un conglomerado de artefactos a punto de explotar (Parra 1971: 302).

Como comenta Morales los artefactos ya iban apuntando a un proceso de desintegración y regresión:

La desintegración es regresión. Regresión de la totalidad a sus partes, del antipoema a esas "estructuras lingüísticas primarias", como llama Parra a los artefactos. Más allá de estas "células vivas" no puede ir [...]. Es decir, si descompone también el artefacto se acaba la poesía. Sólo quedaría el silencio primordial. (1972: 130)

Una de las características del *artefacto* es su brevedad, el poeta reduce al máximo la transmisión de sentido, pero hay algo en él, aparece un referente que permite el hallazgo de sentido. Es un segmento de texto, un fragmento, una frase que engancha al lector, es un texto reconocible como tal en algún modo. El *artefacto* es minimalista pero contiene en sí los elementos disgregantes y chocantes que hemos distinguido en los antipoemas, la capacidad de crear paradojas, invertir un final esperado, un mensaje preanunciado, la contraposición de varios niveles de significado. En modo más total que antes, explota la risa, el humor como vehiculador de un ulterior contradicción, una suerte de valor agregado del fragmento/texto del artefacto.

Gottlieb asevera que el *artefacto* es el "antipoema de la colectividad", en él se encuentra registrado un lenguaje colectivo: "El artefacto prescinde de las experiencias del poeta o de las ilusiones y desilusiones de un personaje antiheroico. Parece ser escrito como quien hace un graffiti en el muro. El individuo desaparece y sólo se oyen los gritos de combate de la multitud"(1974).

El artefacto recoge astillas de discursos encontrados dentro de un espacio colectivo, como el de la ciudad. Este tipo de composición se aleja de las referencias literarias y busca capturar elementos vitales en el discurso fragmentado de lo cotidiano. En ese sentido Morales, como también Naín Nómez, habían afirmado ya que el antipoema era un poema sumergido en la realidad urbana, en el pleno conflicto de la ciudad. *Slogans* publicitarios junto a frases del saber común, proverbios, reclames televisivos, anuncios de la radio, junto a dichos y chistes de doble sentido. De hecho algunos de los textos fueron recogidos de los *graffiti* en los muros durante los viajes del autor. El habla del artefacto es un *patrimonio* lingüístico de todos, despersonalizado y desubjetivizado. Gottlieb sostiene que, "los artefactos despiertan al lector a una realidad que ya existe antes y fuera del artefacto" (1974).

Pero además de parecer reflejar o aparentar ser un crisol de lo colectivo, el artefacto aborda el espacio del *desquicio* y de la enajenación del lenguaje. Además del proceso de desubjetivización en la enunciación poética, es la reproducción de ciertos

síntomas sociales inscritos en el lenguaje lo que acerca los artefactos, como antipoemas, a cierta producción de los Ochenta. En esta fase de su poesía que se diferencia a la vez de lo que será al final de los setenta - con los varios *Sermones del Cristo* - Parra alcanza su mayor nivel de *desquicio* lingüístico.

El proceso del *Artefacto* como estrategia lingüística no logra, en cuanto *resto* o desecho del discurso, reflejar una realidad compacta, ni tampoco su discontinuidad. La pretendida explosión de realidad por medio del artefacto se resuelve en un elemento lingüístico estático, manifestando sólo potencialmente la explosión del lenguaje. El artefacto sugiere e introduce el discurso espectacular, publicitario y efímero, lo inscribe en la trama del poema para borrar sus referencias de origen, y es más una deconstrucción que un anulamiento de ese tipo de textos.

Gottlieb cita a este propósito "*Graffiti from the Mausoleum of Ezra Pound*" en el que el poema parece un graffiti, ya que los versos en cursiva están desparramados por toda la página hacia todas las direcciones haciendo difícil la reconstrucción y la lectura, que es ayudada con indicaciones por medio de flechas que unen el cuerpo de un verso. Es una experiencia visual, y como indica Gottlieb (1974), demuestra la despersonalización gradual dentro de la obra de Parra.

Entonces, según Cuadra, el discurso antipoético se problematiza doblemente, la contradicción se reitera y el sujeto que en los antipoemas se inscribía como sujeto en condiciones diseminales pero permitía aún mantener su configuración, en los *Artefactos* el hablante sujeto se vuelve a procesar y se transforma en un hablante anónimo, el cual, afirma Cuadra "ha quedado convertido en instancia subjetiva contradictoria"(1997: 206).

Según Cuadra la fuerza del enunciado radica en la puesta en escena del sujeto de la enunciación como también la del sujeto como enunciado. Hay un carácter dramático en este proceso (como además en gran parte e la obra de Parra) más que lírico. Y es en los mismos *artefactos* el lugar en que se afirma su condición dramática, apelando a un supuesto lector en esa dirección:

Cuando van a entender
estos son parlamentos
dramáticos
estos no son pronunciamientos políticos (Parra 1972, cit. en Cuadra 1997: 208)

Otra característica que se deduce de este proceso de despersonalización antipoética es la problematización de los procesos de subjetivización heredados así como la inscripción dentro de la antipoesía, en lo específico, en las tarjetas postales, de esta desedimentación de dichos procesos. Como refiere Cuadra (1997: 213) también Enrique Lihn nota este proceso de *despersonalización* del hablante lírico, primero en los antipoemas como una *socialización del sujeto* y luego, en los *Artefactos*, como la "eliminación total del escritor" (Lihn en Oyarzún 1969: 9). Para Cuadra es importante recordar que el proceso de despersonalización del sujeto hablante en la poesía moderna

tiene inicio con Baudelaire, y se inscribiría en una tradición *crítica* del sujeto (1997: 209).

Bajo la categoría de lo meta-prescriptivo Cuadra pone en relevancia las reglas que la antipoesía *no prescribe* en su estrategia discursiva subyacente. Este conjunto connota la antipoesía, por lo que el crítico señala diferentes escenas/fragmentos de los *artefactos*, que a través de supuestas máscaras subjetivizan el hablante y dan cuenta de prescripciones o indicaciones relativas a cómo leer ese tipo de escritura. Meta-prescripciones que emergen también en antipoemas como *Advertencias*, *Montaña rusa*, *Advertencia al lector*. Prácticamente la antipoesía *repite* la actividad puramente estética y excede el esteticismo, develando un programa escritural que requiere una lectura doble, y que propone una lectura tanto crítica como estética.

Las meta-prescripciones, como dilucida Cuadra, también promueven o externalizan una concepción del lenguaje, "una forma de estar en el lenguaje y en el discurso"(1997: 215). Citando a Parra:

Lo que he tratado de resolver es el problema del lenguaje...Porque yo parto de la base que el poeta es un esquizofrénico, en el sentido de Lacan. Es un sujeto que tiene problemas con el lenguaje...De manera que ese es el problema que hay que resolver. Acceder al lenguaje...yo estoy todavía en la búsqueda de la naturalidad total en materia de habla poética. La palabra clave en todo esto es la palabra habla. El problema es cómo hablar no cómo escribir (Parra 1991 cit. en Cuadra 1997).

Como habíamos anticipado, la cuestión de la antipoesía parriana se posiciona en el lenguaje, en la enunciación. Cercano al vínculo con el lenguaje wittgensteiniano, Parra parece resumir aquí la búsqueda que le ha permitido indagar distintos caminos verbales. En esta instancia crucial de la labor poética de Parra, Cuadra indica otro punto importante, es decir, que en el substrato lingüístico que se emplea en la producción textual de lo antipoético hallamos *el habla*, como substrato empírico y social. En este modo queda inscrita "la naturaleza social y local de su discurso", así como también, supone Cuadra, "la eticidad de su formulación"(1997: 215).

Si Gottlieb afirma que la fuerza del artefacto proviene precisamente de su "aislamiento de todo contexto poético"(1974), es verdad también que hay que reparar en el vigor que le otorga la presencia de un contexto extraliterario que irrumpe en el texto. Como veremos luego, esta fuerte tendencia de Parra a incluir material referencial orientándose hacia un referente contextual de distinto tipo y origen del literario, junto a una evidente orientación hacia el aspecto comunicativo, serán unos de los elementos más notorios de su poesía. Por lo mismo es emblemático que a fines de los Sesenta Parra cultiva un texto de este tipo, en medio de un ambiente cultural de tendencias aparentemente conservadoras. Casi como una predicción en 1954 Parra escribía: "Porque a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos", y probablemente el poeta no se refería sólo al mundo desde su visión *ecológica*, sino también al ambiente socio-cultural de su época. En esa dirección Cuadra señala el "rigor del planteamiento teórico/práctico" de estos versos, que funcionan como metáfora o hipérbolos que habrían adquirido

potencia en los años sucesivos (1997: 142).

La metódica presencia de la función referencial del lenguaje poético es un signo del hecho que la escritura, las escrituras parrianas, se nutren constantemente de lo exterior, y por esto mismo son un paradigma literario que ofrece instrumentos para una lectura de su época. Siguiendo la impronta de la época, la televisión y el medio audiovisual son tipologías culturales que penetran en la escritura antipoética. A Parra ya no le interesa recitar su poesía, se interesa más bien por otras formas expresivas:

Ahora, cuando tengo que mostrar un poema a alguien, doy el texto: ahora quiero que se vean los poemas. Incluso los artefactos se van a organizar ópticamente. [...] De manera que el libro va a ser simultáneamente un documento literario y a la vez visual. (Morales 1972: 219)

De hecho, recordamos que sus *artefactos* "son" tarjetas postales. Es inevitable pensar en *La Nueva Novela* o a *La Poesía de Chile* de Juan Luis Martínez, sea con respecto a la diseminación de signos diferentes en el texto que al concepto de libro, en el sentido del *Livre* de Mallarmé⁹. Aquí también se cuestiona el lugar del autor, tras la búsqueda de un lenguaje y una escritura ideales.

Entre Parra y Martínez se halla una cercanía y un diálogo plausible en la orientación hacia lo visual, hacia la construcción de un objeto de arte que contiene el material discursivo, reuniéndolo bajo imágenes que siguen una disposición gráfica significativa y elementos paratextuales. También hay una analogía con respecto al proceso comunicacional entre el emisor y su supuesto lector, en ese sentido ambos resultados podrían ser inscritos dentro lo que Eco denomina como "obra abierta"(1988). Estos productos parrianos se relacionan históricamente con los caligramas de Apollinaire como también con otras muestras de poesía concreta. Pero hay una urgencia en este vuelco visivo y concreto del gesto con el que opera Parra, que está relacionada con la interacción con su medio, con la dimensión de la irrupción televisiva y con el formato del mensaje publicitario sobre todo, en el panorama cultural que lo circunda. No es sólo un afán pictórico sino, como antes, un resultado referencial y dramático, que habla de su época.

Más adelante Cuadra llega a conclusiones relativas a la importancia que comporta la articulación de la estrategia de los *artefactos* y al ampliamento de las perspectivas que históricamente han circunscrito estéticamente el discurso en torno a la poesía. En la escena-fragmento *Todo es poesía menos la poesía* (organizada en torno a una imagen) es posible concebir la contradicción que se enuncia con relación al discurso poético. Aquí

9 Iván Carrasco sintetiza la idea de proyecto de *Livre* en Mallarmé: En Mallarmé, la idea se define en torno al proyecto del *Livre*, medio para vencer al Azar (la realidad histórica) transformándolo en Necesidad (el absoluto), un texto que sea la explicación órfica del universo, suma de todas las artes (que expresan la totalidad del universo cada una según sus propios medios). Su escritura es la búsqueda paciente del arte único y supremo que sea susceptible de expresarse en una obra absoluta, un esfuerzo de reducción de la pluralidad de las artes a la unidad del Libro. Este sueño del libro único, definitivo y universalmente repartido, tiene su modelo en la Biblia" (Carrasco 1999: 161)

implícitamente se formula la necesidad del lenguaje de trascender su mismo enunciado como inscripción textual. Si la poesía que tradicionalmente corresponde a la producción poética/antipoética y que se encuentra en *Obra gruesa*, habitaba el espacio discursivo llamado poético en su *interior*, en las tarjetas postales la configuración antipoética elabora el discurso y la escritura poética no ya desde esa supuesta esencialidad interna, sino desde una inesencialidad *exterior*. "El artefacto-tarjeta-texto", sigue Cuadra, "al no habitar ese espacio discursivo que la tradición ha canonizado como condición de lo poético artístico en la edad moderna ha problematizado esa configuración poética simplificada poniéndola en juego contradictoriamente" (1997: 220). Esto no sólo sucede por la predisposición de los fragmentos/textos sino también por el haber concebido como poesía, un objeto de uso práctico como las tarjetas postales. Es por este motivo que este pase de poetización parriana es significativa no sólo para la poesía chilena, en la que se verificarán pronto secuelas, sino también para la poesía latinoamericana en general, por haber expandido el campo de inscripción histórico de lo poético trascendiendo los márgenes de la definición del esteticismo modernista. Es decir, se explaya el crítico, "la antipoesía pone en juego las contradicciones del discurso poético (y de las discursividades en general) [...] y en el mismo movimiento, establece las condiciones y la necesidad de operar con un criterio complejo ante la determinación/indeterminación de lo que es y no es poesía". "Es la puesta en juego, afirma Cuadra, "de las prácticas homogenizantes y homogenizadoras, pertenecientes a los criterios esteticistas, lo que viene a ser recusado a través de la antipoesía. Es la misma antipoesía la que nos previene de cualquier intento de lectura simple o "estética""(1997: 220-221).

1.2.9 *Trans y auto-textualidad en la poesía de Nicanor Parra*

Para agregar otra pieza más a la complejidad de la antipoesía de Parra, se ha querido indagar en otra de las características presentes en su obra y revisionadas por la crítica, es decir, la intertextualidad que adquiere una doble connotación a partir de la definición de intertextualidad introducida por la semióloga Julia Kristeva.

El diálogo intertextual presente en los antipoemas denota una relación sea con otros textos literarios, con su temática y connotación formal (métrica, retóricas) que con discursos de áreas específicas del conocimiento, así como también con discursos histórico-culturales, que pueden clasificarse con el término de extra-textos (religiosos, políticos, público-sociales, de grupos minoritarios, sujetos individualizables). Sus referencias son a menudo múltiples y heterogéneas, y constituyen un verdadero núcleo alrededor del cual se agregan elementos referenciales portadores de significado. Baste recordar los anti-modelos que hemos observado en las secciones precedentes o el uso de una métrica que remite sin ambigüedades a la poesía española del siglo de oro, o a las tipologías de género que evocan las epístolas, los elogios fúnebres, epitafios o la caricaturización de sujetos que recuerda la novela picaresca¹⁰.

10 Sobre el argumento se pueden consultar los siguientes ensayos: Alonso, María Nieves (1989), "El espejo y la máscara en la antipoesía" (1989: 47-60); Urrutia, María Eugenia (1992), "El Antipoema:

La intertextualidad, entonces, se distingue del uso de la función referencial del lenguaje. Es decir, la intertextualidad crea un diálogo que se actualiza con el texto mismo al que se refiere, transformándolo y reviviéndolo en el espacio-tiempo. El aparato referencial es en sí un paradigma fijo que incluye como parte de su sistema elementos de *lo externo* (la sociedad, un lenguaje espacializado, el habla como máscara etc.) de los que el antipoema se nutre. De por sí, ambos procesos amplían el significado de la antipoesía, pero sólo el primero está más estrictamente anclado al mundo del lenguaje, a la potencialidad de crear otro mundo a través del uso del lenguaje. Dentro de esta estrategia que desenvuelve la antipoesía hallamos una particular forma de intertextualidad, o sea, la *autotextualidad*, la autocitación que remite entonces a la elaboración de los textos producidos por el mismo antipoeta.

La crítica María Nieves Alonso (1989) ha denominado este programa intrínseco a la lengua de Parra, lenguaje *anafórico*¹¹. En este juego lingüístico el poeta apela directamente a sus poemas, elevando su lenguaje a un sistema de remisiones de enunciados que se replican a sí mismos. Se establece una autorreferencia que da lugar a un universo ideológico y lingüístico que insiste y persigue sus obsesiones, su cuestionarse en torno a grandes preguntas como son la poesía misma, la muerte, la religión, el individuo y su neurosis inscrita en el lenguaje. Esta relación especular, que a la vez presenta reveses en su correspondencia dialéctica, problematiza los ya contradictorios y dobles postulados que a menudo encontramos en la poesía de Parra.

Alonso se refiere a esto como un *proceso de reescritura*, pero tal vez su mayor característica sea la de apertura al infinito de puertas de diálogo entre un texto y otro. La glosa, la inversión, la parodia o el pastiche, como veíamos antes, son articulaciones del discurso puestos en práctica no sólo en dirección de discursos otros, sino hacia los propios también. La desautorización que actúa el sujeto hablante con respecto a su mismo texto enunciado, así como el comentario y la autocrítica se proponen con reflexión metapoética y literaria integrada al resultado poético. Es decir, se despliega al interno de los textos una suerte de debate crítico, que forma parte del sistema de la antipoesía.

Como señala la estudiosa: "El sujeto poético se configura como un observador permanente de su propia escritura, creando la sensación de una poesía vigilada en forma contante"(1978).

Carrasco pone *Me retracto de todo lo dicho* como texto emblemático para la lectura de este dispositivo de la autotextualidad parriana, en cuanto texto que "se pone en conexión crítica con todos los demás" (1999: 134).

Me retracto de todo lo dicho

Antes de despedirme

modelo invertido del poema tradicional" (1992); Lastra, Pedro (1968) . "Introducción a la poesía de Nicanor Parra"(1968: 197-202).

11 La autora emplea el término anaforismo como "tendencia a la repetición de ciertas fórmulas que terminan dotando la identidad a una escritura" (Nieves 1989)

Tengo derecho a un último deseo:
Generoso lector
Quema este libro
No representa lo que quise decir
A pesar de que fue escrito con sangre
No representa lo que quise decir.

Mi situación no puede ser más triste
Fui derrotado por mi propia sombra:
Las palabras se vengaron de mí.

Perdóname lector
Amistoso lector
Que no me pueda despedir de ti
Con un abrazo fiel:
Me despido de ti
con una triste sonrisa forzada.

Puede que yo no sea más que eso
Pero oye mi última palabra:
Me retracto de todo lo dicho.
Con la mayor amargura del mundo
Me retracto de todo lo que he dicho.

En este poema el poeta parece incluir todo el discurso poético producido hasta ese momento, pero es sólo una apariencia que remite sin un antes y después al lenguaje mismo, al elemento reversible de su lengua poética. A partir de *Advertencia al lector*, siguiendo con *La montaña rusa*, *La poesía terminó conmigo*, *Manifiesto* o *Sonó la antipoesía de Eco* (1982), se nota un extenso grupo de poemas que más claramente se estructuran en torno a la reflexión metapoética. En ellos el poeta parece revisar con actitud crítica los postulados de la antipoesía y de sus efectos, poniendo en tela de juicio sus mismas enunciaciones.

En estos anti-poemas la metapoética es tanto negativa cuanto positiva, la oscilación entre la afirmación del programa poético se confronta con la constatación de la imposibilidad de ser. Entre la potencia y la impotencia de aseverar algo por medio del lenguaje. Leemos en *Cartas del poeta en la silla*, fragmento XXIII: "El deber del poeta/ Consiste en superar la página en blanco / Dudo que eso sea posible"; en el fragmento XVII del mismo grupo: "Me da sueño leer mis poesías / Y sin embargo fueron escritas con sangre". Hacia otra dirección, siempre en el límite de la contradicción dialógica se despliega esta metáfora de la relación de amor-odio y distanciamiento amoroso, entre el autor y su poesía:

La Poesía Terminó Conmigo

Yo no digo que ponga fin a nada
No me hago ilusiones al respecto
Yo quería seguir poetizando
Pero se terminó la inspiración.
La poesía se ha portado bien
Yo me he portado horriblemente mal.

Qué gano con decir
Yo me he portado bien
La poesía se ha portado mal
Cuando saben que yo soy el culpable.

¡Está bien que me pase por imbécil!

La poesía se ha portado bien
Yo me he portado horriblemente mal
La poesía terminó conmigo.

Citamos algunos fragmentos de *Manifiesto* en los que el poeta concluye con una suerte de admonición y toma de acto de la caída de los autores del lugar del *yo* lírico distanciado del hombre común. Además aquí mientras critica los postulados de los poetas mayores revela su misma intencionalidad metapoética:

Manifiesto

Señoras y señores
Esta es nuestra última palabra.
-Nuestra primera y última palabra-
Los poetas bajaron del Olimpo.
[...]
A diferencia de nuestros mayores
-Y esto lo digo con todo respeto-
Nosotros sostenemos
Que el poeta no es un alquimista
El poeta es un hombre como todos
Un albañil que construye su muro:
Un constructor de puertas y ventanas.

Nosotros conversamos
En el lenguaje de todos los días
No creemos en signos cabalísticos.

[...]
Este es nuestro lenguaje.

Nosotros denunciarnos al poeta demiurgo
Al poeta Barata
Al poeta Ratón de Biblioteca.

Todo estos señores
-Y esto lo digo con mucho respeto-
Deben ser procesados y juzgados
Por construir castillos en el aire
Por malgastar el espacio y el tiempo
Redactando sonetos a la luna
[...]
No creemos en ninfas ni tritones.
La poesía tiene que ser esto:
Una muchacha rodeada de espigas
O no ser absolutamente nada.

Ahora bien, en el plano político
Ellos, nuestros abuelos inmediatos,
¡Nuestros buenos abuelos inmediatos!
Se refractaron y dispersaron
Al pasar por el prisma de cristal.
Unos pocos se hicieron comunistas.
Yo no sé si lo fueron realmente.
Supongamos que fueron comunistas,
Lo que sé es una cosa:
Que no fueron poetas populares,
Fueron unos reverendos poetas burgueses.

[...]
Se declararon de palabra y de hecho
Contra la poesía dirigida
Contra la poesía del presente
Contra la poesía proletaria.

Aceptemos que fueron comunistas
Pero la poesía fue un desastre
Surrealismo de segunda mano
Decadentismo de tercera mano,
Tablas viejas devueltas por el mar.

[...]
Poesía de círculo vicioso
Para media docena de elegidos:
"Libertad absoluta de expresión".

Hoy nos hacemos cruces preguntando
Para qué escribirían esas cosas

¿Para asustar al pequeño burgués?
¡Tiempo perdido miserablemente!
El pequeño burgués no reacciona
Sino cuando se trata del estómago.

¡Qué lo van a asustar con poesías!
[...]
La poesía de pequeño dios
La poesía de vaca sagrada
La poesía de toro furioso.
[...]
Contra la poesía de salón
La poesía de la plaza pública
La poesía de protesta social.

Los poetas bajaron del Olimpo.

Lo que por otra parte también sobresale es que las correspondencias, caracterizadas por el narcisismo de una producción que se lee a sí misma, que se observa y es objeto crítico de sí misma, remiten a un discurso interior, interno a un sistema que parece bastarse. Parra exhibe un tipo de dialogismo autorreferencial que produce una tautología de su universo.

No es extraño, entonces, que dentro de la retórica que emplea el sujeto hablante hallemos distintos textos en que el sujeto hablante crea la ilusión del soliloquio, del monólogo de la representación teatral, mecanismo retórico y *performativo* que pone en escena una relación, pero que en realidad remite a un *tú* pretextual y pasivo. Encontramos en diferentes poemas un sujeto que se desplaza entre la intención de inspirar lástima y la de provocar risa. A su vez se evidencia el recurso de buscar la empatía en el lector, estrategema que, a veces, como en "su" *Autorretrato* está dirigida explícitamente a un público en particular, en este caso a la juventud:

Observad estas manos
Y estas mejillas blancas de cadáver,
Estos escasos pelos que me quedan.
¡Estas negras arrugas infernales!
Sin embargo yo fui tal como ustedes,
Joven lleno de bellos ideales.

Por lo que respecta la autotextualidad la estudiosa Alonso amplía el discurso de la autocitación haciendo una diferenciación entre los textos en que el sujeto parece ejecutar un movimiento de acercamiento a su propia escritura, en los que se produce un efecto de *espejo*; y aquellos en los que prevalece un movimiento de distanciamiento, a través de la (auto)ironía o la inversión, que daría lugar a una *máscara* del sujeto de la enunciación.

En algunas poesías como "*Rompecabezas, Cambios de nombre o Advierto*", Alonso sostiene que se crea un "circuito comunicativo desarrollado en el mismo espacio poético que los contiene"(Alonso 1989). En este espacio relacional se proyecta un proceso dialógico virtual, que se manifiesta a menudo como respuesta argumentada frente a una crítica omitida en el texto. En *Advertencia* leemos:

Yo no permito que nadie me diga
Que no comprende los antipoemas
Todos deben reír a carcajadas.

Para eso me rompo la cabeza
Para llegar al alma del lector.

Déjense de preguntas.
En el lecho de muerte
Cada uno se rasca con sus uñas.

Además una cosa:
Yo no tengo ningún inconveniente
En meterme en camisa de once varas.

El conjunto de agenciamientos discursivos entre los que se cuentan el de la máscara y el efecto espejo se suman a un general carácter carnavalesco en el que el disfraz es un elemento fundamental del juego poético de Parra. Como describe Alonso el uso de su nombre, del apellido que parece fortalecer la genealogía de su mismo nombre como por ejemplo en *Par/ra eso se hizo la poesía, / Par/ ra decir las cosas a Poto pelao; A otro Par/ra con ese hueso; Chistes Par/ra desorientar a la poesía/policía; Hojas de Parra* (los dos últimos son títulos de obras). Ciertamente estos disfraces van en la dirección de la comicidad absoluta y trágica de la que escribíamos anteriormente, pero también hacen emerger la cuestión del nombre y del juego sobre éste. En un modo más lateral el uso de los epítetos como sustitución de su nombre propio por calificaciones que lo caracterizan como personaje se multiplican: *francotirador, energúmeno, fundador, predicador fantasma de la tribu, acusado, acusador*, entre otros que buscan una autodefinición o identidad performativa, siempre huidiza, descentrada, cada vez más adecuada a lo que se representa pero lista para desintegrarse o contradecirse en el verso siguiente, reproduciéndose en medio una narratividad sin fin (Alonso 1989).

El anaforismo de Alonso se dirige a definir lo que sucede dentro de la poesía de Parra también por lo que concierne la relación entre antipoemas y artefactos. En ellos vemos una especie de glosa, de síntesis del antipoema. Asimismo lo anáforico en Parra se encuentra a nivel semántico y sintáctico. La repetición no se refiere sólo a alusiones o diálogos sino a la repetición de lemas o palabras que cruzan las obras diseñando constelaciones de *ataúdes, sillas, sueños, advertencias, cruces, lámparas, lágrimas, sangre, muerte, moscas*, entre muchas otras.

El anaforismo más clásico está presente en poemas como *Se me pegó la lengua al paladar*, Catalina Parra, *Sueños*, *Tiempos modernos*, entre otros.

En conclusión, las máscaras de Parra oscilan entre lo lúdico performativo y lo polifónico que desconcierta y destruttura continuamente el flujo poético previsto y lo que más cobra interés en esta estrategia es la negación del sentido único. En palabras de Bachtin:

el tema más complejo y lleno de sentido de la cultura popular es la máscara, pues ella "expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres" (Bachtin 1971: 4 en Alonso 1989)

El uso de la máscara es también un recurso que contribuye a descentralizar el sujeto hablante, permitiendo entrar en la voz que enuncia subjetividades cada vez diferentes con respecto a un supuesto hablante único. En este modo el sujeto se vuelve el mediador de una realidad polifónica capaz de transferir en el texto poético diversos mensajes ideológicos y conceptuales.

1.2.10 *Anti-relato, narratividad y agenciamientos antipoéticos*

La última característica que afrontaremos con respecto a la antipoesía es la de la narratividad, el relato de un sujeto hablante que intenta inscribir su mundo en un discurso subjetivizado y racional. Sobre todo porque fue una de las direcciones hacia las que se orientó la poesía de las generaciones sucesivas a Parra. Pero una vez asumida la complejidad de las discursividades parrianas no es fácil clasificar el discurso antipoético simplemente como un discurso de tipo narrativo, aunque podemos introducir el término de anti-relato para intentar comprender el agenciamiento del sujeto antipoético en textos en que la articulación de conceptos e ideologías, o anti-ideologías y sobre todo anti-utopías, recrean funciones vinculadas al proceso narrativo del hablante. En el sentido de la afirmación de Cuadra, "la dimensión crítica de la antipoesía no es del orden del discurso, se inscribe en el proceso articulatorio" (Cuadra 1997: 243). Efectivamente si revisamos algunos antipoemas en los que la discursividad respeta aparentemente las reglas de la lógica discursiva, la continuidad del relato y de la temática (*La trampa*, *La víbora*, *Vida de perros* etc.) el relato en sí se estructura a través de una gradual degradación de lo dicho. Y si ésta es una consideración de tipo interpretativa es también una disposición interna a la deestructuración metódica que se halla, no casualmente, en muchos de los discursos del autor.

La víbora

Durante largos años estuve condenado a adorar a una mujer despreciable,

sacrificarme por ella, sufrir humillaciones y burlas sin cuento,
trabajar día y noche para alimentarla y vestirla,
llevar a cabo algunos delitos, cometer algunas faltas,
a la luz de la luna realizar pequeños robos,
falsificaciones de documentos comprometedores,
so pena de caer en descrédito ante sus ojos fascinantes.
En horas de comprensión solíamos concurrir a los parques
y retratarnos juntos manejando una lancha a motor,
o nos íbamos a un café danzante
donde nos entregábamos a un baile desenfrenado
que se prolongaba hasta altas horas de la madrugada.
Largos años viví prisionero del encanto de aquella mujer
que solía presentarse a mi oficina completamente desnuda
ejecutando las contorsiones más difíciles de imaginar
con el propósito de incorporar mi pobre alma a su órbita
y, sobre todo, para extorsionarme hasta el último centavo.

[...]

Esta situación se prolongó por más de cinco años.
Por temporadas vivíamos juntos en una pieza redonda
que pagábamos a medias en un barrio de lujo cerca del cementerio.
(Algunas noches hubimos de interrumpir nuestra luna de miel
para hacer frente a las ratas que se colaban por la ventana).

[...]

Entonces hube de salir a la calle y vivir de la caridad pública,
dormir en los bancos de las plazas,
donde fui encontrado muchas veces moribundo por la policía
entre las primeras hojas del otoño.
Felizmente aquel estado de cosas no pasó más adelante,
porque cierta vez que yo me encontraba en una plaza también
posando frente a una cámara fotográfica
unas deliciosas manos femeninas me vendaron de pronto la vista
mientras una voz amada para mí me preguntaba quién soy yo.
Tu eres mi amor, respondí con serenidad.

¡Ángel mío, dijo ella nerviosamente,
permite que me siente en tus rodillas una vez más!

[...]

Basta de sandeces, repliqué, tus planes me inspiran desconfianza.
Piensa que de un momento a otro mi verdadera mujer
puede dejarnos a todos en la miseria más espantosa.
Mis hijos han crecido ya, el tiempo ha transcurrido,
me siento profundamente agotado, déjame reposar un instante,
tráeme un poco de agua, mujer,
consígueme algo de comer en alguna parte,
estoy muerto de hambre,
no puedo trabajar más para ti,
todo ha terminado entre nosotros.

Aquí se abriría un capítulo interesante, y no muy indagado, del tópico femenino

en la poesía de Parra. Por una parte encontramos a críticos que se refieren a la inversión del *locus amoenus* amoroso como un motivo recurrente, que ya mencionamos, en las antipoesías que evocan relaciones amorosas o eróticas en general. La tematización de lo femenino se presenta a través de la introducción de figuras femeninas negativas. El autor modifica el arquetipo de la mujer-santa o de la mujer-madre no con su antítesis, sino que las caracteriza en su mayoría como mujeres impiedosas y engañadoras.

Su crueldad las convierte en victimarias de un hombre subyugado. Pero a la vez el hombre que aparece retratado en los poemas presenta rasgos de latente misoginia. Esta última parece emerger del fondo de una infancia, de la cual el sujeto recupera en su edad adulta un sentimiento de engaño. El sentimiento de engaño y de frustración que le confiere el recuerdo de las mujeres mayores de su familia se traduce en un sentimiento de exclusión, como por ejemplo en el poema *El túnel*, en el que relata de las malévolas tías con que se crió de niño. En el poema *La trampa* el sujeto es prisionero de sentimientos de incertidumbre y de prostración ante la espera de un encuentro amoroso con una mujer que parece llegar del más allá; o en *Las tablas*, que en forma de pesadilla el sujeto nos presenta un febril relato confuso y mítico - el interlocutor del sujeto son las tablas de la ley - cuyo trasfondo es el de la violencia contra una mujer, madre o amante, o ambas, representadas simbólicamente en una. Como escribe el filósofo y crítico Patricio Marchant es posible leer en ese poema: "La madre impidiendo la relación con la mujer, madre muerta que no muere" (Marchant 2001: 331). Este sueño turbado de Parra concluye con la madre que finalmente lo ha abandonado y así puede despertar.

En la dirección de una exploración de lo onírico en Parra, encontramos el poema *El hombre imaginario* (1985). En éste el sujeto abandona la primera persona, pero continúa con su serie de autorretratos o de anti-retratos, y habla de un *otro*, una tercera persona, creando un distanciamiento que a menudo hallamos envuelto en una escritura que se acerca a lo que podría ser una transcripción freudiana de sus sueños, con un tono lírico más bien poco frecuente en la última producción:

El hombre imaginario

El hombre imaginario
vive en una mansión imaginaria
rodeada de árboles imaginarios
a la orilla de un río imaginario

De los muros que son imaginarios
penden antiguos cuadros imaginarios
irreparables grietas imaginarias
que representan hechos imaginarios
ocurridos en mundos imaginarios
en lugares y tiempos imaginarios

Todas las tardes imaginarias

sube las escaleras imaginarias
y se asoma al balcón imaginario
a mirar el paisaje imaginario
que consiste en un valle imaginario
circundado de cerros imaginarios.

Sombras imaginarias
vienen por el camino imaginario
entonando canciones imaginarias
a la muerte del sol imaginario.

Y en las noches de luna imaginaria
sueña con la mujer imaginaria
que le brindó su amor imaginario
vuelve a sentir ese mismo dolor
ese mismo placer imaginario
y vuelve a palpar
el corazón del hombre imaginario.

La deconstrucción de universos utópicos, según el análisis de Niall Binns (1997) que sigue la impronta postmodernista de Lyotard y otros autores, se refiere no tanto al fin de los grandes relatos, sino a la oposición de antirrelatos que instauran lugares otros, heterotopías de negación, así como de inversión de sentido. La intermitente confutación, de ciertos baluartes ideológicos, como asimismo, la presencia de negaciones de la negación, son típicos del universo discursivo parriano. Existe una suerte de desmitificación, al mismo tiempo que la ambigüedad de sus postulados (o el gesto repetido de negarlos más adelante) produce una alteración de las bases ideológicas, es decir, emplea una estrategia nuevamente mistificadora. En *Yo pecador* leemos:

Yo pequeño burgués
Yo profesor de ciencias ocultas,

Yo comunista, yo conservador
Yo recopilador de santos viejos,

(Yo turista de lujo)

Yo ladrón de gallinas
Yo danzarín inmóvil en el aire,

Yo verdugo sin máscara
Yo semidiós egipcio con cabeza de pájaro,

Yo de pie en una roca de cartón:
Háganse las tinieblas

Hágase el caos,
háganse las nubes,
Yo delincuente nato
Sorprendido infraganti

Robando flores a la luz de la luna
Pido perdón a diestra y siniestra
Pero no me declaro culpable.

Siempre dentro del conjunto de antipoemas que se estructuran como autorretratos, encontramos *Epitafio* que como leemos en el ensayo de Urrutia (1992) se propone como antimodelo del epitafio clásico en el que el difunto es generalmente exaltado en sus virtudes. En su *Epitafio*, el sujeto que habla enumera una serie de rasgos físicos y caracteriales del difunto al que se refiere. El connotado que emerge es el de una general medianía: es un pequeño burgués, sus condiciones no son excepcionales, tampoco físicamente. Al contrario: tiene un rostro cuadrado, es de ojos pequeños, una nariz de boxeador mulato que baja a la boca de un ídolo azteca. Su irrelevancia es marcada en la estructura del poema a través de la omisión verbal hasta el antepenúltimo verso en el que el difunto declara: *Fui lo que fui*, una tautología de la defunción proferida por la primera persona. El parlamento del sujeto en primera persona revierte la representación de esta tipología de discurso, ya que lo normal sería que fuese enunciado por otro, no por el muerto. El anti-elogio fúnebre es proferido por él mismo, un pobre hombre común. Es una caricatura de sí mismo, continúa Urrutia, que evoca la picaresca. Una asimetría que provoca risa.

Pero lo más interesante de este análisis es la consideración que la estudiosa hace de la referencia a una categoría histórico-cultural generalmente excluida de los modelos burgueses de poesía, es decir, la del mulato y del indígena de los pueblos originarios latinoamericanos. A través de esta descripción Parra, nombrándola, introduce una entidad religioso-mítica, de uno de los pueblos de más antigua cultura de la América precolombina. "El hablante", afirma Urrutia, "señala que en su constitución hay una mezcla de elementos dispares en antinomia permanente" (1992). Aunque si este poema se considera la clausura de la fase poética que deja lugar a la antipoética, vemos en él los rasgos fundamentales de la práctica antipoética, aunque la despedida de sí mismo consiente pensar en un quiebre, pero sólo a nivel narrativo. Más bien, la figura del sujeto que se sitúa en el lugar de la muerte apunta a ser la premisa para la apertura de una temática parriana por excelencia, que es la del discurso fúnebre, del diálogo con la muerte y con el más allá a ojos abiertos o a través del sueño. Temática que comprende también el proceso de la vejez y de cuan esto sea una suerte común a todos.

Epitafio

De estatura mediana,

Con una voz ni delgada ni gruesa,
 Hijo mayor de profesor primario
 Y de una modista de trastienda;
 Flaco de nacimiento
 Aunque devoto de la buena mesa;
 De mejillas escuálidas
 Y de más bien abundantes orejas;
 Con un rostro cuadrado
 En que los ojos se abren apenas
 Y una nariz de boxeador mulato
 Baja a la boca de ídolo azteca
 -Todo esto bañado
 Por una luz entre irónica y pérfida-
 Ni muy listo ni tonto de remate
 Fui lo que fui: una mezcla
 De vinagre y aceite de comer
 ¡Un embutido de ángel y bestia! (1983: 25)

Este motivo es elaborado en la poética de Parra actuando un desmontaje de los contenidos utópicos ya sean de índole religioso, amoroso, existencial o político. Utilizando el recurso de la ironía con matices dramáticos, Parra niega las ilusiones de un horizonte positivo sin ofrecer nada en cambio. Lo único que propone es una reflexión descarnada sobre estas cuestiones a través del lenguaje mismo, que deja a su lector, como al mismo enunciante, abandonado a la cruda yuxtaposición entre realidad y lenguaje. Sin crear universos ilusorios o consolatorios.

Dentro de este panorama encontramos una característica interesante a nivel de la performatividad del lenguaje parriano. Ésta es la teatralidad, la puesta en escena como acto de palabra. Esta performatividad se afirma por medio del modo elegido de articulación del relato o anti-relato.

Morales (1998) en su análisis textual privilegia el punto de vista que connota la antipoesía por el uso de elementos prosásticos y narrativos. Es interesante notar que el crítico usa el término *parlamentos* mientras escribe sobre *Vicios del mundo moderno*, poema que reúne algunas de estas características, y en el que, la función conativa referida a la relación con el interlocutor es ejemplar. Morales dice:

[...]una vez más insiste en el discurso prosaico, ya desprovisto del artificio de la rima y del verso medido, pero vertebrado por una postura histriónica en que el hablante comunica directamente con el lector, involucrándolo en el asunto. Los parlamentos son largos e intencionalmente desarticulados [...].(1998)

El crítico continúa,

El discurso se desarrolla a base de saltos, de exabruptos, de reflexiones imprevistas. Es como si hubiera dos niveles de discurso, uno narrativo en voz alta y otro

reflexivo en voz baja, del poeta hablando consigo mismo: un monólogo exterior y un monólogo interior, estableciéndose entre ellos una suerte de diálogo. (1998)

Efectivamente la componente dialógica se presenta *tout-court*, también por lo que respecta la inclusión de otras escrituras. Las hablas populares y folclóricas no sólo son evocadas en la poesía de Parra sino *re-creadas*, como en *La cueca Larga* o *Defensa de Violeta Parra*. Se halla aquí un resto de la oralidad¹², que comprende el rito del habla forjado por una comunidad, haciendo suyo el contexto, mientras los descontextualiza, de discursos y escrituras que podrían parecer anacrónicos o fuera de los cánones de la poesía contemporánea.

Cerrando la excursión en la etapa central de la obra de Nicanor Parra, que abarca de mediados de los cuarenta hasta finales de los Sesenta, incluimos algunas notas peculiares y también polémicas emergentes del debate sobre la antipoesía. Con respecto a la posición ideológica que aparece en algunos poemas como *Acta de Independencia*, hallamos un sujeto hablante que no logra unificar sus posiciones ideológicas. En ésta rechaza sea las instituciones del Partido Comunista que las de la Iglesia católica:

Independientemente
De los designios de la Iglesia Católica
Me declaro país independiente.

A los cuarentaynueve años de edad
Un ciudadano tiene perfecto derecho
A rebelarse contra la Iglesia Católica.
Que me trague la tierra si miento.

La verdad es que me siento feliz
A la sombra de estos aromos en flor
Hechos a la medida de mi cuerpo.

Extraordinariamente feliz
A la luz de estas mariposas fosforescentes
Que parecen cortadas con tijeras
Hechas a la medida de mi alma.

Que me perdone el Comité Central.

12 "Refiriéndose al uso del endecasílabo, verso típico de cierta oralidad folclórica, el poeta en una entrevista señala: "[el endecasílabo] cada vez llegó a ser un verso meramente literario, porque se le despojaba de la oralidad, de los atributos de la oralidad. Yo busco el endecasílabo oral. Y de vez en cuando meto también endecasílabos escritos, porque la escritura también es una experiencia de la comunidad [...] es que el endecasílabo está ahí como grupo fónico no por accidente. Estas son estructuras fónicas que están representando estructuras profundas del funcionamiento del espíritu humano y de la comunidad humana". (Parra en Morales 1990:154)

En Santiago de Chile
A veintinueve de noviembre
Del año mil novecientos Sesenta y tres:

Plenamente consciente de mis actos.

La Camisa de fuerza de las instituciones, de las reglas de cualquier otra forma de organización moral o de poder parecen ser las ataduras de las que el poeta independiente *como un país*, huye o contra las que opone la libertad de su lenguaje. Ya hemos visto como dentro de la estrategia lingüística de la antipoesía se cumple una relación entre muerte y lenguaje, de hecho también la muerte de las ideologías es otro de los anti-relatos que aquí encontramos. Pero no es todo tan claro y transparente como parece en su dimensión demistificadora.

Estamos al final de los Sesenta y el Comité Central del Partido Comunista imponía un rigor que inculcaba bastante prudencia en el ambiente. Como recuerda Binns, si se atacaba públicamente a Neruda, por ejemplo, era como agredir directamente el Partido Comunista (1996: 9). Por otra parte los intelectuales se encontraban en medio de un panorama político que había perdido pluralidad y era necesario establecer las bases de lo que podía significar el consolidarse del socialismo. Encontramos al respecto afirmaciones expresamente contradictorias, provocatoriamente contradictorias, en los que el poeta además se desmarca de una presunta ideología o de la necesidad de propugnarla en poesía. En *Artefactos*:

Fe de erratas
dice blanco
debe decir negro
dice Fidel
debe decir Che
Dice Ad maoirem Dei gloriam
debe decir putas la payasa

Cuando van a entender
estos son parlamentos
Dramáticos
Estos no son
Pronunciamientos
Políticos

L' État C'est Moi
La revolución
CUBANA
Soy yo

[...]
Hombre Nuevo
HAMBRE NUEVA

REVOLUCIÓN
REVOLUCIÓN
cuántas contrarrevoluciones
se cometen en tu nombre

Que quede bien en claro
que ni la propia
unidad popular
me hará arrear la bandera
de la unidad popular

HASTA CUANDO
SIGUEN FREGANDO
LA CACHIMBA

Yo no soy derechista ni izquierdista
yo simplemente rompo con todo
PERDONA LA FRANQUEZA

[...]

USA
donde la libertad
es una estatua

La libertad
no cabe en un zapato chino
menos aún en un bototo ruso.

Así como escribe en los *Sesenta Inflación*:

Alza del pan origina nueva alza del pan
Alza de los arriendos
Provoca instantáneamente la duplicación de los cánones
Alza de las prendas de vestir
Origina alza de las prendas de vestir.
Inexorablemente
Giramos en un círculo vicioso.
Dentro de la jaula hay alimento.
Poco, pero hay.
Fuera de ella sólo se ven enormes extensiones de libertad.

El autor desde sus comienzos declaró una línea de separación entre su poesía y la política alejándose conscientemente de la escritura de *poesía política*. Como afirma en la entrevista con Mario Benedetti, en 1969, el poeta admite no ser un poeta político y al escritor que le inquiera sobre el hecho de ser, sin embargo, indirectamente político, Parra responde de sentirse más cercano a lo existencial, "de trabajar con los problemas

permanentes más que con lo transitorio" (Parra 1971: 297). Y sostiene: "[...] en realidad no soy un poeta de encargo, ni un poeta que trabaje por motivos ideológicos; a pesar de que tengo mis posiciones en la práctica. [...] De aquí yo siempre he derivado un análisis que permite enfocar la poesía política propiamente tal: pienso que la poesía política es desde luego necesaria, pero desde un punto de vista estético, poético estricto, parecería que está condenada a operar con elementos más fungibles que la otra. Tal vez sea esta una de las razones por las cuales la poesía política por lo común no logra concretarse en obras duraderas" (1971: 300)

1.2.11 *Una crítica*

Sin adentrarnos en lo que serán otros poemas suyos publicados en los Ochenta, que mayormente evidencian una postura ideológica controvertida. El reproche de la crítica y de los intelectuales de izquierda se refería al hecho que Parra no se declaró netamente como opositor del régimen y, por una parte, en algunos de sus poemas trató con frivolidad algunos hechos dramáticos. Si bien es cierto que no faltaron entre los *Artefactos*, versos de parriano sarcasmo referidos al gobierno anti-democrático, el antipoeta no logró ni transmitir su rechazo al régimen ni recoger sus efectos profundos en su poesía. Existen además algunas explícitas declaraciones en contra del gobierno de Allende y a favor de la irrupción militar. En esta sede abriremos un espacio para analizar el postulado del estudioso José Alberto de la Fuente, el cual confuta un tipo de lectura crítica que no tenga en cuenta el compromiso ético-político de un autor¹³. En su ensayo crítico, De la Fuente afirma:

Nicanor Parra, ha elegido de manera consciente por esta modalidad discursiva o del habla de la calle que suele ser a veces más eufemística que el lenguaje coloquial y que no siempre es popular, sino además masivo y distorsionado por el impulso deseante de un imaginario histórico-social inventado por la publicidad y la propaganda"(2007: 43-44).

De la Fuente destaca el uso que Nicanor Parra hace del lenguaje común como presupuesto no de un lenguaje popular sino como lenguaje embuido en las estrategias

13 El crítico confronta el lenguaje intencionalmente ambiguo y despectivo de Pinochet indicando algunas de sus declaraciones a la prensa, con el lenguaje de Parra: "Cuando a Pinochet el juez Víctor Montiglio, en un careo frente al jefe de los esbirros nombrado por él, le preguntó si era efectivo que él era el jefe de la DINA, organización criminal que aplicaba las políticas de exterminio del régimen, respondió: "**No me acuerdo, pero no es cierto. No es cierto, y si fuera cierto, no me acuerdo**".[...] Es el estilo locucionario de una época nostálgica de la oligarquía agraria chilena. La antipoesía presenta escasas novedades al respecto. Cuando Nicanor Parra le responde a los periodistas, usa fórmulas sintácticas muy parecidas (como esa ya citada en páginas anteriores al preguntársele si cree o no en Dios: "**Creo de que sí, pero me parece de que no**"). De la Fuente concluye su análisis con otra cita parriana de un poema incluido en *La Camisa de fuerza*: "Es de noche, no piensa ser de noche Es de día, no piensa ser de día. Cómo va a ser de noche si es de día Cómo va a ser de día si es de noche ¿creen que están hablando con un loco?" (Fuente 2007: 43-44). Las evidenciaciones en negrita son nuestras.

de los medios de propaganda. Este tipo de lenguaje construye un simulacro de realidad y de consecuencia un relato histórico-social manipulado. En esta dirección, para el crítico, Parra hace uso de un lenguaje engañoso, insertándose en las dinámicas de un sistema que produce determinados contenidos representativos. Parra, entonces, para De la Fuente recoge y elabora un imaginario histórico-social, especular a ese impulso deseante que lo genera. El impulso ético, al que se refería Cuadra en la sección anterior, bajo esta perspectiva desaparece, dejando lugar a una irreflexiva aceptación del lenguaje dominante. Bajo este sesgo crítico, el gesto de eliminar los nombres y de desobjetivar su poesía, sobre todo en *Artefactos*, equivale, ya no a exponer una relación dialógica con la muerte, sino a reforzar el mecanismo uniformante y homologante del sistema capitalista.

De la Fuente continúa:

casi la mayoría de los artefactos [...] han caído en la trampa de lo "realinario", es decir, debilitado discurso factual, voz fetichizada, mercantil y cosificada del espectáculo, alejado del mundo y de la historia real. Una vez más, la ambigüedad, en este paradigma poético, es evasión, ensueño, ficción elevada a la máxima tensión del lenguaje de una cultura que moteja de popular, pero que en realidad es reality show y talkshows, simulacro del deseo travestido en el espectáculo y en la farandulización de la vida pública y privada en el neoliberalismo. Es un simulacro que sustituye la búsqueda de sentido por la contingencia y la fugacidad (2007).

Y cita en fin el ya mencionado y conocido verso de Parra: "*La izquierda y la derecha unidas jamás serán vencidas*", texto que se inspira en un verso del himno de la Unidad Popular que comenzó a cantarse a partir de 1970: *El pueblo unido jamás será vencido*, de Julio Ortega.

Concluye De la Fuente comparando la ironía de Pinochet a la de Parra, citando ciertas frases macabras y alusivas que se escucharon durante la dictadura. Agregando que el estilo de *huaso ladino* de Pinochet recuerda "ese estilo locucionario de una época nostálgica de la oligarquía agraria chilena. Respecto al cual la antipoesía presenta pocas novedades" (2007). Que en la lengua de Parra retorne la lengua del siglo pasado, con un estigma socio-cultural determinado, con la conceptualización de una mentalidad post-colonial poco explorada, es sí un factor constatable, lo que por otra parte despierta interés y se puede verificar en otros poetas de su tiempo y más jóvenes. Pero no se puede liquidar la poesía de Parra resumiéndola así, sin tener en cuenta una serie de elementos que problematizan el mismo signo histórico inscrito en la lengua, los más de cincuenta años que la atraviesan políticamente también. Seguramente Parra no llegará a ser nunca la conciencia ética y poética durante la dictadura, tal vez sí su anti-conciencia, en el sentido de *inconsciencia* que tanto reinó en una gran parte de la ciudadanía.

Es en el significado de *simulacro* que se cree pueda conjugarse parte de esta crítica con el resto de los enfoques que hemos afrontado hasta ahora. Simulacro en el sentido del vaciamiento de sentido que se produce en los textos, que aparentemente penetran y se relacionan con la realidad, pero de hecho sólo logran ofrecer un reflejo de su

superficie. Lo que parece pero no es, como articulación de la poética parriana encuentra en la máscara verbal otro recurso constructivo. La máscara lingüística que Parra utiliza en sus poemas - eludiendo la identificación con un sujeto único que propone un pensamiento y una ideología dominante - crea un efecto de distanciamiento con respecto a lo dicho, el sujeto no se involucra ni crítica el contenido de su propuesta.

Entre simulacro y realidad el elemento que da lugar a otras preguntas y otras elaboraciones poéticas es la experiencia de un periodo histórico en continua transformación sea del punto de vista político que social.

Capítulo II.

Lenguaje poético y tendencias antes del golpe

2.1 *La Generación de los Cincuenta y su entorno cultural*

Interrumpimos las indagaciones en torno a la poesía de Parra, como uno de los principales exponentes de los cincuenta para volver hacia atrás y detenernos brevemente en su entorno social y cultural, para poder situar otras poéticas y escrituras de esos años.

Son los años en que la ruptura de la pluralidad política en Chile crea una situación de inestabilidad y conflictos sociales, es el periodo del gobierno de González Videla y la estigmatización del comunismo, con la consecuente persecución de sus militantes, causa ello mismo de la clandestinidad y exilio de Neruda. Aparecen partidos como la Democracia Cristiana y los intelectuales participan al debate y adhieren, preferentemente, a las organizaciones de izquierda. Entre los cuarenta y los cincuenta se irá constituyendo un nuevo modelo económico que hace perder autonomía al país, esto genera reacciones en los sectores de trabajadores que se coligan consolidando luchas reivindicativas, buscando un camino de autonomización frente a las disposiciones hegemónicas del Estado.

La inflación alcanza su punto más alto en 1955, la economía cada vez más dependiente de capitales y políticas extranjeras se estanca y esto agudiza la crisis interna. La situación ve sucumbir antes que nada a los trabajadores de los centros urbanos que pierden su poder adquisitivo y ven disminuir las posibilidades de una supervivencia digna; la agricultura no sigue desarrollándose y más de un tercio de los niños en edad escolar no asiste a la escuela. Las materias alimenticias se importan y Estados Unidos interviene en la política junto a tomar poder sobre el cobre, la mayor riqueza natural del país (Nómez 2006: 9).

En esta década se perfila la denominada *Generación del Cincuenta* a la que la crítica asocia los distintos escritores y poetas nacidos entre 1920 y 1934. Esta denominación fue propuesta por el escritor Enrique Lafourcade (1927)¹⁴, auto elegido padre de la generación. Cedomil Goic, por su parte, la denomina *Generación del 57* aplicando el criterio generacional clásico de Ortega y Gasset.

En el año 2000 Álvaro Bisama, joven novelista y crítico literario, escribe:

14 Enrique Lafourcade es un destacado escritor y periodista, es autor de numerosas novelas entre las que destaca *Palomita Blanca* (1970), una de las novelas más leídas en Chile, que ofrece un retrato social despiadado de los años precedentes a la Unidad Popular en Chile. Su personalidad y actitud de polémico cronista lo ha llevado a convertirse en un icono de los programas de tertulia literaria y debates televisivos.

A casi cincuenta años de su gestación, nadie sabe a ciencia cierta qué diablos es la Generación del Cincuenta: es un misterio tan explícito como intrigante. Puede ser un grupo literario, un montón de amigos, la gente que destruyó el siempre conservador panteón literario nacional o un invento más de Enrique Lafourcade. Si los treinta y los cuarenta habían sido las décadas clave de la guerra poética de Neruda, de Rokha y Huidobro, los cincuenta sería la década de la guerra narrativa. (2000: 6-7)

Como observamos en la sección anterior, los cincuenta se caracterizaron también por el fuerte impacto que produjo la antipoesía sobre las producciones existentes en el campo poético y cultural.

En el campo de la narrativa se presentaron algunas evidentes innovaciones en el campo de la escritura. Lafourcade, Claudio Giaconi, María Elena Gertner, Jorge Edwards y José Donoso, que será uno de los protagonistas del boom de la narrativa latinoamericana de los Sesenta, eran los personajes más en vista de la generación.

En el campo de la poesía se encuentran nombres no menos importantes, a nivel nacional, como por ejemplo Enrique Lihn, Stella Díaz Varín, Miguel Arteche y Jorge Teillier (*Para ángeles y gorriones*, 1956), a los que se suman Alberto Rubio (*La greda vasija* de 1952), David Rosenmann-Taub (*Los surcos inundados*, 1951) además de Parra y Rojas (*La miseria del hombre*, 1948) que siguen publicando obras. A estos nombres destacados el crítico y poeta Naín Nómez acerca un grupo de poetas como Stella Corvalán, Mila Oyarzún, María Cristina Menares, Escila Greve e Irma Astorga, en las que el crítico observa una estética marcada por "la construcción de una interioridad corporal, que se vuelca a la naturaleza en una mezcla de erotismo y panteísmo" (Nómez 2006: 10). Sin embargo, los estudios son aún demasiados escasos como para otorgar una definición justa y adecuada a las producciones de estas mujeres.

Actualmente algunas investigadoras están llevando a cabo estudios más exhaustivos sobre *las hermanas ausentes*¹⁵ de la historia literaria nacional.

Una de ellas es la poeta Stella Díaz Varín (1926), que desarrolla en su poesía un diálogo entre lo neovanguardista y la búsqueda de una voz tanto subjetiva como social. El valor de su obra fue apreciado por Neruda, el cual la menciona a menudo entre los poetas más relevantes del panorama chileno de su tiempo. Delia Domínguez fue otra destacada e inclasificable poeta que desarrolla su poética entre la poesía lárca y la tendencia neo-rural, conjugando un lenguaje popular e íntimo a la vez, en los Cincuenta publicó *Simbólico retorno* (1955) y *De la tierra nace el canto* (1958). Gabriela Mistral publica otro de sus libros importantes *Lagar*, en 1954.

Se pueden también señalar algunos destacados dramaturgos como Egon Wolf, Sergio Vodanovic, Isidora Aguirre. Ellos tienen en común una actitud anticriollista, el rechazo del localismo, de la aristocracia y de la vanguardia. Como trasfondo de las búsquedas poéticas se hallaba un *escepticismo* difuso explicable, como comenta Montes,

15 Kirkpatrick, Gwen; Zaldívar, María Inés. "A partir de la generación del Sesenta en Chile: (dis)continuidades, transformaciones y las hermanas ausentes". *Anales de literatura chilena*. Año 2, Diciembre 2001, Número 2, 265-276

"por vivir en un mundo de quiebre de valores y de profundos cambios sociales: angustia indefinida, rebeldía sin causa ni propósito: rechazo de la literatura inmediatamente precedente".

Fue una generación definida bajo el signo de la falta de compromiso, estigmatizados como escritores desinteresados en los problemas sociales, pese a todo lo que acontecía a nivel mundial en el panorama socio-político. Su influencia común fue la literatura norteamericana (Walt Whitman, Ernest Hemingway y William Faulkner) y la literatura rusa (Dostoievski, Tolstoi, entre otros). Se interesaron en el determinismo científico, el existencialismo y las corrientes freudianas. Pero por encima de todo se alejaron de la literatura chilena anterior, de los grandes mitos, del sujeto lírico o del poeta que explicitaba una misión social. Parte de la crítica afirma que no tuvieron una actitud antagónica o conflictiva con los poetas mayores, pero en verdad la polémica emergió, como hemos visto, con respecto a Neruda.

Se cultivaron credos religiosos, políticos, ideológicos y anti-ideológicos diferentes, la heterogeneidad en sus posiciones y enfoques dio lugar a producciones distantes entre sí, que enriquecieron el horizonte poético de esos años. La actitud ante su quehacer poético les llevó a experimentar en la forma y a trabajar con conciencia los elementos del lenguaje que contribuían a expresar su pensamiento. Porque contra la consolidación de la idea que los clasifica de poco comprometidos, veremos que de esta generación emergen poéticas en las que se presenta una mirada distinta, hay una conversión a nivel del contenido poético, particularmente en la obra de Enrique Lihn, que se instala en su realidad sin estridencias, pero con una mirada comprensiva de lo que estaba lentamente mutando. Probablemente incomprendido desde sus comienzos, Enrique Lihn propondrá en su obra madura una lectura más descarnada de la realidad, diferenciándose de la corrosiva ironía que ponía Parra como distancia con respecto a la realidad. Sin embargo en sus inicios, el poeta de *Nada se escurre*, acogió la influencia de Parra que lo hizo paulatinamente abandonar las imágenes metafísicas y la "fantasía intelectual" (2007: 112), afianzando el vínculo de su lenguaje con la realidad. Además algunas convergencias se encuentran en el uso de disfraces y de máscaras del sujeto poético, pero declinadas en otra forma, como veremos más adelante. En Lihn prevalece una actitud humana y ética que se inscribe en el lenguaje, en el cual notamos otra estrategia y dialogismo ante la realidad misma, más que estrechamente referida a su interlocutor. Una estrategia menos narcisista y más puramente dotada de racionalidad poética, con un fondo teórico que sostuvo toda su obra. Elementos que confluirán en los postulados metatextuales de *la poesía situada* sobre los que nos detendremos más adelante.

La etiqueta de *anti-comprometidos* surge, en parte, a causa de las declaraciones de Enrique Lafourcade, líder del grupo, que definía su literatura como "elitista, hermética, autosuficiente, sin ideas de reivindicación social, antirrevolucionaria, aristocrática, deshumanizada. Todo en el sentido positivo de la palabra." (Bisama 2000: 6). Probablemente no fue así tampoco toda la obra de Lafourcade, sino que fue más bien una actitud polémica para distanciarse de la toma de una posición política definida y así distanciarse de la generación precedente.

En el intento de racionalizar las tendencias emergidas en los cincuenta en pos de la antipoesía y de la evolución interna al lenguaje poético el crítico Naín Nómez establece tres posturas fundamentales, cuyo origen pone en la poesía parriana: a) la del poeta que critica la urbe moderna desde un sitio marginal y degradado; b) la del poeta que se hace cargo del mito del origen perdido a partir de la imposibilidad del retorno y c) la del sujeto que ironiza su situación desacralizada y vacía, construyéndose un sinnúmero de máscaras transitorias y efímeras (2006: 13).

En la primera y la tercera coloca la producción de algunos autores relevantes como Enrique Lihn, Gonzalo Rojas y Armando Uribe; en la segunda incluye lo que será denominada la poesía "lárca" de la que Jorge Teillier es el más destacado protagonista, a su lado se encuentran Efraín Barquero, Luis Vulliamy y Rolando Cárdenas. Esta postura denota un repliegue del mundo y la búsqueda de un refugio que se funde con el universo - imaginario o real - de la provincia o la aldea, lugar ideal al que se regresa como a la infancia, un espacio temporal de la memoria que nace del desencuentro con la realidad y busca un reparo al desarraigo que ella le provoca. Este movimiento hacia la memoria o al paisaje perdido no es utópico, es un paraíso perdido que se añora y que a su vez contagia el tiempo presente, así como también el *no-lugar* del sueño. La poesía que Teillier escribe después de *Para ángeles y gorriones* (1956), según considera Nómez, parece reiterar la imagen de un único gran libro, sin perder su valor estético y lingüístico. La poesía *lárca* de Teillier aunque no hizo escuela en los Setenta, despertará interés en los Noventa, a través de autores que recogerán y renovarán la mirada mítica y soñadora de este poeta, sus paisajes perdidos y el retorno al mundo de la infancia como potencial renacimiento humano y moral.

Naturalmente hubo muchos otros poetas de reconocido valor, de los que ha sido recogida parte de su obra en antologías, separatas o revistas. Nombres como Guillermo Tejo, Alfonso Alcalde, el poeta y crítico Armando Uribe Arce son columnas de un mismo aparato poético que aportaron su actividad creativa a este campo del desarrollo intelectual.

Naín Nómez señala que en el periodo que va de 1953 a 1963, las tres corrientes mencionadas - la del sujeto marginal, la de la nostalgia del Lar y la de la ironización del yo - se desarrollan y se matizan según las voces poéticas que se observen. Como características comunes el crítico pone la presencia de un "postvanguardismo que persigue aún temáticas y estrategias escriturales contestatarias, un sujeto escindido entre lo arcádico y el mundo urbano alienado y fragmentado, la presencia de un sujeto marginal y enmascarado en múltiples representaciones; la negación crítica de la modernidad como celebración del progreso y de la técnica; un lenguaje irónico, coloquial e híbrido"(2006: 15).

En este hibridaje, como se vio en la poesía de Parra, se incluye la lengua popular, lo conversacional, el lenguaje masivo y masificado por los medios de comunicación y la publicidad, los dichos y locuciones proverbiales además de la contaminación entre géneros distintos. En este panorama los autores ya consolidados siguen publicando

obras, renovándose en parte y en parte afinando un estilo ya definido. Los que marcarán mayormente el cambio dentro de las líneas poéticas serán Parra, Lihn y Rojas, cuyas estrategias discursivas lograran establecer un nexo más claro entre sus experimentaciones lingüísticas y su contexto histórico.

Otra singularidad del campo poético de esta década fue el debate pro y contra Neruda que seguía el rumbo que había dictado Parra, al que se sumó Enrique Lihn (1929) como compañero de viaje y de escritura. En el nexo entre la actividad creadora y la conciencia de la propia labor poética se introducía el metro de medida que desplegaba la crítica con respecto a toda publicación nueva que apareciera, es decir, Neruda y su obra (Binns 1996: 406). Una fallida correspondencia a este parangón, en parte dio lugar a la crítica generalizada sobre la despoltización de la Generación de los Cincuenta.

No podremos en esta sede profundizar la obra de todos, ni tampoco de muchos de los poetas de esta promoción, sino que sólo detenernos sobre algunas de las voces que en un determinado modo se anexan con más robustas razones al vuelco del lenguaje en la poesía de finales de los Setenta y los Ochenta, los que de un modo u otro protagonizaron públicamente el debate poético por una parte y por otra ofrecieron a través de su propia obra instrumentos para construir y de-construir discursos poetológicos.

Bajo este sesgo selectivo Enrique Lihn y su amplia y compleja obra adquiere un espacio peculiar.

2.2 Postulaciones poéticas de Enrique Lihn

Enrique Lihn nació en Santiago en 1929, se le considera parte de la *Generación del Cincuenta* y además de ser un prolífico poeta fue autor de una vasta obra en la que abordó la novela, la crítica literaria, la dramaturgia, el *happening* con un espíritu siempre escéptico y reflexivo. Su obra hoy ha conseguido despertar mayor interés y está siendo estudiada con mayor atención que en pasado, sobre todo por lo que respecta su lúcida labor crítica como también sus reflexiones en torno a la producción audiovisual y literaria bajo un sesgo que pone en discusión el gesto mismo de la escritura y su relación con el pensamiento contemporáneo dentro un amplio marco teórico. Se le recuerda como frecuentador y animador de esa suerte de bohemia existencial de los años cincuenta, que se desplazaba hasta tardas horas de la noche por el centro de Santiago.

A sólo trece años, en 1942, ingresa como estudiante libre en la Escuela de Bellas Artes de Santiago, dando comienzo a sus estudios de arte figurativa. Conoce y estrecha amistad con los intelectuales de la década de los cincuenta, entre ellos a Nicanor Parra, con quien establece una estrecha relación, frecuentando su casa en la que tenían lugar discusiones literarias y encuentros. Con él colabora en el proyecto del *Quebrantahuesos*, y sobre el antipoeta publica su primer artículo crítico "*Introducción a la poesía de Nicanor Parra*"(1952), al que le seguirán otros estudios y lecturas. Colaboró con poemas y artículos de opinión en los diarios *El Siglo*, *Las Últimas noticias* y *La Época*, y en las revistas *Cauce*, *Revista de Arte*, *Atenea*, *Apsi*.

Ejerció como académico en la Universidad de Chile, en el Taller de poesía de la Universidad Católica y en el Departamento de Estudios Humanísticos en el cual ingresa en 1972. Inicia a viajar gracias a una beca de la UNESCO para obtener un título en museología, que no obtendrá, pero sus viajes por Europa lo convertirán en un *obsesivo visitante de museos*.

A su primer libro de poesía, *Nada se escurre* publicado en 1949, se suman innumerables otros, ya que como ha expresado el poeta a lo largo de sus entrevistas, acumulaba páginas y páginas de escritos de los que publicaba sólo una parte menor. Es, sin embargo, tras *La Pieza Oscura* (1963) que se consolida su reputación poética. A mediados de los Sesenta (1966) gana el premio Casa de las Américas de Cuba por su libro *Poesía de Paso*. En Cuba se establece alrededor de tres años. En ese periodo algunos de sus amigos intelectuales cubanos sufrieron acciones coercitivas por parte del régimen, entre otros motivos esto motivó la desilusión política de Lihn, que también rechazaba la rígida primacía castrense en Cuba (Piña 2007). En 1969 publica *La Musiquilla de las pobres esferas*, libro de poemas con que obtiene ulterior renombre. De 1969 también es *Escrito en Cuba. A partir de Manhattan*, de 1978, es uno de sus libros fundamentales para comprender la trayectoria lihneana y su visión de la modernidad, de la subjetividad y del viaje como movimiento del sujeto dentro de una cartografía que traza sus líneas a partir del lenguaje en contacto con la realidad que encuentra y de la que se desencadenan conflictos tantos interiores como con respecto al cuestionamiento de los equilibrios sociales, políticos y metaliterarios. Es de estas experiencias como pasante, *flanêur* extrañado en Europa, que surge su particular definición de *meteco*, término que denota una condición marginal tanto cultural como socio-existencial del intelectual latinoamericano desarraigado de una cultura propia. Durante la dictadura permanecerá en Chile aunque intentará, sin fortuna, transferir su residencia a París, estadía de la que surgirá *París, situación irregular* de 1977. En 1978 obtiene la beca Guggenheim y se traslada a Nueva York por un año. Sea el libro ambientado en París que el que se origina en su estadía en la metrópolis norteamericana darán cuenta del trauma y del viaje como escribe la estudiosa Adriana Valdés:

Extranjero en París, ciudad que no reconoce el deseo ferviente de quienes, en otras latitudes, han venerado su cultura. Y extranjero en la Babel moderna, en Manhattan, lugar en que el poeta trabaja el frenético anonimato de una civilización basada en las imágenes efímeras y en el espectáculo (2008)

En 1973, antes del golpe de Estado, publica en Argentina *Batman en Chile*, una novela satírica que tiene como trasfondo las intervenciones norteamericanas en la política y en la cultura latinoamericana, un tema que se revelará mucho más amargo y serio después de septiembre del mismo año. En 1976 publica la novela *La Orquesta de cristal* a la que le sigue el happening *Lihn y Pompier* en 1977, sobre el que nos detendremos más adelante, y *El arte de la palabra* de 1978. Entre las publicaciones de los Ochenta destacan *El Paseo Ahumada* de 1983 y *Mester de juglaría* de 1987. Entre sus

ensayos críticos encontramos la acérrima invectiva al libro del crítico Ignacio Valente, que titula *Sobre el anti-estructuralismo de Ignacio Valente* de 1971; *Señales de ruta* (1987), en conjunto con Pedro Lastra sobre la obra de Juan Luis Martínez y *Asedios a Óscar Hahn*. En 1984 realiza un happening, *Adiós Tarzán*, como parodia del régimen militar. Muere en 1988, víctima de un cáncer. Como bitácora de este último viaje Adriana Valdés y Pedro Lastra recopilarán y publicarán en 1989 *Diario de muerte*, de manera póstuma, volumen de poemas que registra su último periodo de vida y escritura. Muchas de sus notas críticas, artículos y prólogos fueron recopilados y editados por el escritor Germán Marín en el volumen *El circo en llamas*, publicado en 1997, en 2008 se editan los textos críticos relativos al arte.

Analizando el periodo en que la poesía de Lihn empieza a desarrollarse, en torno a los cincuenta, queremos detenernos en la relación entre la poesía de Lihn y la figura y la poesía de Neruda. Una relación que encontrará su punto de fuga en torno a la presencia y a la poética de Parra. Éste último vuelve en 1951 de Inglaterra, con su libro de antipoemas casi completo. Lihn publica en 1949 *Nada se escurre* y luego, en 1955, *Poemas de este tiempo y de otro*, mientras el *Canto General* de Neruda, publicado en 1950, había conseguido un enorme éxito, causando gran revuelo y admiración en toda América Latina.

Lihn y Parra, como sostiene el crítico y profesor Niall Binns, compartían el mismo recelo en frente al nerudismo imperante (1996: 404). Lihn, menor que Parra de unos quince años, colaboró con el proyecto del *Quebrantahuesos*, collage poético en exposición promovido por el antipoeta y en el que participaron, además de Lihn, Alejandro Jodorowski y Jorge Berti en 1952.

Había más de alguna afinidad, pero no faltaban las divergencias, entre la antipoesía de Parra y las posturas de Lihn que se consolidarán teóricamente con el tiempo¹⁶. Lihn escribe distintos ensayos en que analiza la importante innovación lingüística del lenguaje parriano, en lo específico de los poemas considerados por la crítica *antipoemas*.

Al mismo tiempo, ambos poetas nutrían admiración por cierta poesía de Neruda, es decir, el Neruda de *Residencia de la tierra*, obra liminar que marcó, no sólo para ellos dos, un antes y un después poético dentro de los distintos resultados poéticos de Neruda. Lihn afirmaba, en la entrevista con Juan Andrés Piña: "Lo definitivamente importante para mí eran las *Residencias*. Yo me las sabía de memoria. Nicanor pensaba

16 Relatando sobre la presencia de Parra en los años sucesivos a su regreso a Chile, y de algunas diferencias entre sus poéticas, Lihn sostiene: "Nicanor invitaba al aterrizaje: muchas veces preguntaba al autor de un texto qué era eso, de qué estaba hablando. También se reía mucho de lo que él llamaba los metaforones del 38, del imaginismo, de la musicalidad fácil y del retoricismo de la poesía chilena, que estaba en auge en todos los discípulos de Neruda. En fin, de toda esa poesía hiperverbal, verbosa, y con muchas pretensiones de misterio, crípticas. Aquí había una coincidencia con nosotros. En todo caso, yo nunca rechacé eso que Nicanor llamaba el retoricismo o las figuras retóricas. En *La pieza oscura* hay un trabajo con la forma, con la sonoridad, que Nicanor ya había eliminado de sus textos" (1996: 112)

igual, porque para él Neruda se acababa con las *Residencias* y ahí empezaba la declinación” (Piña 2007: 111).

Interesante, en cambio, el punto de vista de algunos críticos que más allá de ver en Parra las correspondencias con las *residencias* de Neruda, leían en Lihn el auténtico heredero de Neruda. En 1969 el crítico Hernán Loyola, se expresa en este modo sobre los logros de Lihn: “[había] logrado sumergirse en una de las zonas más profundas del océano nerudiano, logró llevar a la otra orilla y emerger más dueño de los propios recursos, más entero, más individualizado” [...]. (Lihn 1969b)

Lihn había hecho emerger su propia voz “como corresponde a un auténtico creador que logra configurar lo más suyo justamente al asumir la tradición de sus mayores, al digerirla y superarla de verdad” (Lihn 1969b). En otras palabras era un discípulo ejemplar que con esfuerzo había aprendido la lección poética del gran maestro logrando separarse de ella para encontrar su luz propia. Nada estaba más lejos de lo que hubiera querido escuchar Lihn. Es el mismo Loyola quien prevé la reacción de rechazo del poeta ante su juicio crítico afirmando haberlo escrito “ignorando el refunfunar del afectado”(Lihn 1969b). Al mismo tiempo la crítica de entonces tenía, como ya decíamos, un metro común. Tanto el sacerdote del Opus dei, Ignacio Valente, el archi-crítico del periódico derechista y conservador *El Mercurio* por una parte, como los críticos que se (auto) sometían al culto del partido por otra, se relacionaban con el universo literario a partir de la obra de Neruda.

Es el mismo Loyola, del periódico comunista *El Siglo*, quien espera en una suerte de *conversión* poética de Lihn, atisbándola en algunos pasajes de *La musiquilla de las pobres esferas* (1969). Sobre todo por lo que concierne un cambio en la actitud del poeta frente a su propio oficio, una asunción de seriedad, que sustituiría su “inútil parloteo en el vacío. [...] para así poder superar” sus debilidades y fracasos (*El Siglo* en Binns 1996: 406). Corroborando así el parámetro marxista y utilitario de su visión.

Paradójica fue esa especie de *horror vacui* de algunos poetas ante la posibilidad de ser comparados con Neruda o de que se hallaran trazos de su poética mimetizada dentro de la propia. Una angustia de la influencia, como la denomina Binns, muy bloomiana. Por parte suya Lihn aclara su convicción:

El nerudismo - quiéralo Neruda o no - fue una epidemia. Yo conocí algunos poetas que se autovaloraban en la medida en que se creían haber escapado a ese contagio. A lo mejor yo soy uno de ellos, porque sostengo que en mi poesía no hay ninguna huella ni de la visión del mundo ni de los procedimientos que configuran la poesía “residenciaria” y proponen en ella un sujeto sui generis.(Lastra en Binns 1996: 406).

La crítica de Lihn a Neruda está incluida en lo que el poeta rechaza más integralmente, o sea, una poesía directamente política, una poesía panfletaria, la producción de textos que tengan la función específica de apoyar o consolidar una ideología de partido. Lo que preocupa, o se ve como la peor amenaza para la crítica que defiende la estética del realismo socialista, es la prevalencia de un sujeto alienado, que reflejaba la sociedad corrompida por la modernidad capitalista. Lihn, y también Parra,

se distanciaban de la subordinación a una estética que terminaba por homologarse en un discurso solemne y edificante dirigido al lector como pasivo miembro de una asamblea política.

Es un hecho que *Alturas de Macchu Picchu* y el mismo *Canto General* produjeron en el poeta Lihn una impresión y fascinación que él mismo admite, constatándola en sus coetáneos. Como claramente lo explica en su ensayo *Veinte años de poesía chilena*, de 1971:

Los últimos veinte años de la poesía chilena, empiezan con el Neruda de *Canto General* y, en cierto modo, se desarrollan por contraposición a ella negativamente, impugnando ese discurso con otro. De este parricidio que garantiza una especie de paternidad de Neruda con respecto a la nueva poesía chilena - y su derecho (compartido con Pablo de Rokha y Vicente Huidobro) a encabezarla -, se libró el mismo "pater familias", como autor de *Residencia en la tierra* (1996: 105).

Como agudamente comenta Binns (1996: 409), el juicio de Lihn con respecto a la dimensión de la influencia de Neruda, demuestra cuan hiperbólica fuese la representación del mito-monstruo Neruda, ya que para ese entonces, además de Neruda, la influencia de Parra habría abierto una brecha en grado, si no de ofuscar, sí de hacer cambiar el rumbo de la poesía chilena.

Sobre el *Canto General* Lihn continúa:

Neruda integra en ese libro todas las modalidades histórico-literarias de la vocación romántica latinoamericana; pero su ambición fue la de un imposible resurrección de la poesía épica escrita por alguien que, como Whitman, fuera - en el decir de Jorge Luis Borges - "un abreviado símbolo de su patria", el canto de un gran individuo colectivo, popular, el resultado frustrado es una suerte de enciclopedia lírica y subjetiva, discursiva y cívica, de los conocimientos y recuerdos personales del poeta, relacionados con la historia, la geografía, la flora y la fauna chilenas y americanas (1996: 105)

y más adelante, por lo que concierne lo más específicamente ideológico:

Vehicular la poesía para la transmisión ideológica (a nivel, incluso, de la política contingente) significa privarla de su especificidad y reducirla - subordinando un nivel de producción a otro - a un mero papel ornamental, vale decir, a lo que debe entenderse por formalismo, en el sentido peyorativo de la palabra (1996: 106).

La cuestión de la paternidad poética, su reconstrucción *a posteriori* o la búsqueda consciente de afiliación a un *pater* poético, es un tema que Lihn enfrenta cuando manifiesta la voluntad de que sus comentarios sobre los poetas más jóvenes, como Waldo Rojas, Manuel Silva Acevedo, Floridor Pérez, Thito Valenzuela o Gonzalo Millán, sean tomados "sin connotaciones paternalistas" (Binns 1996: 408). Al mismo tiempo los mismos poetas que lo frecuentaron pueden confirmar esta vocación parricida o anti-

paternalista. Como declara Waldo Rojas: "Lihn no exigió nunca, ni de mi ni de otros poetas más jóvenes que él y como yo sus adherentes, rituales ni servidumbres discipulares. Nunca aspiró a nuestra incondicionalidad ni al ejercicio de nuestra obsecuencia literaria, ni nos infligió las tristes condescendencias del paternalismo" (Rojas 1988: 2, cit. en Binns 1996: 408)

Es un tema, el de la paternidad poética y autorial que regresará luego a través del orden del discurso que ofrece Juan Luis Martínez.

Por su parte, como señala Niall Binns, el precursor moderno del parricidio literario en ámbito chileno, fue el mismo Parra, no sólo separándose de los monstruos públicamente sino también evitando de actuar, más allá de sus auto exaltaciones, como un vate o un padre poético para sus numerosos discípulos. En parte a esto se debió la admiración que le expresaron Lihn y sus coétaneos. Esta actitud anti-jerárquica, apunta Binns, (1996: 408) prosigue con Lihn.

Como refiere Lihn, la relación con Parra fue abierta y horizontal. Los poetas que lo frecuentaban y a los cuales Parra les daba a leer sus cosas, le expresaban su aprobación o desaprobación "con toda petulancia, con toda desfachatez"(Lihn 1996: 111), aunque siguieran considerándolo como un mentor. Parra en ese sentido no exigía reverencias, como relata Lihn:

Pero nada de esto era declarado, porque en el estilo de Nicanor no existía el discipulaje, y en nuestro estilo, de gallos un poco ahorados, tampoco aguantábamos esa jerarquía. Él aceptaba la crítica, a veces se inquietaba y suprimía algún verso. Incluso recuerdo que el poema "Carta a una desconocida" era originalmente un texto bastante largo que, por nuestras sugerencias, quedó reducido a la primera estrofa". (1996: 111)

El espacio que Lihn otorga a la reflexión poética en torno a la obra nerudiana parece contener una inquietud por interrogar el campo mismo del lenguaje poético, y va mucho más allá de un afán polémico. Al contrario, logra fijar paradigmas de lectura que liberan la palabra crítica de su retórica y de su funcionalidad estética ahondando en una zona donde convergen sus propios postulados poéticos y su lúcida interpretación del valor humano y simbólico dentro del sistema-lenguaje que ocupa la obra nerudiana. En esta dirección en su ensayo *Residencia de Neruda en la palabra poética*, de 1973, vuelve a profundizar las estrategias lingüísticas inscritas en la obra de Neruda, celebrando sin rémoras *las Residencias*, refiriéndose a Neruda como "uno de los dos o tres más grandes creadores, en su tiempo, de nuestro idioma, y, en cualquier caso, el más influyente de todos por el espacio de varias generaciones"(Lihn 1996: 116).

Asimismo articula el porqué de su crítica a *Canto General* o *Alturas de Macchu Picchu*, que con tanta claridad atacará desde dentro una forma de diálogo en el lenguaje del poema largo *Estación de los desamparados* y más adelante en *El Paseo Ahumada*.

En *Estación de los desamparados*, publicado en Perú en 1972, Lihn pone en acto una

suerte de diálogo con una obra en particular, o sea, *Canto General*. En el poema se encuentra delineada una crítica o meta-crítica que utiliza el texto de Neruda como antítesis dialógica para establecer su distancia. Aquí Lihn inscribe su parodia del texto de Neruda como metatexto, mientras nombra el *Canto* se diferencia de él, distinguiendo su campo poético y su teoría de la del poeta vate. Focalizando algunos núcleos de contenido e imágenes del poema de Neruda, Lihn los hace confluír en su poesía en forma de variación sobre el tema. En este sentido lo dialógico se demuestra como reversión de un tipo de enunciación y de imaginario de la poesía de Neruda. Como por ejemplo en:

No me provoca ir a Macchu Picchu
Apuraré mi regreso
pero igual estará a mis años de distancia
y tú serás mi ruina

Fue así como llegué
a envidiar
a los muertos [...] (Lihn 1995: 230)

O en la misma obra, declarando su poética:

Para ningún destinatario
sin la esperanza ni el propósito de influir sobre el curso de
las cosas
el poema es un rito solitario
relacionado en lo esencial con la muerte. (Lihn 1995: 229)

La fluidez lírica y metafísica de los versos de Neruda en los cuales la recuperación del vínculo con el pasado latinoamericano se configura a través de metáforas e imágenes alegóricas, encuentran su antítesis en el texto de Lihn. Una de las imágenes recurrentes, en *Alturas de Macchu Picchu*, se presenta como la posibilidad de trascender los mil años que separan el poeta de los antepasados. La superación de este límite temporal permite al poeta de llegar a ser el portavoz del pueblo sepulto. Esta imagen es transfigurada en el poema de Lihn en el que los mil años¹⁷ de distancia son un obstáculo irreductible entre él y la mujer a la que se dirige. El poeta ha querido anteponer o poner dentro del gran relato de la historia general una micro-historia privada. La ineludibilidad de la distancia y de la ausencia cobran un carácter concreto. Este diálogo sin respuesta con *Canto*

17 Fragmentos de *Alturas de Macchu Picchu*: "Y el aire entró con dedos/ de azahar sobre todos los dormidos: mil años de aire, meses, semanas de aire, / de viento azul, de cordillera férrea, [...] A través del confuso esplendor, / a través de la noche de piedra, déjame hundir la mano / y deja que en mí palpite, como un ave mil años prisionera / el viejo corazón del olvidado!" (Neruda 1950).

General - y con Neruda - marca la premisa diferencial del propio poeta, el cual tiene por horizonte la indagación del efecto de la poesía en la realidad. El cuestionamiento en torno a la poética nerudiana, declinada en otro modo, la encontraremos en *El Paseo Ahumada* de 1983.

En su ensayo de 1973 Lihn escribe:

El joven autor de "Tentativa del hombre infinito", "El habitante y su esperanza" y "Anillos" por ejemplo, es el Neruda del discurso delirante que nos interesa, cuyo rostro no se pierde en un texto como "Las Furias y las Penas"; rastro que resulta ya penoso de seguir por esa montaña de retórica llamada, en la obra nerudiana, "Macchu Picchu". (1996: 116)

El autor distingue nuevamente su crítica de una crítica puramente política:

Estaré claro que, con respecto a la obra restante, no haremos nuestra la objeción política y panfletaria de que la política y el panfleto son los culpables de esa producción de menos cuantía estética, la cual también - agreguemos - una sobreproducción estandarizada. Es la experiencia del lenguaje o de la palabra poética en el lenguaje, la que se quiebra en un cierto punto de esta obra que allí se eclipsa prolongándose bajo una perspectiva agotada como una hábil, monumental si se quiere, pero no menos vacía ornamentación de lo ya dicho.(1996: 116)

Hasta aquí la crítica a Neruda no saldría del espectro de una crítica a la retórica y al abundar en "preciosismos verbales acuñados en la superficie del lenguaje", pero lo que subyace a esta reflexión es el intento de desenmascarar una estrategia verbal que consolida la unidimensionalidad de la palabra. En *El Paseo Ahumada*, texto inscrito en la realidad del régimen militar Lihn escribe: "Canto General a la pauperización que nos recorta el lenguaje a un manoteo de sordomudos no alfabetizados". Lo que crítica Lihn en el texto y en el posicionamiento enunciativo de Neruda en *Canto General* es el alejamiento de la realidad y su representación como monumento en que se omiten las particularidades y los desequilibrios sociales.

A su vez no deja de señalar la vacuidad, y en fondo la ineficacia, de la tendencia "al americanismo, un mito activo para una literatura que aspira a llenar, a nivel de leyenda, el vacío de una historia no escrita en un sentido moderno, y la política práctica."(Lihn 1996:117).

Las reflexiones de Lihn y el confronto con la poética de Neruda surge en parte de su pensamiento crítico fuertemente vinculado con los que fueron sus lecturas e intereses por las teorías estructuralistas y post-estructuralistas (Kristeva, Derrida, Benveniste, Barthes), que se conjugarán con las postulaciones del análisis marxista y trazas del pensamiento psicoanalítico. Por otra parte, un segundo núcleo desde el que Lihn hace originar sus postulados es la reflexión en torno al oficio de poeta. Este argumento es

indagado tanto por lo que respecta al signo lingüístico como por el lugar de enunciación que asume el poeta y el objeto enunciado que elige tratar, a partir de la experiencia de su realidad y en relación con su tiempo histórico.

En este sentido, como sostiene en su ensayo *Residencia de Neruda en la palabra poética*, para Lihn "la palabra poética es una experiencia del lenguaje que lo pone a prueba negativamente. Surge como una resistencia de la "monstruosidad" a la "medida común del lenguaje" y a las pretensiones totalizadoras del sistema sígnico prevaleciente o dominante en una sociedad dada" (1996: 114). Por este motivo el autor descarta un tipo de enunciación que no da cuenta de su distanciamiento del sistema dominante, y que construye una imagen totalizadora de la realidad. En el mismo texto profundiza los elementos que harán distinguir la palabra poética en su divergencia o diferencia (en el sentido de diferir) con respecto a lo no dicho del lenguaje:

La palabra poética fijada expresamente desde Rimbaud por la posibilidad de "poseer la verdad *en* un alma y un cuerpo", empieza por la explosión y el derrumbe del lenguaje hacia el abismo corporal y erotizado que le ocultan las sublimaciones del lenguaje común. Asume el terror del inconsciente y se acerca, entonces, a otros sistemas sígnicos como la gestualidad, la mímica y, en cierto sentido la voz misma, que responde mejor a sus impulsos delirantes.

El delirio anula la obra de represión o, por lo menos, la enfrenta verificando en sí mismo la existencia de la represión. La relación de identidad con el inconsciente - identidad, para nosotros, a la vez que revelación - ha sido ya muchas veces y bien descrita: "Infralingüística - escribe E. Benveniste -, tiene su fuente en una región más profunda que aquella en que la educación instauro el mecanismo lingüístico. Utiliza signos que se descomponen y que comprenden numerosas variantes individuales, susceptibles a su vez de acrecentarse por recurso al dominio común de la cultura o de la experiencia común. (1996:115)

Por último refiriéndose a la dimensión de la palabra poética que logra desarticular el mecanismo lingüístico "desfuncionalizándolo en beneficio de la lucha contra la represión", el poeta argumenta:

A la estabilidad de los significados congelados contraponen la inestabilidad de una palabra que fluye y refluye, balbucea y gesticula y que a la vez opone a las indeterminaciones de la generalidad, la resistencia de las máximas concreciones. [...] La palabra poética es también dictatorial y totalizadora de una manera declarada y desnuda, remedando o parodiando así, desde su viviente balbuceo infralingüístico, lo que el sistema sígnico de la comunicación normal oculta bajo la apariencia de la claridad y de la inteligibilidad: su oscuro carácter represivo. [...] La palabra poética fuerza el lenguaje y representa una voluntad de integrar en él un "Sistema sombrío" (1996: 115)

En este ámbito de la reflexión del poeta es posible establecer una confrontación con el posicionamiento del sujeto poético romántico y su cuestionamiento en torno a la

posibilidad de expresar la realidad con palabras. Inquietud que se transforma en un cuestionamiento existencial, como se expresa en el emblemático texto del romántico vienés Hugo von Hofmannsthal "Ein Brief". Aquí el sujeto personificado en Lord Chandos, un joven escritor que está atravesando un momento de crisis creativa, expresa la angustia ante la separación, experimentada como muerte del lenguaje y de las palabras, a las que ya no encuentra un sentido. Junto al abandono de la escritura el joven intuirá la indecibilidad de la realidad y la apertura hacia otras dimensiones del lenguaje confluencias con la muerte:

[...] nämlich weil die Sprache in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische noch die italienische und spanische ist, sondern eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde. (Hofmannsthal 1996 [1902]: 60-61)

Reflexión que desgraciadamente Lihn continuará en modo lúcido ante su personal agonía en *Diario de muerte*, publicado póstumo en 1989.

Hemos hecho un salto en adelante en el tiempo para poder leer las conclusiones de una suerte de diálogo abierto entre Lihn y la obra de Neruda. El intento de descanonizar la obra nerudiana se inscribe en una más compleja problematización del lenguaje y de la capacidad que éste revela tener para representar la realidad e intervenir en lo real. Y, aunque escrito en el 73, el texto puede reflejar las distintas posiciones abiertas en los cincuenta.

Se volverá a hablar de Neruda en coincidencia con el golpe de estado militar, y especialmente, luego de la muerte del premio Nobel, en el mismo 73. En este momento histórico el *epifenómeno* (Lihn 1996: 149) nerudiano adquirirá un nuevo matiz crítico y una nueva recepción, bajo un contexto socio-cultural y político que darán lugar a ulteriores contradictorias lecturas y posicionamientos en el campo literario y en la revisión histórico-literaria¹⁸. El crítico Bernardo Subercaseaux en uno de sus ensayos en los que reconstruye la historia del libro y de la lectura en Chile, sintetiza así algunos de los rasgos que connotaron esta re-lectura de la obra nerudiana en el post-golpe:

El estrechamiento del ámbito cultural se dio con particular énfasis en los años inmediatos al golpe, y trajo consigo un cambio en los códigos de recepción y en las condiciones en que se generaba y producía la lectura. En el caso de Neruda esto se tradujo en una serie de presuposiciones que pavimentaron el camino para la lectura de su obra en términos de *poesía subrepticia*. La cultura del miedo convirtió a Neruda en un actor casi clandestino, en un poeta de catacumbas. Debido a un cierto clima y entorno el lector tomaba conciencia de que estaba accediendo a lo prohibido. Esta conciencia de lo prohibido generó en los receptores un horizonte de

18 (Giordano 1987); (Zurita 1983; 2008); (Subercaseaux 2011), entre otros.

expectativas ideológico-literarias, un vacío de significación que fue llenado, reafirmando en su lectura un *ethos político* en desmedro de otras dimensiones de la obra. [...] La tensión entre el país visible y el invisible - dos ámbitos que paradójicamente se retroalimentaban - conformó un entorno que se instaló en los códigos de lectura y de valoración receptiva. [...] Los cambios que se dan entonces en esta segunda etapa, y la presencia en la conciencia social de la tensión entre los dos países, promueven una recepción de su obra en términos de *reafirmación de identidad y memoria histórica*, una lectura que privilegia los elementos significativos del *ethos cultural* [...].(2011 35-37)

Hemos profundizado aquí una lectura de la obra de Pablo Neruda haciendo un nexo con la crítica lihneana de *Canto General*, para poder situar después la relación que tendrán con su poética algunos de los poetas de los Ochenta a tratar. No sólo con Neruda sino también con Nicanor Parra se dará lugar a una intertextualidad que denota el diálogo interno a las letras nacionales.

A diferencia de lo que ocurría con Neruda, con relación a Parra el proceso será inverso, desde sus primeras publicaciones, la antipoesía parriana despertó en Lihn, si no una veneración, un actitud de atenta escucha e interés con respecto a su renovado lenguaje poético, así como una lectura incondicionadamente favorable. En cuanto contrafigura de Neruda, Parra ganó el aprecio de muchos jóvenes poetas de esa generación, que lo frecuentaron asiduamente en su ambiente. Lihn escribe un primer ensayo sobre su poesía en 1952, un par de años antes de la publicación de *Poemas y Antipoemas*, habiendo ya sido publicados algunos de estos poemas en revistas. En particular, en este ensayo, analiza tres de ellos: *Soliloquio del individuo*, *Los vicios del mundo moderno* y *La víbora*, poniendo en claro que el enfoque crítico que utiliza no sería válido para los restantes poemas.

En 1952 se establece un vínculo artístico entre Parra, Enrique Lihn, Alejandro Jodorowski y Berti, que dará vida al *Quebrantahuesos*, collage poético exhibido a modo de exposición en una vitrina en el Paseo Ahumada (una calle en el centro viejo de Santiago). Este objeto-poético, precursor de los artefactos, era un diario mural en el que Parra escribía algunos versos a los que se agregaban escritos y dibujos de los otros participantes. Como recuerda Lihn en 1989 con respecto al Taller de poesía y a su relación con Parra: "De allí salió *El Quebrantahuesos*, diario mural: la perfecta *copia original* del collage surrealista. Según nuestra mitología, los Mandrágoras - surrealistas chilenos - se rindieron ante esta expresión de mestizaje, ellos que eran afrancesados" (1996: 410)

La obra de Lihn ha sido relacionada con la antipoesía desde los inicios, en direcciones que lo asimilan distinguiendo su originalidad y mayor refinamiento estético o al contrario reduciendo las semejanza a una imitación, olvidando que la antipoesía es un fenómeno que sí tuvo lugar en el lenguaje de Parra, pero que de por sí es un vuelco

que se verificó también en otras literaturas, y que fue fruto de un proceso tanto lingüístico como epistemológico en el mundo, que involucró el quehacer poético de toda una generación.

Como refiere Binns fue el crítico Cedomil Goic a señalar ya en *La pieza oscura* (63) una asimilación del humor negro y la ironía parrianos (Goic 1963 en Binns 1996: 415). Luego será *La Musiquilla de las pobres esferas* la obra que inspirará a Iván Carrasco la afirmación que Lihn escribe "dentro de los límites de la antipoesía más ortodoxa" (Carrasco 1970 en Binns 1996: 415). Para algunos Lihn se dirige hacia un silencio que confina con la *antivida*, para otros ha llevado la antipoesía a superarse, como comentó Óscar Hahn:

Lihn aprendió la lección de Parra y a mi modo de ver la superó notablemente. Parra es importante como un explorador, como un pionero de nuevos caminos pero posteriormente es Lihn quien realmente ha construido sobre esa base una obra de gran calidad y de valores muy definidos. (Binns 1996: 415-16)

Hahn capta aquí uno de las específicas notas lihneas que connotarán sus poemas y se diferenciarán de la antipoesía, o en general de la poesía de Parra, una palabra más profundamente vinculada con un pensamiento crítico y no necesariamente positivo, pero sólido cuanto inquieto, basado en una teoría sea en torno a la actividad poética sea en torno a la posibilidad de penetrar la realidad y actuar en ella. Una de las pocas veladas críticas que Lihn hace a Parra, en su análisis de *Soliloquio de un individuo*, es la de "transitar peligrosamente" (1996: 27) en el espacio que anula el nexo entre el abismo del pensamiento y el de la creación poética. Hay en ella demasiadas preguntas no contestadas y apenas formuladas, cuya acción corrosiva se insinúa en su organismo. Es un documento de su tragedia consistente en ir a la realidad y en volver de ella con las manos vacías. Un fracaso así no puede repetirse muchas veces. En contra de un *continuum* reflexivo, fin a sí mismo, que Lihn parece sentir como la muerte de la creación poética, el poeta opone la necesidad de la prevalencia del impulso creador que es, "en esencia, afirmación" (1996: 27)¹⁹. Lihn concluye atribuyendo a Parra la capacidad de preservar su autonomía respecto al mundo y de integrar tanto la acción como la contemplación en su poesía.

Las convergencias entre la poética de Parra y de Lihn, y la influencia del poeta mayor, se evidencian en algunos rasgos que ya hemos mencionado, como la ironía y el uso de enunciaciones desacralizadoras. Pero la relación de Lihn con el "contenido

19 En ese sentido Lihn señala el elemento oscuro en la denominada *poesía de la claridad* de los Cincuenta, y redimensiona la presunta oscuridad de los surrealistas de su tiempo: "Obvio es decir que siempre ha habido una falsa oscuridad poética la que mi amigo Nicanor Parra llama "retórica de monaguillos" y contra la cual sus "poetas de claridad", él en una palabra, han levantado la antipoesía, es decir, una poesía que, en cuanto tal, ciertamente, suele ser "más retorcida que una oreja", necesariamente oscura, difícil de penetrar"[...]No me parece que los antipoemas, a pesar del lenguaje coloquial, de los lugares comunes, etc., sean, por otra parte, un dechado de claridad "al alcance del grueso público"" (Lihn 1996: 333)

ideológico" difiere y se estructura diversamente. Ese "no sólo no querer decirnos nada sino que realmente no decir nada" que Lihn intuye en Parra confrontándolo con la poesía de Beckett (1996: 371), con respecto tanto a la incomunicabilidad y al sin sentido de sus textos, como a lo que se dice en ellos, en Lihn emprende un rumbo completamente divergente. Pese a estas diferencias la crítica se empeñaba por identificar en Lihn un discípulo directo de Parra.

Según Binns, la influencia de Parra que la crítica le atribuía, era un tema que le producía angustia, asociación de la cual habría deseado liberarse, acusando lo reductivo que era el enfoque asimilándolo una vez a Parra como otras a Gonzalo Rojas. Esto se evidencia en el prólogo de la *Antología crítica de la nueva poesía chilena*, de Jorge Elliot (1957) (Binns 1996: 416):

Parra fue el balde de agua fría, el pulverizador de la poesía pura y del dictado automático a la europea. Después de conocer a Parra, traté, más bien inútilmente de iniciarme en la poesía anglosajona, que era su escuela. Desconfié del hipnotismo poético de Neruda y, en un nivel más bajo, de las "combinaciones y figuras literarias" de ese tiempo. Incorporé el relato a la poesía y un narrador personaje de tamaño natural. Creo, sin embargo, que no he imitado nunca a Parra, salvo conscientemente, como se hace el guiño a la intertextualidad". (1996: 410)

De hecho Lihn presenta en sus poemas una suerte de diálogo estructurado en relación con algunos antipoemas. Niall Binns (1996) señala un par de poemas en los que se evidencia este diálogo. Ambos aparecen en *Escrito en Cuba*, del 69, en el que el sujeto lihneano escribe "No he colgado los hábitos de la poesía, pero lo sé demasiado bien: ella no lleva a ninguna parte [...] (1995:118)", donde Parra habría dicho: "Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte" como escribe en *Advertencia al lector*.

La afirmación con un fondo de incertidumbre de Parra se transforma en un saber certero en donde el escepticismo avanza contra la convicción y empeño que le son requeridos al poeta, para seguir en el camino de la poesía, a la que no renuncia. Más adelante, Lihn cita un verso del poema *Vicios del mundo moderno*, para luego confutar el aforisma del autor:

"La poesía está en las cosas o es simplemente un espejismo del espíritu"

La poesía no está en las cosas y es simplemente el espejismo que somos (1995: 133).

La citación del verso parriano: "Y la poesía reside en las cosas o es solamente un espejismo del espíritu", es a su vez una citación de Tristan Tzara, ambas proposiciones son revertidas o confutadas por Lihn, en un gesto de negación del sentido de la literatura - de eco rimbaudiano: "*La literatura es una idiotez*" -. Habría que notar también la nota paradójica del verso de Parra en el contexto de la poesía de la que forma parte, *Vicios del mundo moderno*, en la que la "realidad" de *las cosas* que dominan las personas y sus vidas, está sumida en un sistema progresivo de enajenación y de corrupción moral que aborda diferentes ámbitos de la sociedad moderna (Schopf 1985: 46). Este tipo de

digresiones o de contradicciones de sentido en los textos de Parra se sitúan en el lado opuesto de la dirección de Lihn que logra dar coherencia orgánica a la representación de la realidad dentro de sus textos. El diálogo, entonces, que establece con Parra ilumina los respectivos caracteres de autoría. En este modo se instala un verdadero diálogo que transforma el recurso de la intertextualidad en una especie de ensayo-debate abierto entre versos. Si en el texto de Parra prevalece un signo optimista y radical, Binns indica el continuo cuestionamiento de la palabra y su función en la realidad de Lihn como motivación del gesto de separación de la poética parriana. El silogismo encuentra su lado negativo y al mismo tiempo la subjetividad perdida en la lógica de Parra.

Por último, Binns cita otro pasaje de *Escrito en Cuba* en el que Lihn parece distanciarse sea de la centralización de Parra, de las consignas de compromiso poéticos, que de los protagonismos y afirmaciones de poética de la tradición, en un gesto aniquilador de toda confianza en la trascendencia de la palabra poética:

"El poeta es un pequeño dios" / "El poeta es una pequeña República" / El poeta no es ni un pequeño dios ni una pequeña República/ La poesía no sirve para nada (1995: 138)

El último verso de este poema remite o recuerda el verso, "La vida no tiene sentido", de *Soliloquio de un individuo* de Parra, en el que la conclusión de la reflexión existencial es que la posibilidad de profundizar en la propia vida no tiene mayor sentido. Aquí Lihn se une al sentimiento de pesimismo y negación de la potencialidad de la palabra poética, y a su vez rechaza las autodefiniciones hechas por parte de otros poetas canónicos que pueden ser citados, como si fueran letra (muerta) de la historia literaria. Lihn, citándolas entre comillas, incluye las declaraciones de oficio poético de Huidobro y Parra. Citando estos poetas, pone en luz el desfase de estas declaraciones, mientras se sitúa en un lugar menor, el de la puesta en duda de la utilidad del lenguaje poético.

Lihn se refiere en 1967 en *Autobiografía de una escritura*, antes de la publicación de *Escrito en Cuba* (1969), a la declaración de Parra "El poeta es una pequeña república", en cuanto afirmación de la autonomía del sistema lenguaje. Esta afirmación es precedente a los versos antes comentados y, probablemente, su reflexión habría que situarla en un periodo de intenso cuestionamiento sobre la libertad personal y la autonomía de la escritura con respecto a su vínculo con la realidad política:

"El poeta es una pequeña república". Y esta definición antipoética de Nicanor Parra es válida en el contexto de una libertad personal para algo que sobrepase y a un tiempo proyecte al individuo, preservando, al "rango más amplio de universalidad", un modo simplemente de galvanizar el lenguaje, de dar en el clavo de lo que atormenta al hombre individual, particular y general por partes intercambiables, dado que no se trata aquí de esencialidades, sino de distintos aspectos de un mismo proceso. (1996: 353)

Lihn en el ensayo antes citado, analiza algunos aspectos que se encuentran a la

base del resultado poético de Parra. Lihn se detiene en el significado del *non sense* presente en los antipoemas, ya que qué sentido tendría para el autor preguntarse por el sentido de la vida, cuando es él una filosofía a la vez áspera y hedonista, acaso "cínica" de la misma, un modo de festejarla y festejarse con ella?" (1996: 371). En esta actitud poética parriana, según Lihn, al absurdo reflexivo se sustituye el caos de la vida inmediata, "como el único modo que cabe de expresión vital".

En esta dirección Lihn indica en el libro de poemas *La cueca larga* un ejemplo de cómo el autor de los antipoemas rompa la síntesis entre poesía popular y poesía culta, experimentando "desde adentro con las pautas el gesto de poeta "inculto"" (Lihn 1996: 371). Y es en su "su vínculo con el pueblo, algo muy distinto al populismo o a una poesía conductora de masas, de idealización de lo popular" (1996: 371), con el que Lihn cree coincidir. Desglosando la herencia del anti-padre, Lihn prosigue su análisis crítico estableciendo algunas pautas de la poética de Parra, que se encuentran de trasfondo de su poesía. El horizonte común, al menos idealmente para Lihn, es el vínculo con la realidad, que incluye tanto "la ironía, el horror al lenguaje o al lenguaje como ornamento;[...] la impersonalidad pero a partir de una experiencia estrictamente personal condicionada y fragmentaria;[...] la duda y la necesidad de elaborar y poner a prueba un sistema de creencias;[...] siempre dispuesta a rebajar sus pretensiones, la angustia"(1996: 372). Todos gestos inscritos en una visión de lo escritural que afirmaba la imaginación, "no como una creación distinta de la verdad de la vida, sino como, en el mejor de los casos, una forma de conocimiento de lo real."(1996: 372).

Ironía y sentido del humor son otros de los elementos que Lihn señala como comunes, pero los matices entre un lenguaje y el otro serán muchos. El lenguaje descarnado que en Parra "se vuelve a veces grosería"; el chiste de calibre grueso, así como su lazo con el folclore y la poesía popular, la forma de entregar - aparentemente sin filtros - las enfermedades psicológicas, la neurosis y las obsesiones de la sociedad contemporánea, tienen salidas muy distintas en el lenguaje de Lihn. Esa catarsis que se entrevé en Parra, en Lihn muchas veces equivale a una dolorosa muestra de duelo aún irresoluto. El tratamiento del poder, de la relación entre hombre y mujer, de los tabúes y las sumisiones al otro, así como del sexo, la vejez y la muerte en Parra se entrecruzan y se alejan, también a causa de su distinto instalarse en el contexto socio-histórico que compartían.

Lo que aporta la constante reflexión crítica de Lihn es un marco dentro del cual poder elaborar cuestiones cruciales en torno a la escritura, como la reflexión sobre el oficio de poeta, su posicionamiento al interno del campo literario y la relación que el poeta instaura, a través de su lenguaje, con el sistema literario nacional y con la realidad y sus procesos de transformaciones. En este sentido Lihn, a lo largo de sus estudios, contextualiza y actualiza las poéticas de los poetas mayores, abriendo una brecha al dialogismo intertextual fundado en una voluntad de recuperar el lugar de origen de enunciados y palabras como materiales primordiales de la trama poética.

2.2.1 La supuesta despolitización de Enrique Lihn

Pero, ¿por qué Lihn fue deliberadamente atacado en los Noventa por su supuesta falta de compromiso cívico y político?²⁰. Esta pregunta nace de la voluntad de reconstruir una tensión crítica que refleja la distancia entre gesto escritural y postura ética. Este tipo de interrogaciones que desde el campo de la crítica se despliegan tanto hacia la obra como con respecto de la trayectoria de un autor, acompañan y se instalan en el análisis literario de las discursividades poéticas. Poner en tela de juicio el empeño cívico o político de un autor es una prerrogativa creciente y que se asocia a la pregunta en torno al rol de los intelectuales en la sociedad.

Revisaremos brevemente algunas de sus primeras posturas poéticas a través de algunos de los ensayos, artículos y declaraciones producidas por el autor en los años Sesenta hasta inicios de los Setenta.

En su ensayo *Definición de un poeta*, de 1966, Lihn nos entrega un recorrido por los postulados poéticos desde los que se origina su reflexión. El poeta se detiene sobre ellos para construir una poética propia instalada en el contexto filosófico y epistemológico de su época. Citando a T. S. Eliot, A. Gramsci, Charlot “Carlitos” Chaplin, J.P. Sartre, N. Sarraute, entre otros, deteniéndose sobre Kafka como artista “negativo”, va enhebrando su discurso en torno al quehacer poético y a sus propias interrogantes (1996: 347).

En su discurso, Lihn pone en un punto referencial el fenómeno de la *ciencia* como entidad de lo moderno con respecto a la cual la poesía se pone como sujeto crítico y como antítesis de la *objetividad*, concepto que adquiere una significación muy vinculada a su contexto histórico, y cuya prevalencia allí parece imponerse (1996: 339-340). Su relación problemática con los cambios determinados por la modernización global, constituye un elemento del cual da cuenta en su producción poética, aún más de cuanto no lo haga en su producción crítica.

De esta forma intentando definir su propio marco histórico y su pensamiento como autor, Lihn va desestabilizando las premisas dominantes de la sociedad que lo circunda y que él observa críticamente. Al mismo tiempo el autor delinea su voluntad de buscar y asumir un sentido de la historia, con el objetivo de actuar directamente y tomar parte de ella, constatando la dificultad del intento, como expresa en *Escrito en Cuba*:

el mundo cambia a su manera, y la historia de la poesía
como la historia de los pájaros es más bien del domi-
nio de la inmortalidad esto es no afecta en nada
el curso de la Historia (1995: 130)

o en *La Musiquilla de las pobres esferas*:

20 Algunos autores evidenciaron en Lihn una falta de respuesta con respecto a la situación del post-golpe. Entre ellos: (Brito 1994: 21) y (Zurita 2008: 59).

Envejezco al margen de mi tiempo
en el recuerdo de unos juegos floreales
porque no puedo comprender exactamente la historia. (1995: 174)

El primer plano que el autor desenmaraña en el ensayo de 1966 es con respecto del lugar de la poesía en su sociedad, teniendo en cuenta el estado de las cosas y las fuerzas que se ponen en juego. Así escribe:

¿Qué puede hacer la poesía en comparación del humanismo científico? Preservar como inalienable su derecho a la libre autoexpresión [...]Solo del pensamiento poético, intuitivo e imaginativo, puede esperarse, así lo creo, las iluminaciones de un idioma común que, a diferencia de un imposible esperanto, en contraposición de las falacias de la divulgación técnica-filosófica, más o menos ineludibles, cancele, en mayor medida y en el terreno apropiado, la confusión de las lenguas en la Babel moderna donde, en virtud de la diversificación y complejidad crecientes de las especialidades, se acentúa, entre ellas, el problema de la incomunicabilidad [...] que afecta al edificio entero. (1996: 340)

Este ensayo precedente a los ensayos linheanos de signo más negativo, confirma una figura de poeta creador, que en algunos pasajes recuerda al proyecto de poesía total y al poeta-total de Huidobro. Para Lihn el poeta en esta fase es quien "se mantiene fiel a un modelo antiguo del hombre, como en una infancia milenariamente prolongada, pariente cercano del primer lingüista, mago remoto [...]"(1996: 341).

Este hombre que se remonta a sus antepasados, más cercano a la teoría psicoanalítica que a la mitificación del rol del vate o de sus facultades, este portavoz moderno es también el elemento más frágil del sistema social. Es parte de este grande cuerpo, cuya condición *fallida*, "cuya perturbación, bien podría, a pesar de una apariencia saludable, ser una enfermedad de todo el cuerpo"(1996: 341-342). Este ser, que algunos querrían *extirpar*, es el indicador de la salud del sistema. No habla aquí de lenguaje ni de mecanismos del discurso, sino explícitamente de mecanismo social. En este modo coloca el decir poético, y al poeta, dentro de su tiempo. Contrastando la dinámica totalizante y centrípeta del pensamiento científico, y del realismo socialista en el arte como veremos luego, el poeta mete al centro el elemento distintivo de lo humano, constatando *felizmente* el hecho que el artista no se haya apartado aún de la "concepción antropocéntrica en que el hombre es la medida de todas las cosas y la *personalidad* es el modo, cada vez distinto, de asumir al hombre plural"(1996: 342). En su concepción la objetivización de la vida está en oposición con la subjetividad que defiende, y contra la que reconoce un rechazo proveniente de la sociedad que, al contrario, extiende el campo de la objetividad. En una de las entrevistas con Juan Andrés Piña, de alrededor de 1982, el poeta habla de los temas en torno a los cuales giraban sus preocupaciones poéticas durante la segunda mitad de los cincuenta, después de haber publicado *Poemas de este tiempo y el otro*. En aquella época su interés se dirigía a "una percepción de las cosas que

se llaman subjetivas. Una poesía introvertida, emotiva, filosófica. Un lenguaje reflexivo, centrado en una primera persona. Una poesía intimista, un poco abstracta: me parecía que había que pensar con la poesía, no utilizarla para transmitir pensamientos" (Piña 2007: 112).

El hombre plural, el artista negativo, como decíamos, en relación a la lectura de la obra de Kafka, es un síntoma, no la causa de la enfermedad, de la enfermedad del hombre singular y de la enfermedad social. Bajo este punto de vista, Lihn no ha llegado aún a definir el síntoma dentro del lenguaje, más bien su enfoque limita el sesgo al lugar que ocupa la actividad poética. Este síntoma no habla sólo de un signo individual "sino, concretamente, en la medida de la historia, de un trágico destino "interior", a la catástrofe colectiva" (1996: 342). Y el caso de Kafka y de lo que él saca a la luz como mediador, como vidente de esta circunstancia no es un caso aislado, es el grito en silencio de lo que llegará a ser una epidemia social.

Es interesante constatar lo que Lihn individua en *Carta a mi padre* de Kafka (1996: 343). El autor sostiene que el odio parricida del autor hacia su padre, la rivalidad continuamente frustrada, son evidencias del discurso escritural kafkiano que, sin embargo, van más allá del espectro psicoanalítico bajo el cual el caso literario de Kafka puede sumirse y ser analizado. "El autoanalista consciencia una relación de su oralidad infantil" con "la desvalía y despojamiento que le significaba la existencia paterna"(1996: 343). Y esto da lugar a la problematización del conflicto padre-hijo, de la edipización del sujeto, y de la relación entre escritura y poder, agregamos nosotros. Pero la comprensión del "universo kafkiano" se ofrece a otras interpretaciones, dice Lihn, en las que ninguna será resolutive. En este sentido el poeta connota bajo el signo de la *inconclusión*, es decir, de la imposibilidad de cerrar el proceso de alumbramiento de la problemática kafkiana, "una pura conciencia sin ciencia que arranca del foco mismo de la imaginación [...] como un alumbramiento abisal y deslumbrante" (1996: 343). Una *inconclusión* en el sentido de un material colectivo de la (sub)conciencia, que se disemina más allá del sujeto analizado y de la tensión interiorizada entre poder y violencia. En esta aproximación, el autor, en un cierto modo, revela la marca de su propia herida infantil, que confluye en su actitud poética haciéndole acceder, y privilegiar, el reino de la inconclusión, "la fábula sin moraleja, [...] sin la mediación del pensamiento discursivo ni de la observación empírica" (1996: 343), como escribe con respecto a Kafka.

Estas son las características que el poeta asocia al lenguaje del arte: "Opacidad, densidad, impenetrabilidad. Objetivismo inhumano?"(1996: 343), se pregunta el poeta y su respuesta es negativa, al contrario: "No, es una poética penetrada de un llamamiento tan hondo a la humanidad que se confunde con el "clamor del silencio"(1996: 344), y aquí se insinúa lo que hemos denominado *lo no dicho*, que aparece en el lenguaje. *Lo no dicho*, lo que va más allá de un pensamiento crítico, se acerca al resultado de un pensamiento hermenéutico, que no se coloca en la posición del saber, sino en el confín de la experiencia, de la apertura fallida que se despliega a través de la memoria y del desafío a sí mismo, en cuanto sujeto en vías de definición. El diálogo se cumple como evento dialógico, en cuanto el observador, en este caso Lihn, no es neutral, y en su

relacionarse con Kafka o con el objeto de su interpretación, sale modificado y produce un tercer elemento que se abre hacia el futuro.

El mundo exterior, lo objetivo, se ha vaciado de sentido "bajo el totalitarismo sin designio comprensible, ni autoridad designable", escribe Lihn. De esto deriva que el sujeto, el mundo interior, lo subjetivo, resulte *bloqueado*, y que "sumergido en sí mismo"(1996: 344), se otorgue sentido y otorgue sentido a la realidad objetiva, exteriorizándose.

Esta dinámica de oposición y resistencia al proceso de reificación que ejerce con fuerza el mundo contemporáneo con respecto al sujeto, es la dinámica dentro la cual el poeta escribe y se cuestiona a sí mismo. Lo que queda, inscrito en la obra del artista, es el gesto mismo que éste despliega para neutralizar la alienación, anulándose dentro de ella; el "extrañamiento total del hombre en el mundo"(1996: 344), del que habla Lihn, parece ser un destino, o el destino contra el que el artista puede solo oponer su obra. Esta tensión, que implica resistencia y violencia, sobre sí mismo y contra el sistema dominante, produce una síntesis que se concretiza en la escritura. El no poder y no querer inconcluso kafkiano, es también la potencia-impotencia del poeta Lihn. Para el autor el señor K debe encontrar "la fisura dentro del mecanismo administrativo para poder sobrevivir [...], ajustarse al mecanismo, identificarse mínimamente con éste para no padecerlo en su *maximidad*"(1996: 344), con un propósito irremediabilmente *autodestructivo*. El hombre al que le sobrevivirá la vergüenza - como en *El proceso* - es un hombre que "ha sido alienado allí en su existencia biológica misma"(1996: 347). En Lihn la autodestrucción, el acceso a la experiencia desde ella, o constatándola a través de la escritura, es un paradigma que se declina en distintas formas.

Uno de los temas contrasignado como trauma, sobre el cual el poeta retorna a menudo es el peso del dogma católico, la religión, vivido como censura y como norma impuesta castradora del deseo, una demostración de la ley del Padre. A esta imposición de lo religioso, que parece tener su origen en la infancia el poeta opone su escritura elaborando una estrategia crítica finalizada a la liberación de la censura. La formación católica es vivida como un peso ideológico y afectivo, una marca deletérea, cuyas consecuencias en la vida privada y en la elaboración subjetiva de la percepción de sí, son experimentadas por el autor como un elemento coercitivo que produce sufrimiento. La elaboración y la toma de conciencia de la influencia de lo religioso, que se declina como conceptualización del alma, de lo espiritual y como relación, en parte, con una intimidad frustrada, se presenta en su poesía bajo el signo del conflicto y la batalla por un desenmascaramiento. Dentro de la religiosidad el autor incluye sea la reglamentación moral que recibe durante su formación escolar, sea un sentido metafísico que se acumula como pérdida-censura-culpa, elementos que empañan su relación con el mundo. El concepto de "alma" y espiritualidad son vividas como una carga negativa y ofuscante, a diferencia de como otros poetas habían integrado el signo religioso o espiritual, como por ejemplo Teillier en su visión positiva de lo metafísico. En Lihn

tampoco se encuentra el signo desgarrado y visionario de algunos poetas de la generación precedente (como Arteche o Anguita) sino la gravedad cultural y existencial estrechamente vinculada a un recurso correccional como instrumento doctrinario y plasmador de una mentalidad. Este aspecto se revela claramente en una poesía de *A Partir de Manhattan*, que cruza además magistralmente en forma plural diversos tópicos de su poesía:

Nunca salí del horroroso Chile

Nunca salí del horroroso Chile
mis viajes que no son imaginarios
tardíos sí - momentos de un momento -
no me desarraigaron del eriazo
remoto y presuntuoso
Nunca salí del habla que el Liceo Alemán
me inflingió en sus dos patios como en un regimiento
mordiendo en ella el polvo de un exilio imposible
Otras lenguas me inspiran un sagrado rencor:
el miedo de perder con la lengua materna
toda la realidad. Nunca salí de nada.

En este poema se encuentra la huella sea de su relación con la memoria de infancia y el sentimiento de arraigo forzado a un paraíso-infierno perdido ambientado en los lugares de la experiencia escolar, que el autor abandonará tempranamente. Así como también de la imposibilidad de abandonar su país a nivel afectivo, a pesar de sus viajes y su inquietud. Voluntad ambivalente que se inscribe en el deseo de alejarse del paisaje nacional quedando, sin embargo, siempre confinado íntimamente a él por medio de su lengua y a raíz del vínculo con su realidad específica en la que la misma lengua, como *habla*, se traspone subjetiva y culturalmente. Esa suerte de amor-odio con respecto a la realidad chilena asumirá distintos matices a lo largo de su obra, alcanzando su ápice en los años del exilio interior durante la dictadura.

El elemento perturbador que lo entorpece proviene de una cultura de la que el poeta parece no poder despedirse. La superación de estas ataduras está a la base de su gesto tensional entre poder o no poder separarse de esa herencia, para luego elaborar la pérdida y poder hallar un verdadero contacto con lo real. Cuando el poeta indica estos motivos como impedimento al "acceso al mundo de la violencia", expresa que para actuar esta separación es necesario un gesto radical en el que lo real se vincula con lo violento. La violencia como signo vital de su movimiento se refleja en la experiencia de la ciudad que el poeta afronta y en cómo ésta penetra en su proceso de elaboración de un propio lenguaje. Esta percepción de sí mismo como atado a un rígido orden moral y cultural se encuentra en diversos escritos suyos, en *Escrito en Cuba* Lihn escribe:

Así me veo en el mundo de la fragmentación como un clochard escarbando en el

basural de las palabras basural de las cosas
con mi saco de alma a la espalda
este monstruoso hongo que ha crecido a mis expensas esta joroba estos muñones
de
alas envueltos en trapos sucios embebidos de gangrena
que me cierra el acceso a lo real
que me cierra el acceso al mundo de la violencia (1995: 118)

La joroba, el hongo monstruoso es el síntoma que se transforma en palabra, es a la vez lo que se convierte en enfermedad, una enfermedad interior que se deposita en modo letal, que se pudre y no se cauteriza. La doctrina de una educación religiosa, de una severa moralidad sexual adquiere dimensiones monstruosas y ocupa otros territorios del presente del sujeto, convirtiéndose en esa gangrena que recuerda la metamorfosis de Gregorio Samsa, un caparazón que representa, entre otras cosas, un dolor por el mundo y un extrañamiento conflictivo con éste y consigo mismo devenidos patología.

La crítica literaria Carmen Foxley en su exhaustivo ensayo crítico *Enrique Lihn. Escritura excéntrica y modernidad* (1995), en el que recorre las distintas discursividades lihneanas observa y anota:

El (otro) gesto escritural que da consistencia a la escritura de Lihn es el despliegue de la *hybris**, término nietzschiano que implica un ademán de hacer violencia, como lo hace la modernidad. Lo ejerce contra su propio trabajo a modo de liberación de un juego de fuerzas latentes, y la intensificación de una actividad vital e interpretativa que será mejor en cuanto "mayor sea el número de ojos distintos que empleamos para ver una misma cosa [...] Y así lo primero que hacen los textos es violentar la situación convencional del sujeto moderno [...] La enajenación, la disociación, la angustia e imposibilidad de armonizar los roles son unas marcas de la tematización de la violencia sobre sí mismo (1995: 32).

Y en este lugar del desenmascaramiento de la violencia, las máquinas son una personificación de la modernidad. Otra forma de representar esta violencia es la deslegitimación de la labor poética en sus poemas como reflexión sometida a una refracción de los postulados: "La poesía no sirve para nada / Sirve para poner en duda el mundo.[...] mejor dicho ella es esa duda / No pone en duda nada/ le basta ser y prueba la existencia de la duda" (1995: 138).

Como texto emblemático dentro del desarrollo de uno de los motivos recurrentes de Lihn, es decir, la reflexión sobre el oficio de poeta, se encuentra el poema *Porque escribí*. Como afirma el crítico Hernán Loyola, en *Musiquilla de las pobres esferas* el poeta "empezó a cuestionarse, a poner en el banquillo una y otra vez su propio quehacer poético, la faena misma de su escribir" (Lihn 1969b). Y en el poema en cuestión articula el discurso de las condiciones problemáticas de la escritura y de la labor de poeta contemplando el valor de salvación que la poesía puede tener.

Porque escribí (fragmento):

Ahora quizás, en un año de calma,
piense: la poesía me sirvió para esto:
no pude ser feliz, ello me fue negado,
pero escribí.

Escribí: fui la víctima
de la mendacidad y el orgullo mezclados
y ajusticié también a unos pocos lectores;
tendí la mano en puertas que nunca, nunca he visto;
una muchacha cayó, en otro mundo, a mis pies.

Pero escribí: tuve esa rara certeza,
la ilusión de tener el mundo entre las manos
- ¡qué ilusión más perfecta! como un cristo barroco
que toda su crueldad innecesaria -

[...]

Porque escribí no estuve en la casa del verdugo
ni me dejé llevar por el amor de Dios
ni acepté que los hombres fueran dioses
ni me hice desear como escribiente
ni la pobreza me pareció atroz
ni el poder una cosa deseable
ni me lavé ni me ensucié las manos
ni fueron vírgenes mis mejores amigas
ni tuve como amigo a un fariseo
ni a pesar de la cólera quise desbaratar a mi enemigo.

Pero escribí y me muero por mi cuenta,
porque escribí porque escribí estoy vivo. (1995: 175-176)

Si la característica más frecuente de sus reflexiones metapoéticas se inscribe dentro del escepticismo y el cuestionamiento de la palabra, aquí el poeta parece construirse un credo del quehacer poético que se postula como fundamento. La reflexión conflictiva y dual en torno a la cual el poeta delinea una identidad autorial en este poema se resuelve en la forma de un manifiesto subjetivo en el que Lihn confirma a sí mismo el sentido del empeño escritural. En el mismo texto escribe: "Me condené escribiendo a que todos dudaran / de mi existencia real", expresando lo que significa hacer de la escritura parte de la vida y conjugar la literatura con la existencia en la realidad. Más adelante enuncia otro elemento presente en su poética: escribir es "trabajar con la muerte", y con esta afirmación desentraña el lado negativo de la escritura, su relación con el límite del lenguaje y lo indecible de la vida. Como afirmábamos más

arriba, este es un poema que se presenta como una epifanía dentro de los poemas en que Lihn más claramente desglosa su pensamiento metapoético.

Volviendo al texto de Lihn, *Definición de un poeta*, encontramos en él otro punto importante de su poética que es la crítica a un tipo de realismo literario, dentro de la cual el autor desarrolla dos argumentos que definen esta posición. El primero se instaure con relación al desmantelamiento de las ideologías y de los pensamientos dominantes de la cultura occidental, ya que como afirma, "[...] uno de los pantanos es cualquier clase de realismo, de derecha o de izquierda, consagrado a sustituir el proceso vivo de lo real, creador de valores, un orbe de intocables valores preestablecidos de una sola vez y para siempre, para mayor gloria de Dios o de quien sea" (1996: 347. En relación al segundo punto, o sea a su posición antagónica con respecto del realismo socialista, el poeta sostiene su crítica en cuanto el realismo resulta ser: "[...] apologética de los valores que se pretenden exclusivos y excluyentes de la llamada "civilización cristiana y occidental" convertida, a la fuerza, en poesía o en arte "positivo"(1996: 351). Esta afirmación comprende a su vez dos de las temáticas que Lihn elabora en forma metatextual a lo largo de toda su obra, es decir, su personal rechazo a los dogmas de la Iglesia y al catecismo como instrumento inhibitorio y represivo. Este rechazo está interiorizado también en los textos como forma de denuncia de la impronta que este tipo de educación le infligió, en modo indeleble, sobre su autoconsciencia y sobre su mismo comportamiento, a partir de la infancia y de su primera experiencia de las normas y reglamentaciones sociales.

En su obra, como afirma entre otros Binns, leemos la lucha por liberarse - o al menos por tomar acto - de los vínculos moralizadores, del concepto de alma y todo lo que representa una interiorización metafísica de la religiosidad católica mistificada por un orden represivo y prejuicioso. Por otra parte con la manifestación de su distancia con respecto del conservadurismo, el autor evidencia el estado de crisis en que se encuentra la sociedad y el individuo. Al mismo tiempo plantea como causa de ese declive social un tipo de cultura en la cual la realidad parece estar explicada *a priori* y relatada según determinadas hegemonías discursivas, cuyos esquemas han establecido una realidad incontestable, que no da lugar a la pluralidad como tampoco a la liberación de la subjetividad.

El segundo asunto, que históricamente lo preocupa y lo involucra en cuanto intelectual activo durante los años inmediatamente sucesivos a la revolución de Cuba, es el del debate en torno al dictamen del realismo socialista. Lihn vivió desde el 66 alrededor de tres años en Cuba. Esta estadía marcó decisivamente su perspectiva por lo que concierne la lectura de la revolución política y cultural cubana. Lihn piensa, o por lo menos declara, que el realismo socialista es *letra muerta*, y se inclina a apoyar las declaraciones que nacen en el seno del debate soviético y que difieren de este presupuesto, proponiendo otra alternativa, una suerte de "realismo sin fronteras": Este "realismo sin fronteras", que es una citación del título de un ensayo de Roger Garaudy*,

"comprende "el derecho a la existencia del experimento en literatura" (1996: 348). Experimentación, así lo explica Lihn, en el sentido de "la necesidad natural que siente una conciencia artística liberada de obligaciones o compromisos sociopolíticos, de trabajar a su modo en su propio laboratorio, por aprehender la realidad operando sobre ella el dominio de lo particular o de lo singular" (1996: 348-349).

En parte no se puede negar que sea una declaración paradójica, porque mientras reclama la necesidad de una garantía de libertad de expresión y de un terreno para la subjetividad, los signos que emergen de la negatividad en que está sumergida la sociedad, están determinados por una política que los regula. La afirmación da un golpe de gracia a cualquier idea de compromiso sociopolítico, pero como afirma más precisamente en otros pasajes, hay que entender que Lihn se refiere aquí a una práctica autorial y artística, en lo general y lo particular, libre del peso del partido, de las jerarquías gubernamentales y de los grupos de poder. Y al mismo tiempo su tensión principal, y su preocupación, es la de desmontar toda presunta utopía hegemónica que pueda confluir en una exaltación ideológica o de la manipulación de la realidad. Desarrollar la conciencia del pasado y situarse continuamente en el presente como fruto de esta conciencia histórica es el camino que indica como alternativa a una revolución ilusoria. Por lo tanto, contrariamente al intento de eliminar, borrando de la historia y de la representación de ésta y de la sociedad, los síntomas de la enfermedad moderna y del proceso de mitificación capitalista, en otras palabras de cancelar "las causas sociales de los trastornos individuales", el poeta debe excavar en ese material subjetivo, que "no es un pozo o un callejón sin salida", y extraer de ello los monstruos, hacerlos emerger en la realidad social-objetiva, iluminando "esa convergencia en que virtualmente se tocan las dos caras de una misma moneda: el yo subjetivo individual y el yo objetivo social"(1996: 350).

Lo que subyace a la necesidad de dismantelar esta deletérea homologación de la realidad es un impulso ético que transforma el derecho de experimentar en literatura y de abrir exponencialmente el campo subjetivo, en un "deber". Y esto es en fondo lo que permea la palabra vehemente de Lihn por lo que concierne los elementos que conforman el lugar del autor y los factores que delimitan su reflexión en torno a su labor poética.

La "insurrección permanente" como la llama Lihn citando a Vargas Llosa, es un estado que una cultura libre y responsable tiende a instaurar cuando opera en sus más altos niveles, al trabajar, y aquí el autor cita Rossana Rossanda²¹, por la liberación del hombre de sí mismo" (1996: 351). Pero precisamente en este punto el autor exhibe la conciencia de la imposibilidad de lograr esa liberación a través del socialismo, el cual "no libera el hombre de sí mismo" (1996: 351), sino que lo reconduce a su destino de hombre de la crisis, que lleva sobre sí, la experiencia europea del derrumbe. Es una doble señal que intenta superar la crisis ideológica que se abre durante la mitad de los

21 El autor en su ensayo "Definición de un poeta" (1966), (Lihn 1996: 349 y 351) menciona dos veces a Rossanda citando el artículo: Rossanda, Rossana. "El debate cultural en la Unión Soviética y las funciones del partido", en *Rinascita*, nº 13, 23 de marzo de 1963, traducido por Luis Bocaz para la revista *Aurora*, publicación del Partido Comunista de Chile

Sesenta, en los postulados del socialismo y del marxismo militante a nivel internacional.

Concluyendo su ensayo, Lihn retoma la dicotomía ciencia-arte, aclarando que la batalla que se libra entre ciencia y técnica no encuentra su campo de beligerancia entre arte y ciencia, "sino entre una ciencia aplicada a la tecnología y la capacidad para el "simbolismo" (1995:352). Es decir, a lo que aquí se refiere Lihn es a la despersonalización y objetivación del hombre en el contexto de la "revolución de la máquina"(1996: 352) y al deterioramiento o gradual cancelación en el ser humano de esa capacidad de preservar los rasgos personales e individuales, aludiendo nuevamente a la capacidad de subjetivizar, expandiendo gradualmente el espacio de individuación, en una proporción *en* "la que más alto es el grado de individuación se produce un más alto grado de universalidad que mantiene ligado el hombre al mundo del sentimiento, del deseo y de la compasión"(1996:352).

En otras palabras lo que Lihn defiende es la necesidad de expandir en la realidad la presencia de una subjetividad para poder colectivizar los elementos que unen profundamente las personas en la sociedad. Una colectivización que incluye la apertura al deseo y a los sentimientos, entendidos como *afectos* socializantes, que contrastan la dirección a la que se dirige la tecnificación del individuo. Del mismo modo afirma una perspectiva dentro la cual lo personal es elevado a material que irrumpe y llevá en sí la potencialidad de romper con la univocidad de la lectura de la historia y de la representación de sociedad, concebida, en cambio, como conjunto de subjetividades.

Como factor inalienable de la creación poética Lihn da primacía a la exploración en lo subjetivo. La premisa es que la subjetividad es el canal a través del cual poder reconstruir una objetividad que no excluya la experiencia subjetiva como "material de desecho", sino que se incluya en una poesía que "siempre de la medida de lo humano"(1996: 353).

Como bien sintetiza la estudiosa Carmen Foxley, en las múltiples discursividades que diferencian los diferentes libros de Lihn, el poeta disiente de las imposiciones culturales e ideológicas como son la imposición de la Iglesia, de los sistemas políticos, del libre mercado y de la miseria que éste provoca, orientándose hacia el sujeto e instaurando un lugar del habla para que éste pueda disentir.

Por otra parte su disentimiento no promueve un asentarse del enunciante como eje del antagonismo ideológico, sino que intenta introducir en el lenguaje una cierta opacidad en la representación de la realidad, sin ofrecer un rostro simplificado del conflicto que presenta. Este ademán del lenguaje busca instaurar una relación dialógica con su lector, problematizando la funcionalidad colectiva del lenguaje y de su capacidad de subvertir y manifestar los aspectos que critica.

Por lo mismo, como afirma Foxley, para Lihn,

no hay hechos en sí, sólo destellos o experiencias interpretativas eventuales y muy provisionarias, que ocurren en tensión diferencial y en movimiento contra un trasfondo, llámese el manierismo, la modernidad, la literatura, episodios de la vida

personal o de la circunstancia desestabilizadas críticamente y cuyas dimensiones latentes e inquietantes sólo aparecen cuando el lector participa en su reactivación (1995: 41).

2.3 *Definición de una generación*

A diferencia del curso que siguió la crítica dentro del panorama nacional de los Sesenta, caracterizado por un desplazamiento de las prioridades sociales y una precipitada e incisiva transformación de los objetivos de la organización cultural, en el ámbito de la poesía las posturas estéticas y autocríticas no siguieron estrictamente la pauta de las discursividades socio-históricas surgidas en ese periodo.

La pluralidad de escrituras, la multiplicidad de experiencias y de resultados poéticos connotan el periodo que va de 1960 a 1973. No es posible asumir un punto de vista único en el proceso de recuperación de los rasgos que caracterizan el lenguaje poético de la promoción. Sobre todo si el objetivo es el de encontrar una única matriz que reúna las discursividades que mayormente perdurarán o influirán en la promoción que empieza a escribir después del golpe militar y en la lectura de las transformaciones escriturales de los poetas que seguirán escribiendo dentro o fuera del país.

Sin embargo el intento verterá en identificar algunas de las posturas que prevalecieron en esta década, conciliando los factores socio-históricos y políticos de envergadura que emplazaron perspectivas y discursos poéticos que contribuyeron a forjar las representaciones de esta *generación* de poetas.

Más que detenernos sobre las diferencias que desplegaron los poetas en la construcción de un lenguaje personal, se trata de destacar cuáles fueron los principales postulados que en un modo u otro significaron un pasaje crítico, que plasmaron en el lenguaje poético un rostro de la realidad de la que emergieron, actuada como una restitución consciente o no. A la luz de casi medio siglo algunas declaraciones poéticas y metatextualidades registradas en el arco de alrededor de veinte años, revelan hoy posiciones lúcidas como también algo desfasadas con su contexto histórico y con la posibilidad de autorepresentarse dentro del proceso de *modernización*.

2.3.1 *Aspectos culturales y mirada crítica de la generación emergente*

Jaime Concha, en su ensayo denominado *Mapa de la poesía joven chilena*, de 1981 (Yamal 1988: 73-86), escrito originalmente para una conferencia de presentación de la labor poética de Gonzalo Millán, contribuye a una definición de los linderos históricos, como también de la atmósfera sensible que envolvió esa promoción que surgía en los Sesenta y se habría extendido hasta los Setenta:

Si fechas hubiera que dar, sería posible fijar en 1965 el surgimiento de la nueva poesía chilena. Entre la revolución cubana, proa de esperanza en la historia latinoamericana, y la elección democrática del Presidente Salvador Allende, inician

su obra estos jóvenes poetas. Los viejos robles de la poesía chilena han ido cayendo por esos años: Huidobro muere en 1948; la Mistral se va en 1957; en 1964 desaparecen Ángel Cruchaga y Rosamel del Valle; Pablo de Rokha se suicida en 1968; Neruda cae envuelto en la sangre de su pueblo. (Yamal 1988: 75-76)

Instalados en estas circunstancias, se plantea la problematización de la definición histórico-crítica de los poetas que escribieron durante estos años, un periodo relativamente amplio que presentó más de un paradigma en su desarrollo. Como deducimos de esta misma cita, en el arco restringido de ocho años (1965-1973) se incluye tanto la emergencia de una promoción, como dos vuelcos políticos entre mitad de los sesenta y 1970.

La *generación de los Sesenta*, es la definición más usada para determinar el grupo de poetas que comenzó a publicar sus obras en esa década, y Óscar Hahn es indicado como uno de los primeros- si no el primero - de los poetas visibles de esta generación, con la publicación de *Esta rosa negra* en 1961. Uno de los rasgos que se apuntan en la evaluación crítica de esta generación es la de publicar poco - y efectivamente la producción no alcanzó la dimensión de la de los Ochenta -, pero tuvo consistentes logros y se manifestó como fenómeno cultural cierto.

Según un criterio anagráfico en esta generación se podrían incluir los poetas que nacieron entre 1935 y 1950, unos quince años de diferencia según el criterio clásico de Ortega y Gasset. Pero además de este parámetro, que comporta el haber crecido, biográfica y literariamente, y haber producido su obra en un contexto socio-histórico común, se evidencian pocas otras semejanzas en las poéticas.

Para Waldo Rojas²², cualquier intento de definición es impreciso (Rojas 2001: 44), *poetas jóvenes de los años Sesenta*, *generación de los Sesenta* o *generación emergente*, y en último lugar cronológico la de "los Veteranos de los Setenta". En fin, todas ellas son las denominaciones corrientes que pueden ser encontradas en los textos que afrontan la poesía de los y las poetas del periodo. Efectivamente la definición de *poetas* o *generación emergente*, conlleva un antecedente implícito lagunoso: ¿emerger desde dónde?, - como se preguntaba también Grínor Rojo (Rojo 1987: 63) - ¿cuál fue la matriz o el humus desde el que estos poetas aparecen y se instalan en el ámbito cultural?; ¿desde dónde emerge su lenguaje, qué arborescencias tan nuevas trae y qué relación tiene con la tradición?

Como afirmábamos, la heterogeneidad que los connota, comportaría una respuesta articulada y bien sopesada para cada una de las poéticas presentes en la

22 Waldo Rojas es un poeta asociado a la *generación emergente*, nació en Concepción en 1944. Realizó estudios secundarios y universitarios en Santiago. Su trayectoria literaria estuvo vinculada a diferentes revistas y grupos poéticos. Colaboró con la revista *Orfeo*, y con las actividades culturales y editoriales de los grupos *Trilce*, *Arúspice* y *Tebaida*, durante los años Sesenta y ejerció como docente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Sale en exilio a París en 1974, donde reside, y ha ejercido docencia en la Universidad de París I (Sorbonne), en el Departamento de Historia Contemporánea. Algunos de sus libros son: *Agua removida* (1964); *Príncipe de naipes* (1966); *Cielorraso* (1971); *Puente oculto* (1981); *Cifrado en la Villa Adriana* (1984); *Almenara* (1985), entre otros. Publicó en el 2001 un libro de ensayos críticos: *Poesía y cultura poética en Chile*.

escena de estos años. Para Waldo Rojas la cuestión era compleja y la definición de *Generación de los Sesenta* no agotaba la masa de escritores de edad próxima, así como tampoco resolvía el problema de individuar las diferentes estéticas ya que tampoco existía "una mediana generacional de rasgos estéticos en común" (2001: 49). Ni la definición surgió de los mismos protagonistas de la década ni tampoco fue celebrada como congruente con el quehacer que se dimanaba en distintas direcciones, por lo mismo esta denominación facilitó *a posteriori* la colocación histórica de algunas (y no todas) de las presencias y producciones poéticas, pero no dio cuenta de las distintas redes sociales que contenían este vasto y articulado ambiente poético. De hecho cuando se habla de generación de los Sesenta se piensa a un pequeño grupo de unos diez poetas, cuando, en realidad, durante estos años se cuenta al menos un centenar de poetas activos.

Como problematiza Waldo Rojas, tal circunscripción, que no concierne sólo la de los Sesenta sino en general la jurisdicción impuesta en una "periodización generacional, hace tabula rasa de la desincronización, y de la diversidad de las temporalidades históricas, del anacronismo, de la diferente cronología de las biografías individuales [...]"(Rojas 2011: 49-50).

Podemos agregar que, si por una parte puede ser útil al fin de reconstruir la cronología de las publicaciones de un determinado periodo, hace falta un espacio crítico en el cual poder abrir una diálogo más intenso entre la obra de poetas que escriben al interno de un mismo periodo histórico, con el intento de evitar la pérdida de la interrelación entre los lenguajes o entre una reflexión poetológica de un exponente mayor y otra de un referente más joven.

También en su texto de 1985, Rojas refuta la restringida denominación aclarando que "no hubo nada de preconcebido en esta generación, no se constituyó como conjunto *a priori*". Aunque sí nota algunas características comunes como haber empezado a escribir durante los años de formación universitaria. La Universidad, lejos de ser percibida como una institución vetusta y conservadora, fue un lugar de encuentro vivido como un refugio para los poetas del tiempo (2001: 9).

De otras fuentes, en cambio²³, el recuerdo del patrocinio universitario emerge con otros matices, no siempre se habla de apoyo incondicionado o se nombra a la Universidad como patrocinadora de los diferentes proyectos culturales y editoriales que de ahí proceden, sino también se alude a una *clandestina* o reñida contribución que dependía de algunos equilibrios en su interno.

Sobre este mismo plano Rojas asevera que la promoción "no fue una tribu

23 En su extenso libro *La Memoria: modelo para armar: grupos literarios de la década del Sesenta en Chile, entrevistas* (1995), Soledad Bianchi ofrece una mirada panorámica sobre las diversas realidades de los Sesenta en ella el poeta y crítico Omar Lara, recuerda del periodo de participación en el grupo *Trilce* de Valdivia, y de su asistencia al profesor Luis Oyarzún lo siguiente: "Su actitud me parece ejemplar: yo era su ayudante en Extensión, per trabajábamos en condiciones muy precarias. De hecho, no teníamos oficina; nuestros amigos se reían y comentaban con un poco de burla, de compasión y de simpatía, que nuestras oficinas eran los bancos de la plaza: ahí nos juntábamos, nos sentábamos a discutir qué hacer"(Bianchi 1995: 25).

formada con ánimo excluyente y con vocación de vanguardia reductora" (*Espíritu* 1985: 39). Y retorna también sobre la heterogeneidad de la promoción, la cual estrecha relaciones interpersonales marcadas por afinidades personales y culturales, aspecto que dio lugar, aunque haya sido poco estudiado o poco admitido por ellos mismos, a elementos compartidos en el lenguaje, trazas de contaminación o intertextualidades, al menos temáticas, en sus diversas formas poéticas²⁴.

"Es un grupo que se da como primer principio el de no ser un grupo. La promoción del Sesenta que se confunde con *Trilce*, no es el grupo *Trilce*" (*Espíritu* 1985: 39), opina el poeta, introduciendo la cuestión de la identificación de esta promoción con uno de los tres grupos más "hegemónicos", surgidos en torno a las universidades, que a su vez dieron vida a distintas publicaciones de revistas literarias: el grupo *Trilce* en Valdivia, *Arúspice* en Concepción, *Tebaida* en el norte Grande (Arica, Antofagasta, Tocopilla), como lo relata la investigadora Soledad Bianchi, problematizando la "invisibilidad" de otras agrupaciones:

Provincianos fueron los tres grupos de la década de los Sesenta mencionados, sin embargo, su radio fue más amplio y se extendió hasta Santiago [...], la provincia poética tuvo tal impacto en ese decenio que la capital debía volcarse hacia ella cuando se trataba de conocer a los jóvenes. [...] Pero las panorámicas nunca son tan simples, y la presencia de otros colectivos - coexistentes de los anteriores - permiten complejizar el campo literario de los años Sesenta. Pienso en el sureño "Grupo Espiga", e en los capitalinos "Grupo América", "Escuela de Santiago" y "Tribu No", rara o nulamente considerados por las agrupaciones que - en otros trabajos - he llamado "hegemónicas". De entre ellos sólo "Espiga" estaba ligado a la universidad, la Católica de Temuco, que, a diferencia de otras no fue soporte decidido. [...]

Diversas son las otras agrupaciones que podrían llamarse "marginales": formadas por estudiantes universitarios, ninguna solicita un apoyo institucional, y se quieren independientes. A pesar de ser muy distintas, aludiré a una opción que las asemeja: su interés por la literatura de la "generación beat": es decir, se reconocen en otra tradición que los grupos establecidos; tienen otras lecturas, otra concepción de la literatura, otro modo de enfrentarse con los antecedentes literarios nacionales, otra forma de ubicarse ellos mismos y de relacionarse con la institución literaria: la

24 Si Rojas rechaza, razonablemente, la identificación de la generación con el "origen de clase", es decir, de su condición pequeño burguesa (2001: 46), que le atribuía cierta crítica, Federico Schopf en una entrevista dilucida algunos rasgos socio-culturales con acierto: "[...] tal vez en la generación nuestra predominan los intelectuales que se originaron en las capas medias de la sociedad, y, en este sentido, son precisamente estos sectores los que ven como uno de los caminos de promoción social de sus miembros el ingreso a la enseñanza superior.[...] Si reviso la antología de Carlos Olivarez, "Los veteranos de los 70", tengo que concluir que la gran mayoría de los seleccionados son escritores que pasaron por la Universidad de Chile o por la Universidad Católica y, muy probablemente, son autores que ingresaron o estudiaron en la universidad como una manera de complementar sus intereses literarios, una manera de encontrar una profesión paralela que les permitiera subsistir, recordando que las generaciones anteriores habían procurado obtener esta subsistencia en la administración pública, como la generación de Pablo Neruda [...]"(Bianchi 1995: 21)

crítica - periodística y universitaria -, los organismos de los escritores, las actividades públicas. Posiblemente estas diferencias hayan sido causa de omisión y de su efecto, el desconocimiento: ninguna de las revistas chilenas de grupos publica a Cecilia Vicuña, José Ángel Cuevas, Claudio Bertoni o Jorge Etcheverry. (Bianchi 1995: 12)

Waldo Rojas contribuía junto a Federico Schopf a dar una dimensión nacional al grupo (Bianchi 1995: 26), escribió en las distintas revistas publicadas por los grupos como también en *Orfeo*, revista de literatura dirigida durante un periodo por Jorge Teillier. En particular, Omar Lara, el fundador de *Trilce*, lo considera un integrante activo de una serie de actividades del grupo de Valdivia, como la "elaboración de la revista y la preparación de las reuniones de los futuros Encuentros organizados por el grupo" (Bianchi 1995: 24).

Otro de los aspectos que cita Rojas en la entrevista que sostiene con Gonzalo Millán publicada en la revista *Espíritu del valle* (1985), es el de una conciencia del lenguaje asumida por los jóvenes "ligada más al saber que al soñar, una poesía que tendría que ver más con el *logos* que con el *pathos* (1985: 39), y que mantiene cierta relación con los cambios que se verificaron en una "universidad reformada" (después de la Reforma universitaria del 67) (1985: 39). Y efectivamente, su poesía sí se caracteriza por un elemento de "autorreflexividad y mentalismo", elemento que se declinó en formas poéticas diferentes, pero que es distinguible en poetas sea de la generación anterior, como Lihn y Gonzalo Rojas que de la generación de los Sesenta como Federico Schopf, y en cierto modo en Gonzalo Millán, aunque en éste la *autorreflexividad* y las cuestiones metapoéticas se encuentran más sumidas dentro de su enunciación que en una explícita reflexión metapoética.

Un saber, entonces, retomando las palabras de Rojas, que incluye la experiencia de la ciudad, una promoción que continúa la labor de entendimiento de esos rasgos postmodernos que trazan y esculpen los hábitos y la mentalidad chilena ya fuertemente, en lo local, transformada por desajustes y movimientos sociales (1985: 41). En ese sentido la atención y la transcripción de la vivencia de lo urbano, de la ciudad que cambia o que se ha hibridado repentinamente, comienza a aparecer con más fuerza en la poesía como una imagen interiorizada que va plasmándose en el plano del discurso y de las relaciones. Por lo tanto la realidad de la ciudad no entra en forma de realismo puro, como clásicamente éste se entiende, sino que asume la forma de la crudeza, de la fealdad o del realismo, cargado, en este caso, de una intencionalidad crítica y conflictiva. Waldo Rojas propone la existencia de un *descalce* entre la mentalidad urbana y la de los habitantes de las otras ciudades chilenas, lo que provoca un cruce de experiencias. "Hay una imaginación nostálgica de pérdida por el desplazamiento físico, expresamente geográfico"(1985: 41), sostiene Rojas, "así como hay también "un imaginario urbano, pero de una ciudad en construcción, de una ciudad en permanente andamios"(1985: 41). Pero estos dos tipos de aproximaciones a la vivencia de la ciudad no habría que polarizarlos, entre *urbanos* y rurales, sino que leerlos como un diálogo fluctuante. Como por ejemplo

en la poesía de Jorge Teillier, representante de lo *láríco* que se asocia con la provincia. En su poesía, Rojas señala un tipo de nostalgia que se aleja de lo folclórico y de lo realista del *villorio*, como lo denomina el poeta, y lo acerca a un campo de diálogo poético con sus antepasados franceses, en el que se revela una especie de dimensión rural mundial que delinea una "recuperación nostálgica mítica" (1985: 42). Esta tendencia se verifica en modo inverso, constata Rojas, en la obra de Manuel Silva Acevedo, sobre la que nos detendremos más adelante, en la que un poeta de origen "urbano" sitúa su poema, *Lobos y Ovejas*, en un escenario que lleva "el referente realista a la dimensión mitológica"(1985: 42).

Por lo que concierne la definición de la generación emergente, el origen tuvo lugar cuando Waldo Rojas designó a un grupo de poetas, incluido él mismo, durante una conferencia en 1967, con el nombre de "promoción emergente", una "expresión provisional para calificar una decena de autores nacidos entre 1938 y 1948", como puntualiza en 1983 (2001: 50). Esta expresión, aludía tanto al sentido de brotar, surgir, "aparecer en medio de algo, asimismo que (a) la idea de un estado o situación de duración efímera"(Rojas 2001: 50). Por otra parte también representaba "la convicción [nuestra] de surgir en el extremo de una larga tradición poética, y al rechazo compartido de todo propósito de pugna y enfrentamiento contra los detentores de ésta, así como de la intención de protagonizar con ello un acto de relevo generacional irrevocable"(2001; 50).

Por cierto una de las características que mayormente ha sido indicada como común por los críticos es la de la ausencia de conflicto con las generaciones anteriores, además de la supuesta "dimisión histórica", o falta de conciencia histórica del grupo, como afrontaremos más adelante. Efectivamente Rojas es quien sostiene que uno de los motivos de la autocrítica de la generación y de las pocas publicaciones era que durante los Sesenta, ninguno de los grandes poetas había perdido en nada "su brillo original"(1985: 41).

De las palabras de Rojas se desprende una parte del carácter de este grupo de poetas que ya se presentaba con una cierta conciencia de su oficio, y que por lo mismo sus aspiraciones de ser aceptados o apreciados no prevalecían. Ellos mismos habían demarcado su lugar en la escena literaria del momento, a través de su actividad poética y cultural, representándose sin mayores rémoras teóricas como una afluencia poética "insertada", como continuidad, en la tradición²⁵. Como el mismo Rojas declara refiriéndose al origen y a la fisionomía de la llamada *generación de los Sesenta*, mientras

25 Carlos Cociña, asociado al grupo *Arúspice*, así se expresa con respecto a los "padres": "Los que en esa época, empezamos a trabajar más en poesía, habíamos estudiado a muchos poetas chilenos en el colegio. Por lo tanto, el vínculo que nosotros teníamos con la gran poesía chilena estaba absolutamente metido dentro de nuestra forma de mirar el mundo, como un elemento más, ¿te fijas?, y eso permite después, cuando escribimos, cuando empezamos a escribir o a ser más concientes de la escritura, a no tener problemas con, comillas, estos "Padres", en el sentido que los teníamos absolutamente asimilados, cosa que no pasaba con la gente que era un poco mayor que nosotros que o eran parrianos o nerudianos, o eran rokhianos o huidobrianos." (Bianchi: 1985: 84-85)

ilustra el tradicionalismo de sus contemporáneos:

[...]un grupo de poetas que se definían sobre todo por un estado de ánimo frente a la poesía chilena y por, yo diría, una apertura hacia la tradición más que hacia la renovación vanguardista. Esta es una generación compuesta en ese momento por una docena de jóvenes poetas, y algunos más que giran en torno, que muy claramente han aceptado el papel de continuadores, rescatadores, en lugar de hacer enmiendas en la memoria colectiva de la literatura chilena; y que sin ninguna animosidad deciden "reclamarse", como se dice en francés, deciden postularse a sí mismos como los continuadores de una tradición que al mismo tiempo ellos completan por el trabajo de la investigación, de la lectura sistemática, rompiendo de este modo todas las barreras que se habían elevado entre treintayochistas y los cincuentistas, o entre ambos y la generación del veinte [...]y coinciden por lo menos en esto, en que la poesía chilena constituye una suerte de tronco riquísimo de expresiones y tradiciones y que nada hace necesario enviar a retiro a los poetas mayores o menos mayores, y que es posible convivir, que se pueda cohabitar perfectamente en un clima extraordinariamente fecundo adonde reflorece la poesía de Gabriela Mistral, de Huidobro, de Pablo de Rokha, de Neruda, de lo que se trata entonces es de emerger en el extremo (Espíritu del Valle 1985: 40)

Y de la tradición más próxima los poetas de los Sesenta no miran solamente hacia Neruda, Mistral y De Rokha sino que buscan el diálogo, la confrontación y también en algunos casos la aprobación poética de poetas de los que los separan sólo algunos años, como ilustra María Inés Zaldivar:

Esta emergencia desde el extremo, pero que no desconoce el pasado de la poesía chilena, supone de figuras cercanas. Los poetas que ofician (de) padres o al menos (de)"hermanos mayores", y que los obligan a un desafío de distinción y superación, fueron principalmente Nicanor Parra, Enrique Lihn y Jorge Teillier para los del grupo *Trilce*; Gonzalo Rojas para los *Arúspices* de Concepción; y tras Andrés Sabella se alinean los del grupo *Tebaida* en el Norte Grande, bajo el lema: "la filosofía de la amistad a través de la poesía". (Zaldivar 2007: 114)

Contrariamente al hecho de haber determinado su propio lugar en la escena literaria, Rojas en 1985 motiva el carácter autocrítico de su generación, que le llevó a publicar muy poco, además que por la confrontación con los mayores, también por su tendencia a no dejarse atrapar por el deseo de conquistar "el público y la calle", dejando en claro que tales actitudes "no se trataban tampoco de elitismo "(*Espíritu* 1985: 41).

Esta generación no se caracterizó por elaborar una teoría de la propia práctica poética o del pensamiento poetológico que sostenía su trabajo. No abundaron en postulados ni en declaraciones de poética, aunque sí se planteó una crítica como interpretación de sí mismos y de los trabajos publicados.

De este grupo de emergentes los más renombrados y frecuentemente citados en las antologías o trabajos críticos son: Óscar Hahn, Floridor Pérez, Federico Schopf,

Hernán Lavín Cerda, Omar Lara, Jaime Quezada, Manuel Silva Acevedo, Santiago del Campo, Ronald Kay, Gonzalo Millán, Raúl Bruna y Waldo Rojas. Algunos de estos formaban parte de los grupos ya mencionados, otros no o gravitaban en ellos sólo esporádicamente. Las influencias y las lecturas, más allá de la variada tradición nacional, como fue la relectura de Huidobro y Mistral, incluían a César Vallejo y a Ernesto Cardenal (Bianchi 1995: 105) y a los poetas *beats* norteamericanos, así como a otros jóvenes y menos jóvenes poetas latinoamericanos, de los que se mantenían al corriente a través de revistas extranjeras como la mexicana *El Corno emplumado*, junto a la lectura de los narradores del boom como García Márquez o Vargas Llosa.

En particular, en ámbito chileno, señalamos la presencia de Gonzalo Rojas, que promovió tanto el sentimiento del oficio poético, como un diálogo abierto y generoso con los más jóvenes, principalmente en el ambiente de Concepción, en cuya Universidad ejercía como docente, pero también en la región del norte como lo recuerda el poeta de *Arúspice* Jaime Quezada:

Nosotros estábamos muy vinculados con la cosa contingente, comprometida, de la época: estábamos en los partidos políticos de izquierda, por cierto en la sede de la Central Única de Trabajadores, la CUT, en todos los lugares donde había un acto cultural, estábamos presentes como grupo literario y ahí leíamos nuestros poemas, en las minas de carbón de Lota, en la Escuela de Temporada, donde también estaba Gonzalo Rojas; bueno en todas las lecturas que hacíamos, siempre estaba él con nosotros, no como el maestro, no como el profesor, sino que era uno más, uno más valiosísimo [...] Gonzalo Rojas siempre fue un maestro de oficio, de trabajo y exigencia, y creo que influyó muy fuerte en nosotros. (Bianchi 1995: 75)

Y Gonzalo Millán:

Para mí, Gonzalo Rojas es muy importante, yo creo que no tanto como un maestro, por su estilo, ¿no?, pero cuando yo era adolescente él encarnó la figura del poeta, y hoy día he llegado a apreciar mucho más lo que él representaba, que era la existencia del poeta en la comunidad [...] (Bianchi 1995: 75)

En 1967 casi todos estos jóvenes poetas contaban con al menos un libro o un poemario breve publicado en autoedición o separatas, de reducida circulación. Sin embargo, como recuerda Bianchi, ninguno de los poetas que se asociaban con la *Escuela de Santiago* había publicado libros en Chile, antes del golpe, sólo después se publicaron algunas obras escritas en esos años (Bianchi 1995: 109). Como comentábamos antes, muchos de ellos desempeñaban el trabajo crítico junto al creativo, y en ese modo el comentario, las presentaciones y los prólogos recíprocos abundaban. El irrisorio tiraje de sus ediciones, la restringida circulación de sus ejemplares, además de una documentación antológica que se remite a las revistas ya nombradas y a uno que otro suplemento dominical de esos años, fue tal vez el motivo por el cual sólo en los últimos

decenios ha sido recuperada parte de la producción de esos años²⁶.

Después del golpe se editaron una serie de trabajos críticos y antologías sobre los poetas emergentes, que vuelven a menudo sobre algunos de los nombres más destacados, es decir, Óscar Hahn; Gonzalo Millán, el más joven de la promoción; Floridor Pérez; Waldo Rojas y Manuel Silva Acevedo. Millán es considerado el puente de esta generación con la sucesiva, como apuntó Soledad Bianchi, "Millán une a jóvenes, y muy jóvenes, nuevos y novísimos" (Bianchi 1983: 8-9), de este modo el poeta es colocado como un nexo entre los que estaban comenzando en los Setenta, y no escribían aún en los Sesenta, y "los que seguían produciendo y recomenzando cada vez" (Bianchi 1983: 8). Como bien apunta Javier Campos en su libro dedicado a la poesía chilena entre los años 1961-1973 (1987), no sólo Millán debe ser considerado como poeta-puente, sino también Juan Luis Martínez y Raúl Zurita (1987: 16), ya que ambos inician y definen su poética durante los Sesenta, profundizándola dentro del contexto del post-golpe. Asimismo Campos nombra a Quezada como poeta-puente por renovar a través de su poética la tradición lárca: "su poesía no abandona el tono lárca sino que se revitaliza, se re-motiva a la luz de esas nuevas circunstancias nacionales. Introduce en su poesía la complejidad de la poesía mística hispana (*Huerfanías*²⁷) y rescata para su poesía a Gabriela Mistral" (1987: 16).

De interés para mejor enfocar las tendencias de fines de los Sesenta e inicios de los Setenta y su vinculación con la poesía venidera, se encuentra el texto de Gonzalo Millán: "Promociones poéticas emergentes: El Espíritu del valle" (1985: 2-9), leído por el poeta durante el congreso de escritores celebrado en Santiago en 1984, el cual enfrentaba e incluía el tema de la continuidad poética, de la identidad y por último se erigía como reflexión en contra de la difundida tesis de que todo cambio en la cultura y la sociedad chilena había tenido su origen con el golpe de estado, anulando el proceso de transformación, y latente crisis, que ya se constataba a fines de los sesenta, y dando espacio a la intención fundacional del régimen militar, que buscaba consolidar la idea que con su *pronunciamento* se daba lugar "finalmente" a otra historia para Chile.

En su texto el poeta intenta sacar a luz la experiencia heterogénea de su generación poética recuperando la experiencia intergeneracional que tuvo lugar en los sesenta, así como desmintiendo en poesía la ruptura aniquiladora del post-golpe:

Existen una serie de antecedentes ignorados, alternativas sepultadas, perspectivas diversas, que se han olvidado hasta hoy en desmedro de la complejidad del fenómeno y en aras de un esquematismo interesado. Estos antecedentes permiten advertir, entre otras cosas, la presencia de una contraposición dialéctica entre los poetas ciudadanos y lárca en la década de los Sesenta, y también permiten seguir

26 Como excepciones se señalan la *Antología de la poesía chilena contemporánea* de Alfonso Calderón (1970); *Nueva poesía joven de Chile*, editada por Martín Micharvegas en Argentina en 1972; editada por Omar Lara en 1965, "Poesía chilena (1960-1965)"; y, poco antes del golpe, editada por Jaime Quezada, "Poesía Joven de Chile", en 1973.

27 Jaime Quezada (1942) es autor de *Huerfanías* (1985), *Poemas de cosas olvidadas* (1965) y *Las palabras del fabulador* (1968), entre otros. En los años setenta publicará algunos volúmenes dentro del proyecto de difusión de la cultura y el libro de la editorial *Quimantú*.

la línea de continuidad que lleva de la primera promoción a la segunda, desmintiendo en poesía el quiebre abismal causado por el golpe militar, cuya postulación permite a una fracción de la promoción de los Setenta sostener la generación espontánea, la ruptura y el sobrepasamiento tanto de la poesía coetánea como de la anterior, enviando a retiro prematuro a sus practicantes [...].(1985 : 2-9)

Es difícil desentrañar con precisión las auto representaciones generacionales del periodo que va de los Sesenta hasta después del golpe. En este relato confluyen discursos elaborados en los Ochenta, los cuales están inevitablemente impregnados por ese pasaje crucial que fue tanto el desmoronamiento del proyecto socialista del gobierno de Allende como la marca del golpe militar. En las reflexiones se impone un intento de mantener la continuidad del panorama del quehacer poético para no dividirlo en un "antes" y un "después", tratando, en cambio, de preservar un espíritu de comunidad poética, que raramente se intentó preservar en otros periodos, aún en aquellos de más turbia situación socio-política. Pero a su vez, esto produce una cancelación de las diferencias o una poco acertada identificación de los factores realmente innovadores del lenguaje poético.

Si más adelante afrontaremos la tesis según la cual la dictadura habría instalado e inaugurado una suerte de *otra* historia, cuyos parámetros habrían revolucionado la realidad cultural y social a tal punto de tener que leer todos los signos a partir de cero, ahora retomaremos algunos rasgos a los que apunta Millán en su discurso de 1984. Como analiza Grínor Rojo, el poeta en su discurso acierta el reproche a quienes contribuyen a cancelar de la memoria el eslabón entre la primera y la segunda promoción de poetas en torno a los setenta pero según el crítico Millán se pierde en su análisis, "sin llegar a producir un marco de referencia historiográfico que permita identificar el verdadero carácter de las "novedades" que las herejías neovanguardistas proclamaban, así como la profundidad de su impacto sobre la estructura coyuntural de la praxis, aquejada aún, por esos años, de un tenaz continuismo"(1987: 72-73).

Es más, afirma Rojo, a Millán se le hacía difícil aceptar que la promoción de los Sesenta fuese vista o fuese caracterizada por su "autosatisfacción impunidad"(1987: 73), sobre todo si se contextualiza al interno de un momento en que cuestionarlo todo había llegado a ser una práctica cotidiana, a la par con el cuestionamiento de la estructura social del país.

Problematizando la opinión de Rojo, por lo que respecta esa supuesta impunidad, habría que pensar en la heterogeneidad del campo creativo que tuvo lugar en esos años, que a su vez produjo posiciones mucho más articuladas de lo que podía haber sido una poesía puramente política. Aunque sí es cierto que el "cultivo" tuvo lugar en su mayoría, en espacios protegidos.

De relevancia fueron las lecturas, los recitales colectivos y los congresos organizados principalmente por el grupo *Trilce*: cuatro encuentros nacionales de la *Joven Poesía* en 1965, 1967, 1971 y 1972, o a las "acciones de arte" de Cecilia Vicuña, una de las

pocas mujeres incluidas a pleno título dentro la promoción de los emergentes, o la poesía "happening" de Thito Valenzuela. En su conjunto eran manifestaciones heterogéneas que sin buscarlo desmonopolizaron la palabra poética, dando cuenta de las diferentes poéticas escriturales. Asimismo, como afirma Grínor Rojo, los grupos de poesía más visibles, refiriéndose a los tres grupos universitarios, "no fueron organizaciones rupturistas" y, como agrega más adelante "a pesar de las arqueologías de Millán (y a pesar de Parra y a pesar de Lihn) [...] para muchos poetas chilenos de los años sesenta la novedad es la retórica del prosaísmo". En la dirección, sostiene el crítico, de la necesidad que la poesía exprese y no sólo comente "la realidad del mundo y el hombre de hoy" (1987: 60 y 74).

Y los poetas que en cambio sí fueron rupturistas, o intentaron serlo, sobre todo presentes en los grupos externos a la academia, dieron cuenta de eso en su obra en torno a 1969 o a principios de los setenta.

En el volumen de Soledad Bianchi, en el que la autora reconstruye con exhaustividad y pasión crítica la realidad poética de los Sesenta, a través de la recopilación y el montaje de entrevistas (hechas o recibidas por carta) hechas a muchísimos de los protagonistas de estas formaciones, podemos notar algunas incomunicaciones, que aparecen como digresiones de la visión global de esos años. Es sintomático el relato que ahí hace Enrique Lihn. El autor, dentro la sección dedicada al *Taller de Escritores de la Universidad Católica*²⁸, de la que formaba parte y también dirigió, afirmaba no saber, y estamos ya a mediados de los Ochenta cuando responde, de la existencia de la *Tribu No*, como tampoco de *La Escuela de Santiago* o del *Grupo América*²⁹, asimismo sostenía de no tener clara en la memoria la justa ubicación de *Arúspice* (Bianchi 1995: 223). Esto sucedía no obstante esos grupos fueran relativamente contemporáneos al grupo de referencia de Lihn, realizaran lecturas e iniciativas difusas en la ciudad, independientemente de que algunas de ellas hayan sido más marginales que otras mayormente instaladas en la academia literaria. Pero no fue sólo una anécdota

28 Los "Talleres" literarios nacieron en 1970, después de la elección de Allende (Bianchi 1995: 203), pero como recuerda Bianchi se produjeron algunos cambios en la estructura de la universidad, con la llegada, en 1972, de algunos gremialistas de derecha y con la destitución del director de la *Federación de Estudiantes de la Universidad*, hecho que fue contrastado por los alumnos hasta conseguir hacer renunciar al sustituto (Bianchi 1995: 225). Esta situación fue un antesala de lo que sucedería al interno de las universidades después del golpe.

29 El *Grupo América* tuvo un carácter marginal, como escribe Bianchi, y como los mismos miembros reconocen. Entre ellos destaca el poeta José Ángel Cuevas, estudiante de Filosofía entonces, que ganó dos de los premios de poesía organizados por el Pedagógico de la Universidad. Cuevas recuerda el deseo del grupo de estar *fuera* de la academia: "Había unas ganas muy grandes de meterse en las poblaciones, con la sociedad, en la lucha...[...]. Y así empezamos, hacíamos recitales en las poblaciones, recitales grandes. Juntábamos hasta cuatrocientas personas, doscientas, trescientas. También llevábamos gente para que explicara problemas del momento, y ahí mismo fueron naciendo poetas, guitarristas, en las mismas poblaciones,...[...]. Sus viajes no se limitaron a Santiago sino que viajaron como grupo al norte, al sur y a los países limítrofes, en busca de un intercambio por medio de la poesía. A diferencia de *La Escuela de Santiago* (otro grupo) ellos eran más de barrio, afirma el poeta, aunque también publicaron cuadernos y hojas de poesía (Bianchi 1995: 97-108).

lihneana sino que este desconocimiento puede ser verificado, a través de la reconstrucción hecha en las entrevistas de Bianchi, como fenómeno frecuente y recíproco que, aparentemente, no dependía de las simpatías o al menos, no principalmente de éstas, sino que probablemente de una condición coyuntural que no preveía una interrelación más allá de los propios círculos de pertenencia.

La realidad, o tal vez la experiencia de la ciudad, creó una mayor desconexión entre unos y otros, a diferencia de lo que sucedía en las provincias, en las que la amistad y el contacto cotidiano ofrecían una oportunidad cotidiana de contacto e intercambio sea humano que intelectual.

Los tres años de gobierno de Unidad Popular, significaron una detención en el proceso de consolidación de la promoción del Sesenta, sea si se considera el aspecto proyectual sea por no haber logrado convertirse en una "generación en el poder", al menos así lo lamentaba Waldo Rojas en 1985 (1985: 40). Los jóvenes, poetas o no, aceptan participar fervientemente en el proceso de cambios que propone el proyecto político y cultural de la Unidad Popular, involucrándose activamente, militando en todo tipo - con mayor o menor responsabilidad política - de causas sociales³⁰.

El fervor militante de los intelectuales fue de la mano con una "insólita prudencia", como afirma Rojo (1987: 60), por lo que concierne la producción estética de sus poetas y artistas, apuntando con esto al desfaseamiento con respecto al contexto socio-histórico que a veces se podía notar en sus obras.

La consideración de Waldo Rojas no niega una actitud de este tipo inscrita en el tono del recuerdo de lo que fue el resultado de anteponer el compromiso político al de tipo estético y literario:

[...] Y ellos aceptan de buen ánimo, posponer, diría yo, la urgencia literaria, la emergencia de su acción, por la aceptación de tareas de otro orden, muchas veces limitadas, por tareas de orden político. Lo que hace que en esos tres años se pierda en cierto modo, para el beneficio de nuestro trabajo literario, el impulso ganado durante los años 60. Ahora yo pienso que esos tres años son decisivos para entender la conexión o desconexión de estos trabajos con los que vendrán (1985: 41)

Para complejizar la visión de Rojas, referimos la acertada reflexión del poeta

30 Ariel Dorfman, reconocido poeta, novelista y dramaturgo recuerda así su participación en el Taller de la Universidad Católica durante el gobierno de Allende: "Estuve en el *Taller* de la Católica en 1970-71[...] Cuando ganó Allende, nosotros convertimos ese espacio en el taller de Escritores de la Unidad Popular [...] Los que estábamos en el Taller de Escritores éramos muy poco académicos, es que eran tiempos así...Bueno, lo que redactamos fue un manifiesto maravilloso, muy bueno, aunque pedía cosas bastante imposibles, era sobre la libertad de expresión, la posibilidad de echar andar todas las cosas, de unirnos al pueblo,[...] pero nadie nos escuchó, por cierto" Luego el autor relata el desconcierto que provocó el regreso de Jorge Edwards, Cristián Huneeus y Lihn decepcionados del gobierno cubano. Lihn en particular después del caso *Padilla*. Jorge Edwards había publicado *Persona non grata*, relatando su experiencia en Cuba, el cual fue censurado. Dorfman concluye afirmando "la verdad es que nosotros no éramos capaces de mantener unido lo que la historia estaba separando" (Bianchi 1995: 227-228).

Carlos Cociña, en su ensayo *Tendencias literarias emergentes* (1983), en el que nos plantea una lectura crítica de su promoción que permite vislumbrar las contradicciones de la práctica y la reflexión en torno al compromiso político, el quehacer poético y a su realización dentro del marco de los procesos político-sociales de finales de los sesenta. En este texto el autor relativiza la dimisión del compromiso histórico, indicando la causa de algunos de los límites de su generación, mientras ofrece una lúcida visión de lo que habría podido ser el proyecto de inclusión social actuado por intelectuales y poetas de su tiempo:

Los movimientos estudiantiles, muchas veces considerados aisladamente, están en concordancia, y muchas veces atrasados, con respecto a las luchas sociales, pero tienen mayor ingerencia en las vías de circulación de la información de los medios de comunicación, y por ello, son considerados vanguardia y presentados como el prototipo de la misma, cuando en realidad obedecen sólo a una parte del movimiento social. Es en estos movimientos sociales y, posteriormente intelectuales, donde se producen las formas del pensamiento y las obras que representan un estado de la conciencia histórica y, sólo parcialmente, se constituyen en avances reales desde la perspectiva social.

Prueba de ello es que los modos de circulación de las revistas y obras producidas por los artistas provenientes de esos círculos universitarios y la reflexión intelectual que se hace de ellas, generalmente se recicla en los mismos medios con los que ideológicamente se está comprometido. Ello significa que el modo de inserción en la realidad del artista, su obra, se inscribe precisamente en los estratos dominantes o sus iguales, pero no en los estratos con los cuales se tiene una opción de clase. [...]Este distanciamiento es posible salvarlo sólo en la medida de una opción ideológica que efectivamente se produzca en la similitud de objetivos, opciones compartidas y concordancia de inserción social en un proceso global de la sociedad. Por estos caminos es donde empezaba a perfilar el arte y la cultura en los primeros años de la década del '70 y es precisamente en ese lugar donde se desarticuló por la interrupción del movimiento militar (Cociña 1983: 6).

Los caracteres de esta promoción que menos han sido puestos en duda por la crítica, entonces, son el de la actitud cultural común y el de la falta de compromiso histórico por parte de sus protagonistas, con respecto a los cambios socio-políticos que se estaban actuando en ese periodo, a partir de la crisis del gobierno de Frei hasta el proyecto socialista y democrático de la Unidad Popular que culminará con el gobierno de Allende entre 1970 y 1973. Parecía ser que esta generación no lograba instalarse en su presente social, que se había acomodado bajo el alero de algunas estables situaciones que la dejaba crecer sin mayores conflictos mientras, como afirma Rojo, "el mundo se estaba cayendo a pedazos a su alrededor"(1987: 62). O como escribe Javier Campos "De allí la sospecha de muchos: la poesía chilena joven estaba remando contra la corriente frente a otras actividades artísticas que estaban comprometidas con la "cuestión palpitante" (1987: 18)³¹. El reproche se dirigía sobre todo al resultado poético, ya que el

31 La idea de "sospecha" surge del título del artículo de Antonio Avaria, como refiere Campos, "El

lenguaje de la promoción no mostraba huellas de este compromiso.

Pero, como se verá, y como el tiempo ha podido aclarar, esta recriminación no siempre estaba fundada y, cuando lo era, sus actores han podido argumentar con bastante lucidez, otras veces con meras justificaciones, el porqué de su distanciamiento de lo político. Entre las causas principales de esta reacción se encontraba por una parte una crítica a las bases del proyecto del gobierno de Allende, por otra, la ausencia de una verdadera *política cultural* que los incluyera. Lihn junto a otros escritores y artistas reunieron en el ensayo *La vía chilena al socialismo* (1971) textos en los que hacían una reflexión y balance del estado de la cultura durante el gobierno de la Unidad Popular, formulando propuestas dirigidas a las cabezas del gobierno. A través de su lectura se podrían vislumbrar cuáles eran las demandas al sistema y las fallas que se le imputaban.

Para los autores de este ensayo ni la cultura promovida desde lo alto para todos, como intento de integración de los niveles económica y culturalmente más marginados del país, ni la convicción que el pueblo pudiese producir de por sí una cultura popular eran premisas aceptables para una renovación del proyecto cultural. Como tampoco lo era la instrumentalización de la *intelligenza* intelectual, de la que ellos formaban parte.

La necesidad de efectuar una revisión en la concepción dialéctica entre ser social y conciencia, entre infraestructura y superestructura preveía, en aquel contexto, un razonamiento en torno a la gestión cultural que fuera más allá de considerar la cultura una "mera expresión de la base económica" (Lihn 1971: 27). Es de notar que este tipo de elaboraciones críticas surgieron de la mano de un grupo muy reducido de intelectuales.

Porque ya en torno al 1967 el compromiso *freísta*³² se estaba desmoronando y tras ello se arrastraban los conflictos sociales y políticos que se harían cada vez más profundos y cuyo ápice llevaría al triunfo en las urnas de la Unidad Popular. Dentro de la escena nacional se habían verificado graves conflictos sociales. Entre ellos se cuentan las represiones contra "las tomas de terrenos por parte de los "sin casa", que llegaron a trece en 1967"(Rojo 1987: 62); la represión sobre los trabajadores que, con violencias persistentes, se verificaban desde los años 40, intensificándose durante el gobierno de González Videla; o la huelga general concertada por la CUT (Central Única de Trabajadores).

En la memoria reciente se situaba la campaña anticomunista iniciada con la *Ley maldita* del gobierno de González Videla y continuada por el gobierno de Jorge

encuentro de la sospecha (poesía en Valdivia)", de 1976, que giraba en torno al segundo encuentro de la Joven Poesía Chilena, organizado por Trilce en 1967. La pregunta que rondaba en más de una lectura, señala Campos, era "¿Por qué esta poesía de la angustia si se consideran escritores radicalizados?"(Campos 1987: 33).

32 Nos referimos al gobierno demócrata-cristiano de Frei (1964-1970) que inicia un proyecto ideológico que se ajustará a la modernización. Como dilucida Javier Campos: "El proyecto no intentaba eliminar alianza con la burguesía chilena y con los consorcios multinacionales, sino "modernizar ciertas estructuras locales para que se ajustaran a los requerimientos de la nueva fase transnacional. Así parecían entenderse los proyectos de Reforma Educacional, la Reforma Agraria, la "chilenización" de ciertas riquezas básicas y la Reforma Universitaria"(Campos 1987: 27)

Alessandri (1958-1964), durante cuyo mandato se acometió la matanza en la "población" José María Caro en 1962 y las matanzas de 1966 y de 1969 durante el gobierno de Frei. Todo este conflicto socio-político, que afectaba en particular a las franjas más frágiles de la población, dio lugar a fracturas internas dentro de la izquierda y los sectores rebeldes del gobierno que finalizaron por separarse proponiendo una vía no capitalista al desarrollo. Ellos criticaron la creciente internacionalización de las materias primas, que estaban principalmente en mano a los Estados Unidos. En este curso de hechos los grupos más radicales se marginaron del partido demócrata cristiano formando en 1969 el *Movimiento de Acción Popular* (MAPU) y la Izquierda Cristiana en 1971.

La sociedad se dividió mayormente y el partido de gobierno perdió entre sus filas a muchos de los jóvenes que se acercaron a posiciones que contemplaban mayor radicalidad y fuerza de acción en los cambios. El acceso a ciertos privilegios y a los beneficios de la modernidad, como acota Campos (1987: 28), se vio cada vez más restringido a pocos, la burguesía y las capas medias buscaron el bienestar y el consumo, reforzando las diferencias con las clases marginales, frecuentando los mejores colegios o aceptando la oferta consumista que llegaba con fuerte impacto desde el extranjero y se imponía a través de los medios de masa. La otra franja de la burguesía y de las clases medias irían a conformar la militancia de los distintos partidos que formarían la Unidad Popular. Hacia 1964 se distingue un grupo de estudiantes universitarios, parte de una pequeña burguesía intelectual, que formarían el *MIR* (inicialmente concebido en la Universidad de Concepción). Ellos criticaron decididamente no sólo el gobierno de Frei sino también las posiciones de la izquierda *tradicional*, incluyendo dentro de su contingente a pobladores y trabajadores de los grupos marginados.

Estos eran algunos de los elementos que habían empezado a desestabilizar fuertemente las hegemonías al poder. A nivel internacional, en América Latina, tuvo lugar en el 64 el golpe de Estado en Brasil, con lo que se temía la difusión de las fuerzas derechistas represivas (Rojo 1987: 62); por otra parte se observaba la recuperación del pueblo vietnamita luego de la tragedia sufrida, en pos de la liberación nacional; junto a los ecos aún presentes de la revolución cubana del 59, hechos que perfilaban la escena política de finales de los sesenta como un mapa de horizontes en continuo movimiento, a caballo entre la derrota y la utopía social.

¿Qué es entonces lo que se le reprochaba a esta generación?, ¿estuvieron sus conceptos en torno a la poética y a la estética muy lejanos de su contexto socio-histórico? y, en fin, ¿cómo respondieron éstos al reproche?

Grínor Rojo reconoce que hubo poetas de transición en los finales de los sesenta, que sí empezaron a dar cuenta en su obra del viraje general del estado de las cosas, que "dieron la primera voz de alarma" (1987: 64): Para Rojo estos poetas habrían aportado un cambio de perspectiva a la poesía antes del golpe, refiriéndose especialmente a las primeras publicaciones de Martínez y Zurita. Pero el mismo autor afirma por otro lado, en su revisión de veinte años de poesía chilena, lo siguiente:

[estos poetas] vivieron la magnitud del colapso descoyuntadamente. [...] Aun cuando percibieron la crisis política y aunque en general estuvieron dispuestos a asumirla hasta las últimas consecuencias, en el campo poético no sintieron la necesidad de proceder con parejo rigor. En el panorama de las relaciones entre nuestra historia social y nuestra historia literaria, no era ésta la primera vez que se producía un desplazamiento asimétrico, aunque el hábito haya favorecido más a menudo el "pattern" inverso, esto es, la contradicción entre una política continuista y una poética rupturista. (1987: 74)

Ese repertorio de formas de conciencia que en los Setenta estaba "llegando a su grado cero de agotamiento" (Rojo 1987: 74) correspondía a una cierta ceguera con respecto a las posibilidades de actuar una renovación estética por parte de una promoción que de por sí demostraba poseer buenos recursos lingüísticos, pero que estaba estancada en modelos que tardaban en separarse de lo tradicional esto, según Rojo, impidió responder a la oportunidad de "provocar un clima de verdadera inestabilidad" (1987: 75). Sin la intención de abrir una brecha polémica entre la necesidad o la obligatoriedad de cultivar una poesía *realista y/o política* en tiempos de fermento socio-político, el crítico plantea una interrogante que ofrece más de una efectiva posición para su respuesta. La respuesta al reproche por parte de algunos poetas da lugar a discursos de defensa y que no logran salir de la auto referencialidad, por una parte. Por otra queda abierta la indagación alrededor de la verdadera coyuntura que pueda vincular lo estético a lo político, o sea, ¿cuál es la propuesta que estos poetas inscriben, con o sin conciencia de hacerlo, en su lenguaje?

Siguiendo los pasos de la primera, Waldo Rojas da lugar, en 1983, a una definición de su campo de acción, compartido con otros poetas coetáneos. Según Rojas la fuerte llamada por parte de la izquierda chilena a compartir una llamada "política cultural" tenía como modelo una "concepción expedicionaria y utilitaria de la literatura y de la misión social del artista". Una concepción que no tomaba en cuenta la realidad cultural nacional, que ignoraba "la especificidad de los hechos estéticos y del marco en que estos se cumplen o cobran sentido" (Rojas 2001: 45). La tendencia que han querido ver los críticos en esta promoción, casi como única postura, es la de un grupo que rechaza el registro público por un registro intimista y favorece "temáticamente" la intra-historia personal a despecho y a expensas de la historia, que en vez de privilegiar una mirada sobre el devenir colectivo se vuelca en los parajes congelados de la memoria, en su fijación en la realidad coagulada en el instante" (Rojas 2001: 44). Las estrategias partidarias, continúa Rojas, perpetuaban un espíritu frentepopulista, basado en las condiciones del realismo y de la anteposición de urgencias que ignoraban deliberadamente, según el poeta, la existencia de un debate y una rígida reflexión entre los intelectuales de su tiempo, que por cierto demoraban a proceder en sus objetivos. Como razón de fondo se impugna el manifiesto rechazo a las formas de poder institucionalizadas, "lazos que se presentaron esporádicamente con la crítica oficial, con la prensa o las editoriales privadas o públicas así como con los órganos de partido, pero

en ausencia de una lógica de dependencia tutelar y de compromiso"(Rojas 2011: 51), más allá de la institución universitaria que sí representó, como hemos dicho, un interlocutor imprescindible para la promoción en esos años. A pesar de las menciones recibidas y la atención de la crítica, estos poetas no supusieron "la sanción oficial de un ingreso precoz al establecimiento cultural"(Rojas 2001: 51).

El juicio que emergía de la posición de Waldo Rojas estaba en contra de una imposición ideológica que carecía de presupuestos teóricos emanados desde las esferas dirigentes tales que pudieran resonar genuinamente en el seno de la reflexión cultural de ese momento, una incapacidad por parte de esta misma clase dirigente que no logró proyectar un frente nuevo en grado de conectar el cambio político, la ideología que promovía con una política cultural que correspondiera a lo que los intelectuales de su tiempo habrían podido aportar.

Contra los "subproductos utilitarios de ocasión", Rojas impugna una diferencia entre la verdadera poesía y "las lenguas de servicio", y se opone a un cierto "ultrismo de izquierda" (que) los llamaba a cometer, simbólicamente, un suicidio, a lo amigable, silenciando sus creaciones para asumir en ellas, o mejor, fuera de ellas el discurso estereotipado de la movilización" (2001: 60). Por otra parte el poeta subraya la incómoda posición en que se encontraban los poetas de los Sesenta, solicitados a conciliar poesía y sociedad debiendo actuar una suerte de *desdoblamiento* entre su civismo y su rol de creadores literarios. Porque otro de los datos que emerge es el sentimiento de frustración de los intelectuales, defraudados en su deseo de poder encontrar su lugar concretamente dentro de la experiencia política nacional.

A su vez Rojas aclara que la condición del poeta no garantiza una ubicación al interno de las esferas del poder, "por lo menos no de por sí ni gracias a las virtudes intrínsecas de la lengua" (2001: 58). Y esto queda claro no sólo por lo que respecta a esta promoción. Por otra parte, redimensionando el radio de intervención dentro de de la sociedad, sea por lo que concierne la producción cultural que por la llegada directa a supuestos lectores, el poder de acción de la poesía sobre la realidad debe considerarse como ilusorio. Sobre este argumento Rojas afirma que en Chile la poesía ha funcionado siempre en un "circuito cerrado", no habla de elites, pero sí de "una comunidad endogámica y autorregulada"(2001: 58-59), incluyendo en este resultado también el tipo de recepción de la que gozan los poetas consagrados, acotando que aunque sea innegable la celebridad de nombres como Mistral, Huidobro y Neruda, el conocimiento de sus obras es profundamente menor de lo que aparece como consolidado en la esfera pública. Al contrario de cierta percepción legendaria, Rojas asevera que en fondo la poesía en Chile ha sido siempre un *epifenómeno*, y sus poetas un conjunto de productores de cultura sin mayor lugar protagónico en el destino del país o al interno de la gestión oficial de su cultura

Otros, como Carlos Cociña, opinan en modo diferente sobre este argumento:

La obra de Pablo Neruda abarca y marca la literatura chilena ejerciendo su influencia mucho más allá de lo literario, pues la conjunción de obra, vida y

actividad política van a la par del movimiento social producido en el país. Por ello su influencia va más allá del ámbito de su obra y se constituye en símbolo de lucha. [...] Pero no sólo Neruda produce una obra importante, sino que autores como la Mistral, Huidobro, De Rokha y Parra van marcando la literatura de Chile. [...] es indudable que en Chile la poesía tiene un arraigo que, pese al ataque o pretendida indiferencia, está presente en el modo de entendimiento de la realidad. (1983: 8)

Los argumentos que rescatan la promoción de los Sesenta oponiéndose a la crítica de muchos se basan, entonces, en las razones de la defensa de una poética, en las que funciones como "testimoniar, reflejar, denunciar, convertir o enrolar"(Rojas 2001: 58) adquieren un valor específico vinculado con la función del lenguaje poético. Como explica Rojas, todas estas funciones son asumidas por la literatura dentro de las condiciones de posibilidad de su lenguaje, que no es el lenguaje *socializado* sino el poético, es decir,

[...] en su nivel de representación imaginaria y con acuerdo al grado de atención espiritual o de la disponibilidad emocional que la sociedad misma acepte prestar a su lenguaje. [...] El lenguaje poético toma a su cargo aquellas significaciones fulgurantes y huidizas, apenas insertables en otra duración que la de un puro presente; [...] zonas de fluctuación y de incertidumbre, de inquietud y apetencia radicales. Estos sentidos indeterminados y esas formulaciones suyas brumosas, que sin embargo se cumplen en el acto de hacer hablar alguna claridad sobre el mundo, resultan inasibles al lenguaje "comunicante" de la comunidad" (2001: 58).

Más claramente Rojas afirma también que el trabajo de estos poetas estaba radicado en el lenguaje poético, en la búsqueda de "un lenguaje acorde con los recursos poéticos puestos a su alcance por una tradición" que había diseñado diversas líneas desde la rupturista hasta la rebelión irreverente, pasando por la reflexión en torno a la labor misma de la creación poética. Y es aquí que el poeta y crítico observa un dato común a muchos, una cierta "vertiente metapoética" (2001: 54), y en ello ve una original respuesta a la demanda del medio politizado que reclama una poesía y una actitud social y realista.

Contrariamente, la promoción hace una "vuelta a la poesía"(Rojas 2001: 54) y por lo mismo a la reflexión metapoética y a la atención "encarnada del funcionamiento concreto del lenguaje" (2001: 54), tras lo cual se ha de distinguir su cuestionamiento ético a propósito del lugar que la poesía ocupa en el mundo. Volver a la poesía, por lo tanto, no significó para ellos salirse de la historia. Y aquí encontramos un punto de contacto crucial con algunas de las reflexiones metapoéticas de Enrique Lihn, que en parte se han revisado en la sección anterior.

Algunos críticos contemporáneos a la generación han comprendido esta dirección escritural comentando por una parte la clara intención de no homologarse a los poetas del pasado, buscando un lenguaje propio, completando no imitando la tradición poética que generalmente parecía llegar hasta Lihn, Teillier y Barquero. Ignacio Valente observa

con respecto a los poetas antologizados en *Poesía Joven de Chile*, una breve antología preparada por Jaime Quezada y publicada en México antes del golpe en 1973, características de un cierto "realismo histórico" que se aleja de las viejas concepciones del rol del poeta y asegura "una seriedad profesional en el oficio creador" (Rojas 2001: 55-57).

Por cierto lo que lamenta Rojas es que toda esta labor y la comunicación del significado de sus obras, como de la posibilidad para esta generación "de asumir un rol de dispensador de imágenes o de creador de valores de expresión literaria", con el 73 se desmoronó rotundamente (1985: 40).

Las posiciones, de crítica y de defensa de la labor de esta promoción, están situadas en un asunto que pone en relación dos perspectivas diferentes, que se presentarán a lo largo de la historia de la poesía en Chile y, en general, en todo campo poético en el que se quiera hacer entrar un parámetro que vaya más allá del juicio literal o estético. Esta dicotomía, que se inscribe en el lenguaje de cada poeta y más ampliamente en la producción de poesía en un determinado contexto y periodo histórico se pronunciará, con otros matices, más profundamente durante los años de la dictadura. Es decir, la presencia de una continua confrontación entre lo estético y lo ético, entre el modo de operar en el lenguaje y la relación crítica o conflictiva que el poeta instaura con su contexto socio-cultural y con la representación del mundo.

En este sentido es de notar la opinión de Grínor Rojo (1987: 76) según la cual fue el Neruda de *Canto General*, el único poeta de su tiempo a haberse dado cuenta del derrumbe socio-político hacia el que se dirigía no sólo Chile o Sudamérica, agregamos, sino gran parte del mundo. Contrariamente a esta afirmación, Waldo Rojas señala como ejemplo de poesía utilitaria y panfletaria "la más dudosa y pueril de las obras de un gran poeta nacional", refiriéndose tácitamente a la misma obra de Neruda (2001: 60).

Sin perder de vista la heterogeneidad de las producciones poéticas de ese tiempo y la precaria consistencia de una visión que quiere compactar a los poetas en grupos, Rojas recuerda que con el vuelco político del 70, muchos de los grupos más reconocidos como tales terminaron por disolverse espontáneamente, si es que antes habían funcionado como tales más allá de la empresa literaria que cada cual había llevado adelante a través de las revistas y las actividades culturales³³. Los integrantes de ayer, trataron a su manera "de abrirse camino entre las desviaciones crecientes entre el elitismo y el populismo" (Rojas 2001: 60).

Fue Lihn quien hizo una llamada de atención en 1979, durante el Encuentro de Arte Joven, en el Instituto Cultural Las Condes de Santiago, a aquellos poetas que se "comprometían con la realidad pero no con la poesía" (Lihn : 1979: 37). Ciertamente es que pese

33 Como dilucida el poeta Gonzalo Muñoz del grupo Arúspice con respecto a la disolución de los grupos: "Fíjate que estos dos grupos - "Trilce" y "Arúspice" - dejaron de funcionar cuando mejores eran las condiciones materiales y totales para que lo hicieran: los años de Allende. Y es que en esto lo pre & post '73 se homologa.[...] Cuando la claridad ideológica se hizo tal, tuvo que perder relevancia la idea de "grupo", en la misma medida en que se afianzaba y consolidaba la de "Partido". ¡Particularmente en Concepción! Entonces - y así lo entendí y muchos del grupo conmigo - más que poetas o narradores había que ser "camaradas". Los tiempos exigían claridades." (Bianchi 1995: 80)

a la presión del fervor político en que se vivía en esos años de transición, muchos de los autores siguieron forjando su poética oponiendo a la exigencia ideológica una autocrítica que, en fin de cuentas, sabrá responder sobre su operado.

2.3.2 *Tendencias poéticas de la generación emergente*

En la *Antología de la poesía chilena contemporánea* de 1970, editada por Alfonso Calderón, se publicó una presentación de cada poeta antologizado, delineando en este modo un esbozo del estado en que estaba la reflexión poética y la conciencia del oficio escritural de cada uno de ellos. Es interesante observar el texto, de 1965, de Gonzalo Rojas, perteneciente a la Generación del 38, pero obviamente presente en la escena de los Setenta, que se expresa con palabras que, sin ser obsoletas o retóricas, renuevan la declaración de compromiso cívico haciendo confluír una postura tradicional con el contexto social del presente, con el vitalismo que distingue el habla de este poeta:

Cambiar, cambiar el mundo. No le dejemos toda la iniciativa a los terremotos. En Chile, por lo menos. [...] "Situación de la literatura nacional en 1958". Ahí mi lema. Audacia, fuerte audacia. [...] Sesenta escritores del 38 y del 50 ante el espejo lúcido de su oficio, y ante el otro espejo doloroso, el de su pueblo. Porque ése y ningún otro fue el sentido de los encuentros: un salto hacia el descubrimiento de nuestro propio ser, como individuos, como pueblo y como destino. [...]

Que vengan los críticos - los nuevos críticos y no más esos monologantes que hace ya cincuenta años vendieron su alma al diablo o al frígido hedonismo -; que vengan los jóvenes más lúcidos, capaces de valorar lo más alto y lo más hondo de este gran oficio constructivo y nos pregunten aquí mismo, en esta casa que es la suya y la mía: - ¿Dónde anda el escritor del 65; por cuál de los lados de la suerte de Chile? No. No hay escritor genuino que no postule hoy la creación y la revolución al mismo tiempo, una revolución "nuestra" y por lo mismo, cabal. Pero dejemos que los décréptos y los equívocos de siempre sigan durmiendo en el vaivén del terremoto. [...]

Cuando echamos un libro al mundo se nos premia o se nos castiga. Nos dicen sí, y nos dicen no, y hasta nos aplauden. ¡Las viejas trampas de la publicidad vergonzosa! [...]

Pero nada de esto significa gran cosa hasta que nuestra palabra no se nos impone a nosotros mismos como necesaria. Necesaria en cuanto fue capaz de tocar la realidad y sobretrascenderla. Personalmente, entonces, estoy por la verdadera poesía de circunstancia: la que salió de la realidad para volver a ella, es decir, para cambiarla. [...] La realidad detrás de la realidad, pero desde el relámpago. (Calderón 1970: 317-20).

La referencia temporal es anterior a la de la crisis de los Setenta, pero el poeta manifiesta en sus declaraciones una ya vigorosa conciencia de los factores que siguen colonizando la cultura y la sociedad latinoamericana, como también del poder de la crítica y el desfase de las castas culturales y sus órganos de crítica que no van más allá

de una actitud promocional frente a las producciones poéticas de su tiempo, integrando, al menos en su textualidad y por lo tanto haciendo emerger en la realidad de su discurso de poeta, la necesidad del vínculo con lo social encarnado en el ideal de la revolución.

En esta misma antología se publica el texto de 1968 de Gonzalo Millán, el más joven del grupo antologizado, que sintetiza su poética en esta forma:

El yo, hombre, y el tú, mujer, en una relación de amor subjetiva en la que cada uno tiene necesidad del otro como cosa, constituyen el eje de la mayoría de estos primeros poemas. No creo posible realizar una poesía social, entendida como preocupación y apertura hacia los demás hombres, sin antes profundizar y resolver las interrogantes que me presenta el enfrentamiento con este ser que tiene la calidad de primer otro (Calderón 1970: 365).

Y en la misma antología, por lo que respecta más estrictamente la labor poética, se halla el relato de Óscar Hahn: "Generalmente me demoro mucho en terminar un poema. [...] Si no tengo nada, sencillamente me callo. Por eso escribo muy poco" (Calderón 1970: 361).

Estos últimos serán dos de los poetas más destacados del periodo venidero. En Millán, cuyo texto se refiere a su primer libro *Relación personal* (1968), leemos no sólo la problematización del tema relacional que desarrollará a largo de muchas de sus obras sino también la objetivación de la materia humana, del vínculo sentimental al que el poeta dará un nuevo significado desglosándolo con el lenguaje descarnado y cosificado de la realidad, en su sentido matérico y funcional, así como en su sentido de producto atrapado dentro un sistema que cada vez más se insinúa, para terminar dominando las relaciones interpersonales. El desgarramiento entre el hombre y la mujer, la diferencia que Millán nombra, irá a significar el quiebre del sujeto a través del otro, el quiebre de lo otro que habita en la sociedad y el deslinde de un orden previsible, ruptura que provoca una desorientación y una pérdida de autonomía sobre la realidad productiva en la que se inserta.

Del texto de Waldo Rojas de 1983, así como de las palabras de Millán o de las distintas profesiones poéticas de algunos de los poetas de los Sesenta, lo que emerge es la búsqueda en la esfera de la subjetividad de su tiempo, una salida del discurso público hacia la interioridad de ese mundo en vías de transformación.

Grínor Rojo individúa dos voces de alarma de un cambio crítico en la poesía de Zurita y Martínez, ambos publicados en 1972 en la antología de Martín Mircharvegas en Buenos Aires. En Martínez nota su voluntad "a-poética", en lugar de la ya conocida tendencia anti-poética, condenándolo, sin embargo, a una "nada" que no habría podido emanar otras formas más que su misma posición nihilista, una representación que terminaba por diluirse en "un balbuceo pueril", a través de una "estrategia autodestructiva" (1987: 65). En Zurita, en cambio, Rojo leía "el malditismo juvenil" de sus

primeras publicaciones, un desborde en el que no se ocultaba lo falible del lenguaje, a través de una "sintaxis tartamudeante", que anticipaba "las tachaduras que vendrían después" (1987: 68).

La presencia de estas voces poéticas realmente emergentes junto a otras más tradicionales, en la antología, ofrecía un prisma de lo que de ahí a poco llegaría a ser una línea escritural marcada por un vuelco de perspectiva. Estas disonancias, como las llama Rojo, son en los primeros años Setenta, sintomáticas de una situación transicional en la historia de nuestra lírica "cuyas perspectivas a futuro resultan menos predecibles de lo que algunas almas buenas quisieran creer". (Rojo 1987: 69).

Aunque la crítica a los poetas antes citados pueda parecer hoy demasiado reductiva, Rojo proponía una interesante dirección de lectura para indagar en el sentido de las poéticas aparecidas en esos años de coyuntura, para explicarse también en qué lugar se situaba el sujeto poético.

Sobre esta ruta del análisis, el crítico señala como característica de relieve entre los poetas que iniciaban a marcar una diferencia por lo que concierne el "desglose del yo lírico", la transformación *del yo* individual en "un nosotros" o "su abstractización en un ser social o generalmente típico (o arquetípico)"(1987: 71). Esta dislocación del sujeto empieza a entrecruzarse en la obra de estos poetas "nuevos" entre los que incluye a Gonzalo Millán. Si Millán lo demuestra dentro de una poética de "objetivismo extremo"(1987: 71), en otros el deslinde de este límite del sujeto emerge a través de otros procedimientos y signos en el lenguaje. El crítico lee la emergencia de una conciencia dislocada en varios sujetos o, en otro modo, en la aparición de diferentes conciencias dentro de un mismo texto poético sea de la totalidad organizada en torno a un sólo sujeto que de la fragmentación y polifonía que se podía encontrar en pasado en el discurso de algunos exponentes de la vanguardia tales como César Vallejo. De hecho, sostiene el crítico, hay "un *corpus* de libros de poesía chilena que hablan ya no con una sino con múltiples voces"(1987: 71). Al mismo tiempo indica como posible razón de esta sintomática marca del texto una obediencia a "fundamentos actuales y cuyas determinaciones son subterráneas [...] - más internas que externas" (1987: 71).

Profundizando esta lectura, Rojo considera que estas trazas en el lenguaje, más allá de representar signos de la estética postmoderna surgida dentro de las condiciones culturales y existenciales de la metrópoli, que las hace instalarse ahí en cuanto discursos productores de sentido como "artefactos semióticos", el punto en que este fenómeno se entrecruza con la realidad es que muestra en sí "un enlace con los fenómenos y las condiciones de la vida histórica en el interior de nuestro país" que reconstruye, desde dentro el lenguaje, una oposición a un poder hegemónico y jerarquizador, "desde un punto de vista autoritario, del cuerpo social" (1987: 71).

¿Cómo entonces se articula el sujeto poético emergente con respecto al poder hegemónico contextualizado en esa transición de los años Setenta?

En el prólogo de la antología *Entre la lluvia y el arcoíris*, que la estudiosa Soledad Bianchi publicó en 1983 reuniendo jóvenes poetas residentes en Chile y en el exilio, la autora escribe algunas notas sobre las características compartidas por esta generación, *la*

generación dispersa, que sucedía al golpe, y de la que formaban parte algunos de los poetas de la llamada generación de los Sesenta. Refiriéndose a la poesía más experimental de esta selección, como señala en su texto también Rojo, la estudiosa destaca una cierta postura del sujeto que enuncia, que se presenta como escisión de la discursividad. Este agenciamiento del sujeto denota una dificultad en la comprensión de la realidad, lo que motiva un pasaje crítico entre lo que era la voz única y coherente y la multiplicación de subjetividades representadas (Bianchi 1983: 20), como sostiene la estudiosa:

La disgregación del mundo, también se transmite a la voz que expresa, sin rigidizarse en una sola actitud, variando del "yo" personal al colectivo, constriñéndose a ser simplemente un punto de referencia o asumiendo, casi simultáneamente, diversas procedencias. Los diferentes modos de decir acercan el habla del charlatán del consultorio sentimental o igualan el noticiario, los fragmentos de canciones o publicidades con los trozos de poemas ajenos y muestran mediante el collage y el montaje, la heterogeneidad, dificultad y superposición de distintos niveles que la poesía no debe, no puede ni quiere dejar de acoger (1983: 20).

La tendencia es la de alejarse de la simplicidad, al menos que no sea en su forma extrema. En la definición de Bianchi, sin embargo, podríamos encontrar algunas de las características ya percibidas en la poesía de un Nicanor Parra o de otros poetas cercanos a la antipoesía.

Compartiendo la lectura de Bianchi pero profundizando un poco más la especificidad del contexto histórico, encontramos la elaboración crítica de las estudiosas Carmen Foxley y Ana María Cuneo en su volumen, *Seis poetas de los Sesenta* (1998), en el que se afronta la obra de algunos poetas que empezaron a publicar en los Sesenta, pero que mayormente se incluyen en la producción de los Ochenta: Waldo Rojas (1943), Gonzalo Millán (1947), Manuel Silva Acevedo (1942), Oscar Hahn (1938), Floridor Pérez (1937) y Jaime Quezada (1942). En este ensayo se analizan cada una de las obras que acompañaron ese pasaje transicional de los Sesenta hasta después del golpe militar. Incidentalmente señalamos una tendencia a interpretar las poéticas de poetas como los anteriores y otros, con los parámetros contextualizadores de la producción de los Ochenta, conduciendo el análisis de sus poemas hacia vertientes que los vinculan necesariamente con una "experiencia circunstancial aberrante" (Foxley 1998: 14). Este tipo de contexto histórico, en realidad, no coincide con el momento en el que emergieron las obras a finales de los setenta. Lo que es cierto es que algunas de las obras concebidas y escritas antes del golpe de estado fueron terminadas, corregidas y difundidas después de éste, a menudo durante el exilio.

Las estudiosas Foxley y Cuneo elucidando ciertos rasgos pragmáticos y de la producción semiótica de estos poetas intentan establecer algunas constantes de la promoción. Como primer punto relevante se destaca la "ampliación del concepto de texto", en el sentido, en parte conectado a lo que escribía Bianchi, al carácter inacabado y

abierto de los textos que producen, bajo una exploración cognoscitiva que muestra su lado fallido, "que exhibe su fracaso" (Foxley 1998: 10). Esta actitud cognoscitiva se articula en una forma provisoria de los poemas que por una parte adquieren un valor autosuficiente como unidades aisladas, lo que permite recolocarlos en nuevas ediciones y, por otro lado, revelan una referencialidad cultural móvil con respecto a sus dependencias contextuales. Esta misma movilidad tal vez sea el motivo por el cual sea posible la actualización de su significado bajo dos momentos de crisis distintos, como fueron los últimos años sesenta y los años que siguieron al 73.

Poniendo una mayor distancia analítica con respecto a estos factores contextualizadores, la tendencia que se impone es la del rechazo o simplemente la superación de una cierta "convención de clausura"(Foxley 1998: 10), en la que el poema mostraba una completitud estética y estilística. Pero esta afirmación no puede considerarse válida para todos los autores de la promoción, ya que no correspondía a obras como la de Hahn y Silva Acevedo, cuyos poemarios, aunque no igualmente homogéneos, demuestran una intencionalidad unitaria en su forma final.

Foxley afirma que la relación de estos textos con los contextos de la cultura se establece en términos de "señalamiento intertextual reflexivo, y refiere a textos, códigos, modelos o frases de la cultura" (1998:11). Asimismo esta relación "redunda en una relegitimación de esos códigos y textos, que pasa inevitablemente por la exploración y exhibición de los supuestos cognoscitivos o perceptivos latentes, y desde ahí, al cuestionamiento de nuestro modo de relacionarnos con el mundo y con el otro" (1998: 11). Con esta afirmación Foxley se acerca a lo que escribía Rojo y Bianchi, situando el valor de esta producción dentro los márgenes de la reflexión sobre el carácter interno y subjetivo del ambiente social y cultural de su tiempo. La autora cita a Juan Armando Epple (1998: 11), que afirmaba que esa poesía intentaba "someter a prueba tanto la validez de la experiencia como los códigos culturales que provee la tradición nacional". Dentro de este campo de reflexión Federico Schopf comentaba el significado de la poesía de los sesenta como "testimonio indirecto" (Foxley 1998: 11). Y en esta dirección se puede llegar a entrever otra dirección de lectura que es justamente la de un testimonio de una experiencia común, que estos autores constatan sobre sí, y sobre la impronta que ésta deja en el lenguaje. También en el intento de verificar la legitimidad de la representación de esta realidad sobre el tejido subjetivo y personal de sus protagonistas.

Desmereciendo la crítica que tachaba la promoción de poco comprometida o de no haber sido consciente de su contexto, Foxley atribuye al resultado poético de la promoción "una clara dimensionalidad reflexiva"(1998: 12) y un explícito propósito crítico, gracias a un gesto ligado al uso de las referencialidades contextuales. Estas referencias según la autora someten a su vez al lector a la adopción de una distancia reflexiva, crítica o humorística para poder interpretar los referentes extraídos de su lugar de origen (Foxley 1998: 12). La autora, entonces, señala, *el* "ademán textual de estos textos de los sesenta "[que] genera muchas veces el simulacro de un debate, controversia y hasta de impugnación" [...], respondiendo a "una búsqueda y señalamiento de lo que está ausente, de las carencias, las privaciones o contradicciones que implican esos

supuestos de nuestra cultura o de nuestra formas de conveniencia" (Foxley 1998: 12). Así, en lo específico de cada resultado y búsqueda poética, la estudiosa nota que además del uso privilegiado de la problematización de las referencias culturales estos poetas consiguen entrar en la materia focalizando las diferentes referencias. Como por ejemplo, se observa en la obra de Silva Acevedo, quien "hace ver las deformaciones en el comportamiento humano y los impulsos instintivos o compulsivos de fuerte matriz de depredador que caracteriza a nuestro mundo" (refiriéndose tácitamente a *Lobos y ovejas* de 1971) (1998: 13). O en Gonzalo Millán, que "trastoca las jerarquizaciones perceptivas y opera sistemáticamente con la lógica de la negatividad, además de trasgredir ciertos modelos cognoscitivos"(1998: 13); o un Óscar Hahn, que utilizando códigos poéticos clásicos, a su vez, los transgrede temática y semánticamente, manipulándolos, "y con ello investiga y transforma la imagen de la realidad" (1998: 13).

De una u otra forma estos poetas buscan, y a veces consiguen, "revelar los residuos de significación reprimida de la realidad social" (Foxley 1998: 13), resignificando el sujeto de su contemporaneidad, efectuando un movimiento desde lo colectivo hacia lo personal o particular logran ir más allá de una representación, haciendo emerger automatismos y restricciones, enunciando una *escritura* del hombre de su época. Junto a esta característica aparece con fuerza, como afirmaba más arriba Waldo Rojas, el cuestionamiento de su oficio poético y la reflexión metapoética que le acompaña sea en forma alegórica que metaforizando el tema del quehacer poético.

Por último, para cerrar el círculo de elementos que difusamente la crítica ha atribuido a esta promoción y volviendo a la temática del sujeto, Foxley indica como constante la "descentralización del sujeto productor" (1998: 14). En este sentido se puede leer la descentralización, a finales de los setenta, como un *vano* intento por salirse de la máquina reproductora y capitalista en la que está insertado tanto el lenguaje como la obra de arte. Pero también, como indica el crítico Campos refiriéndose a postmodernidad y poesía, hay un sujeto que se fusiona con la "complejidad de ese mercado de mensajes", o "con el productor de subjetividad masiva"(1994: 903). El montaje de esas múltiples voces, sobre todo a partir de los Ochenta, proviene, sostiene el crítico, "principalmente de esa industria cultural, insertada ahora con mucha más fuerza que nunca en los espacios-grupos marginales y profundamente fragmentados de la realidad sudamericana" (Campos 1994: 904)

El sujeto que analiza Foxley, raramente se manifiesta en el texto sino bajo una apariencia de "sujeto impersonal". Esta, sigue Foxley, "es una actitud sistemática que se enmascara bajo la forma de la neutralidad, el enajenamiento, la extrañeza o la perplejidad espectral", rehuendo de una "irresponsable irreflexibilidad" (1998: 14). Desde este lugar, en el que el sujeto se posiciona, continúa Foxley, surge una búsqueda del "conocimiento de zonas limítrofes entre lo privado y lo público, entre lo permitido y lo prohibido, entre lo visible y lo que se oculta disimulado en la vida ordinaria del hombre común" (1998: 14). Este sujeto, aunque *elidido*, es el mediador de la actividad productora, aunque sea marginal o marginada, que permite que se genere un discurso, y

este discurso, de lo dicho o lo no dicho, es el que se reconstruye, aún sólo en forma de restos, a través de la poesía. Foxley se explica el porqué del vaciamiento del lugar del sujeto considerando que en este modo, actuado "intencionalmente, se deja lugar para mejor filtrar las voces de otros". Otros que "se dejan inferir o conocer en un espacio no vacío sino atravesado por lo no dicho, presupuesto y activado desde el contexto de la cultura" (1998: 14).

Con esta reflexión Foxley se suma a las consideraciones formuladas por otros críticos sobre la promoción emergente, agregando los conceptos de simulacro, máscara y (auto)censura, paradigmas que reencontraremos en la crítica (y en la producción) de los Ochenta.

Javier Campos individua una característica particular en la articulación de la evocada *descentralización* del sujeto poético. Campos introduce en el contexto chileno, a través del concepto de *transculturación* desarrollado por Ángel Rama, la aparición de un sujeto neutral que integra dentro de sí otras voces. Este sujeto funciona como crisol de subjetividades postmodernas emergentes, permitiendo expresar conflictividades latentes. En lo específico Ángel Rama se refiere a la "modernidad consumista que se evidencia en muchas urbes latinoamericanas en los sesenta", y que, por otra parte, constituyó una importante influencia sobre algunos escritores de la novísima narrativa de esa década, caracterizada además por el boom. Rama focaliza la transculturación en estos elementos: "el cine, la televisión, los jeans, las revistas ilustradas, la droga, la liberación sexual, los drugstores etc." (Rama 1981 23-24 en Campos 1994: 897). Y Campos agrega las consideraciones de la escritora mexicana Poniatowska, según la cual los autores de esta década rescatan *un lenguaje lumpen*, que queda claramente inscrito en la producción narrativa sudamericana. Campos explica que este proceso de transculturación que se actúa a través de transnacionalizaciones a nivel de toda Sudamérica,

[...] desde fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta, se constata en Chile aproximadamente desde 1964, con los cambios que hará el gobierno de Frei. Modernismo o "modernidad desigual" - para ser más exactos; consumo para unos pocos, marginalidad acelerada para muchos; es el cuadro más o menos general en casi todo el continente a fines de los años sesenta. (Campos 1994: 897)

Según Javier Campos, en Chile se tardó en utilizar el parámetro conceptual del *post-modernismo* para analizar las tendencias de la poesía de la década de los sesenta como sucesivamente las de la década de los ochenta. Asimismo los sociólogos chilenos, entre ellos J.J. Brunner³⁴, identifican los rasgos de este mismo concepto en el conjunto de los síntomas de la *modernidad* que definen así:

34 El autor aquí se refiere a uno de los indispensable ensayos o recopilaciones de investigaciones del sociólogo J.J. Brunner: *Chile: transformaciones culturales y modernidad*. Flacso, Santiago de Chile, 1989, editado junto a Alicia Barrios y Carlos Catalán.

[...] el momento en que la cultura cotidiana comienza a transformarse y a organizarse a partir de la *cultura de masas*, es decir, en torno al consumo de bienes que promueve una industria cultural (Tv, revistas ilustradas, radio, etc.) y su *mercado de mensajes*, estamos ante uno de los fenómenos prominentes de la llamada *modernidad*. (Campos: 1994: 899)

Y aunque esto se aplique en la plenitud de sus consecuencias al periodo post-golpe, desde principios de los ochenta en adelante, y tenga que ver con el proyecto neoliberal del régimen militar, se insinúa ya desde los sesenta, como refiere Campos, como un proyecto que impone "una *modernidad artificial* y absolutamente desigual" (Campos 1994: 899).

Pero el reconocimiento de esta realidad y de este fenómeno naciente que explotará en los ochenta, aparentemente no se verificó en la literatura producida en Chile, con respecto a cuanto lo tuvo en el resto de los países latinoamericanos. Como afirma el crítico los poetas chilenos "no registraron el efecto ni de los objetos de consumo ni de los medios masivos o de la industria cultural de aquel entonces con su mercado de mensajes que comenzaba a manipular y modificar a sus consumidores" (1994: 897). La única excepción sobre la que Campos se detiene, en la producción referida al periodo entre finales de los sesenta y primeros años setenta, es Gonzalo Millán, en lo específico mencionando un poema de *Relación Personal*, *Y tu piel me es doblemente extraña*, de 1968, un poema posterior a esta publicación, *Automóvil*, y un poema publicado en la antología de Micharvegas, *Refrigerador*. Con este análisis Campos no niega el experimentalismo de un Zurita o de un Martínez, sino que resalta la inexistente representación de la *modernidad consumista* con todo lo que esto comportaba de novedad y, agregamos, de decadencia, deduciendo entre las causas el bajo impacto que esto tuvo en las regiones urbanizadas y menor aún en las provincias.

Javier Campos hace una conexión entre el poema de Millán, *Refrigerador*, y la corriente de la Pop-Art, que según Jameson (1991), es una de las primeras expresiones post-modernas en los Estados Unidos (Campos 1994: 908). Gonzalo Millán resulta ser el único exponente de esos años que elige como referente de su poesía uno de los productos preferidos de la Pop-Art, el *Refrigerador*:

Tras la vidriera
abre la puerta
y exhibe el interior
repleto de comestibles
de goma y fruta de cera
y la cierra;
abre su puerta,
exhibe el interior
repleto de comestibles

de goma y frutas de cera
y la cierra,
y algunos se van,
pero nunca faltan
los que atraídos se detienen
a ver cómo el refrigerador
abre la puerta
y exhibe el interior
de goma y frutas de cera
y la cierra;
abre su puerta,
exhibe el interior
repleto de comestibles
de goma y frutas de cera
y la cierra (Millán 1984)

En este poema de 1972, se enuncia la atención del poeta a los objetos de consumo, que empiezan a difundirse masivamente a finales de los cincuenta. En este gesto, el crítico indica un *objetivismo fetichista y una actitud de asombro* (Campos 1994: 909), en la que, a diferencia de lo que fue el espíritu de Warhol y Lichtenstein, se percibe una crítica al sistema que ha producido estos objetos, es decir, a la sociedad de consumo. Si las representaciones de los artistas estadounidenses acompañan la masificación como multiplicando el efecto de la producción en serie y "revitalizando el mercado consumista de las sociedades post-industriales", como concluye Jameson (1991), en el poeta chileno, tal vez por ser "éste un poeta de la periferia y no de la metrópolis" (1994: 909), aduce Campos, la focalización y la personificación del referente-objeto marca en sí una postura crítica. Podríamos decir que el acto enunciativo se sustituye a la crítica y se presenta como metonimia mientras muestra el objeto como eje de la dinámica relacional enunciada. La centralidad del objeto desplaza al sujeto humano y ocupa su lugar, proyectando, como sucede en otros poemas suyos de la producción sucesiva, la soledad y la enajenación que provoca la relación con el universo de las máquinas y los productos seriales. En este poema es particularmente evidente la ausencia humana, si no como presencia espectadora o actante en función del objeto-sujeto, *refrigerador*, que predispone, en la escena de lo que se dice, los movimientos y reacciones en torno a él y a su funcionamiento básico. La conciencia del sujeto que describe la situación es impersonal y externa, se limita a constatar la dinámica que se sucede detrás de una plausible vitrina. Este alejamiento lingüístico del acto de subjetivizar, entendido como gesto connotativo del habla poética, es uno de los elementos más característicos del lenguaje de Millán.

Para Campos, es denotativa la ausencia del *objeto de consumo* en la poesía de esta generación, relevando en ello la consecuente ausencia de una crítica con respecto a la creciente sociedad de consumo, como si estos autores no hubieran descubierto aún uno

de los principales tópicos del post-modernismo, o dicho en otro modo, como si no hubieran visto el lado deletéreo y la alienación que se estaba anunciando en el horizonte. Problematizando este análisis, pero sin la intención de disminuirlo, se puede afirmar que algunos de los signos particulares que emergen de la poesía de los sesenta, y que hemos repasado brevemente en esta sección, aluden al mismo estado de las cosas, en lo social y en la interiorización de ese pase histórico que se estaba delineando. En ese sentido la tensión que anticipó Lihn en los cincuenta, que basaba la búsqueda del lenguaje poético en lo subjetivo de su época, es uno de los ejes de la actitud y de la atención al panorama de significados y significantes que se estaban abriendo y entretejiendo en este periodo.

Recapitulando, la aproximación crítica a la aparición de sujetos múltiples, o como también de la focalización del sujeto descentralizado, responde a un fenómeno inscrito en el lenguaje poético que se comenzó a manifestar a mediados de los sesenta. Este puede ser leído como resultado de una situación de crisis que se interiorizó deslindando los anteriores posicionamientos de la enunciación poética, como por ejemplo, del *yo* lírico y biográfico. Por otra parte, el concepto de *transculturación* se presentó en coincidencia con la extensión de la lógica de mercado, en una realidad post-industrial que producía discursividades en forma de fragmentos y mensajes que modificaron el tejido lingüístico y la percepción de la realidad. La intertextualidad latente con los mensajes que circulan como trazas de la modernización por la vía del capitalismo, se insertó paulatinamente en el lenguaje poético. La producción semiótica vinculada a las dinámicas de la sociedad de consumo, proyectada al interno de la producción cultural, y obviamente dentro de los discursos hegemónicos, se pronunciará con mucha más evidencia a partir de los años Ochenta. No está de más atribuir un valor al gesto inverso de lo que pudo ser la introducción del elemento modernizador repetitivo y reproducible, es decir, el regreso de un habla popular, callejera, de una estética que oscilaba entre lo pop y lo popular tradicional, tendencia que respondía como defensa cultural a la intrusión irreflexiva del mercado, pero que también denotaba esa *transculturación* de la que hablan Néstor García Canclini³⁵ y Ángel Rama, en la que las trazas de las culturas locales no son anuladas sino englobadas en un discurso que se funda en la heterogeneidad.

35 Como refiere Campos (1994: 899), Canclini señala que no hay que ver la heterogeneidad cultural, impuesta por el mercado internacional, siempre como un "factor destructivo de elementos tradicionales y populares, sino que es necesario considerar el fenómeno de reapropiación, las interacciones y los entrecruzamientos con culturas populares o urbanas o rurales según específicas regiones del continente", en Canclini, Néstor García. "Antropología versus sociología. ¿Un debate entre tradición y modernidad?". *David y Goliath* 52, sept. 1987: 42-44. Y efectivamente en la poesía chilena del post-golpe se verifican sujetos poéticos que articulan dentro de una misma discursividad lo popular tradicional, lo popular de baja extracción socio-económica, y lo *pop* del mensaje publicitario o de las canciones, junto al discurso culto.

2.3.3 Lobos y ovejas de Manuel Silva Acevedo. Una fábula sombría

Lobos y Ovejas de Manuel Silva Acevedo es un poema emblemático para ejemplificar la transición coyuntural de finales de los sesenta y el creciente sentimiento de incertidumbre y escisión ideológica que se verificó en medio de la ferviente movilización socio-política de esos años. En el poema se puede leer el deseo de fuga de la rigidez ideológica junto a una representación, como afirmaba Foxley, del lado depredador de la sociedad. Este texto articula una crisis en la conciencia del sujeto, junto a la oposición entre apariencia y conciencia crítica, una dicotomía entre *homo politicus* y *vida activa*, racionalidad y extravío de la identidad, como también no deja de mostrarnos una subterránea violencia inscrita en su lenguaje.

Manuel Silva Acevedo (Santiago, 1942), es un poeta que se asimila a la generación del Sesenta, y a la que será la generación dispersa después del golpe. Su primer libro de poesías es *Perturbaciones* de 1967. Luego de *Lobos y ovejas*, de 1971, publica *Mester de bastardía* en 1977, *Monte de Venus* en 1979, *Terrores diurnos* en 1982, *Palos de ciego* en 1986, *Desandar lo andado* en 1988, una antología que reúne parte importante de su obra *Suma Alzada* de 1998 y *Campo de Amarte* de 2006, entre otros. Sus poemas están traducidos en distintos idiomas y su trabajo poético ha sido incluido en distintas antologías en el extranjero,.

Aquí presentamos algunos fragmentos de *Lobos y Ovejas*³⁶. La obra fue escrita en 1969 y fue vencedora del Premio de poesía dedicado al filósofo *Luis Oyarzún* en 1972, organizado por el grupo *Trilce* de Concepción. Habría tenido que ser publicada en 1973, pero se publicó sólo en 1976, debido al intento frustrado por los acontecimientos de septiembre. La obra tuvo una extraña suerte ya que después de su impresión en una plaquette de autor se quemó durante el incendio de la galería de arte en la que se conservaba, convirtiéndose en una especie de libro fantasma, suerte común a muchos libros del post-golpe. Según la crítica Adriana Valdés, este libro compuesto por veintidós poemas que se articulan desde una voz narrante y desde los personajes que hablan y enuncian desde sus singulares puntos de vista, "adquirió un carácter premonitorio en el anunciar lo que ocurriría después del 73" (Acevedo 1998: 11-23). El lugar de la enunciación y del sujeto poético es ocupado sea por la oveja que durante el texto deslinda los contornos de una personificación tradicional, que por la figura del lobo. A la figura de lobo se le atribuyen diferentes significantes que aportan lecturas semánticas nuevas a la tradicional caracterización del lobo en la genealogía del relato de fábulas. La polifonía del texto se complejiza diversificando el enfoque de la voz que narra y también por las relaciones fluctuantes entre los personajes y la articulación de las discursividades que en ellos se encarna:

Hay un lobo en mi entraña

36 En este estudio utilizaremos la antología *Desandar lo andado* de 1988.

que pugna por nacer.
Mi corazón de oveja, lerda criatura,
se desangra por él. (1988: 99)

Por qué si soy oveja
deploro mi ovina mansedumbre.
Por qué maldigo mi pacífica cabeza
vuelta hacia el sol.
Por qué deseo ahogarme
en la sangre de mis brutas hermanas
apacentadas. (1988: 100)

Desde estos dos primeros fragmentos se evidencia dos fuerzas en conflicto. La oveja que inicialmente se caracteriza convencionalmente por su mansedumbre y pasividad, se denigra y a la vez manifiesta su creciente deseo de transformación, que se anuncia ser un cambio que implica dolor y desgarró, así como la voluntad de muerte, la propia y la de sus pares, las otras ovejas.

Me parieron de mala manera,
me parieron oveja.
Soy tan desgraciada y temerosa,
no soy más que una oveja pordiosera.
Me desprecio a mí misma
cuando escucho a los lobos
que aúllan monte adentro. (1988: 101)

Yo, la oveja soñadora,
pacía entre las nubes,
pero un día la loba me tragó
y yo, la estúpida cordera,
conocí entonces la noche,
la verdadera noche,
y allí en la tiniebla
de su entraña de loba
me sentí lobo malo de repente. (1988: 102)

La primera transfiguración que se actúa a través de la fagocitación de la loba, se presenta aquí bajo el signo de lo negativo, el cambio es también un cambio de género, de oveja a lobo, y el lobo es connotado como malo. La fusión de los tres sujetos, se articulará en todo el poema, delineando esa reversibilidad de identidades y funcionalidades representativas que cada uno de ellos lleva como marca semántica en su nombre, nombres intencionalmente neutrales y cargados de significado en una

mitología occidental en cuanto íconos de conceptos como la inocencia, la maldad, la violencia y el sacrificio.

Si me dieran a optar
sería lobo.
Pero que puedo hacer si esta pobre pelleja
no relumbra como la noche negra
y estos magros colmillos no muerden ni desgarran

Si me dieran a optar
sabría acometer como acometo ahora
esta mísera alfalfa, famélica, ovejuna

Si me dieran a optar
los bosques silenciosos serían mi guarida
y mi aullido ominoso haría temblar a los rebaños.
Pero qué puedo hacer con mis albos vellones,
cómo transfigurar mi condición ovina. (1988: 103)

En estos versos que se presentan como un debate interno, un soliloquio, la oveja es aún un sujeto subalterno, que se sitúa delante de una elección que al momento es sólo una hipótesis elidida dentro de su campo de existencia donde se presenta una encrucijada entre una vida activa y una pasiva. Ella se imagina otra, y esa otra es la encarnación de una agresividad salvaje, pero libre, una liberación añorada en el ámbito de la dicotomía entre el ser manso y el ser libre, entre la acción dentro de su territorialidad y la conformidad a la propia condición sumisa, la condición ovina.

El *creer saber ser otro*, muestra una conciencia del ser en potencia, y el uso del indicativo *acometer*, introduce el deseo de ir más allá del límite de una política de la agonía de vivir, del *dejar vivir* (Agamben 2005b)³⁷, entrando en una zona donde se

37 Agamben retoma los postulados de Foucault en torno a la degradación de la muerte y a su vínculo con la transformación del poder en la edad moderna. Esta vinculación traza un nexo entre el *dejar vivir/hacer morir*, dicotomías que caracterizaban, según Foucault el poder de la soberanía territorial, que se definía como derecho de vida y de muerte. La vida era sometida a ese derecho sólo indirectamente, como abstención del derecho de matar. Pero a partir del siglo XVII, el poder soberano se transforma en un biopoder, como sostiene Foucault, y la cura de la vida se vuelve cada vez más importante para los intereses de los Estados. De ahí en adelante, en síntesis, la muerte se descalifica desplazándose de la esfera pública a la privada y, a su vez, la fórmula que caracterizaría la biopolítica moderna sería la inversa, *hacer vivir/dejar morir*. Más adelante, afirma Agamben, esta dicotomía se complejiza y se sobrepone, coexistiendo el *hacer vivir* con el *hacer morir*. Los contornos del pasaje de un sistema a otro, se problematizan sobre todo frente al análisis de los sistemas totalitarios (Agamben indica el régimen nazista como punto cardinal) y de los genocidios que éstos han operado (2005b: 76-80). En este sentido, en el poema, identificamos un momento de crisis con respecto del vínculo del sujeto, como entidad política y como *ethos* de su discurso con la dicotomía del vivir/morir, particularmente ligado al momento de pase en la forma política del Estado, no sólo chileno, como anticipación del estado de excepción, sino como carácter que la biopolítica en el orden mundial habría asumido.

transgreden los márgenes de la ley.

Yo la obtusa oveja.
Huía tropezando con mis hermanastras.
El lobo nos seguía acezando
y entonces yo, la oveja pródiga,
me quedé a la zaga.
El lobo bautista me dio alcance,
se me trepó al lomo derribándome
y enterró sus colmillos en mi cuello.
Vieja, loba, me dijo,
vieja loba, piel de oveja,
quiero morir contigo,
esperaré a los perros.
La sangre me manaba a borbotones.
Parecíamos un sol
enterrado de cabeza al suelo (1988: 104).

Yo era una oveja mansa,
siempre miré hacia el suelo.
Yo era sólo una oveja rutinaria.
Yo era una alma ovejuna
sedienta de aventuras.
Yo era en el fondo
una oveja aventurera.
Yo deseaba convertirme
en oveja descarriada.
Expreso aquí mis sinceros agradecimientos
a la piadosa águila humana
que me desgarró la yugular de un picotazo (1988: 105)

En este fragmento la oveja reconoce su espíritu gregario y rutinario pero nombrándose descubre o vislumbra su diferencia, es decir, el deseo que yacía bajo su apariencia o bajo su identidad asumida como convención, evocando el deseo de desviar de éste, utilizando, en modo inverso, la metáfora de tradición cristiana para designar a quienes después de alejarse de las reglas de la ley, reconocen su error y vuelven al orden del padre. En el fragmento precedente emerge ya el arquetipo bíblico del hijo pródigo, que se declina también en el de la oveja descarriada, y este retorno se hace bajo el signo del desgarrar, de la violencia física, de la sangre sacrificial. Ese desangramiento lleva a la conversión, a la transformación de oveja en loba, el lobo que es un lobo bautista, la nombra en un acto de fervor amoroso como la loba, "vieja, loba, piel de oveja, quiero morir contigo". La fugaz transfiguración de la oveja en loba necesita de un acto de

violencia física para poder actuarse, esta relación erotizada, parece ser necesaria al fin de realizar un salto de condición que conduce de la sumisión a la organización de la agresividad, como elemento del desarrollo de la identidad del sujeto que se aleja de la estaticidad pastoral del rebaño.

Existe una interpretación de San Agustín de la parábola de Caín y Abel. En ella Caín es el fundador de la ciudad (*La ciudad de Dios*, cap. XV, parágrafo VIII). El relato del pastor y el constructor, en que el destino de los hermanos representa las consecuencias del acto fundacional de la civilización opuesta a la cultura pastoril y agraria. El que mata a su hermano, Caín, se marchará más allá de los márgenes de la vida natural del campo, para fundar la ciudad y la civilización urbana, dando lugar a otra era y a la superación de una cultura, contribuyendo con esto a la evolución como también al inicio de su decadencia. Por otra parte esto se origina en el acto violento de un asesinato, el asesinato del hermano y el abandono de la casa paterna, la traición del vínculo de sangre. La sociedad se erige, entonces, sobre un acto de muerte, sobre la muerte del prójimo y nace marcado por un rito sacrificial, que es absorbido en la norma, o disfrazado, gracias al retorno del hijo y a su reconciliación con el padre, por lo tanto con una aparente pacificación entre los dos mundos.

Siguiendo esta simbolización se puede así leer el ambiguo sentimiento de gratitud de la oveja con respecto a quien dio lugar al desangramiento, a la "piadosa águila humana", introduciendo entonces en el lobo de antes un rasgo humano - o introduciendo un ulterior sujeto - que participó en el rito iniciático, marcado por "un picotazo", una herida violenta.

Más adelante la oveja-sujeto afirma "¡No es menester un amo!"(1988: 106), y contrapone el poder que subordina a la necesidad de amor, un tipo de amor que tiene los rasgos del ser del lobo, un amor carnal pero que transmite compañerismo y reciprocidad. En el fragmento que sigue a estas consideraciones la oveja, aparentemente es ella, es la espectadora del coito entre la loba y el lobo, su posición es marginal, una *voyeur* de la relación que se libra en el espacio de lo abierto y de la noche - "El lobo dio alcance a la loba,/ yo lo estaba viendo./ [...] Yo que no soy más que una oveja asustadiza" (1988: 107) - y de la que en este momento resulta excluida por su misma imposibilidad de ser otra.

Más adelante la atención de la oveja hacia el lobo se convierte paulatinamente en veneración, o en afección discipular. El lobo se presenta como un sujeto nómada: Toda la tierra es tierra para el lobo. El espacio sin límites donde habita está hecho de estepas y lodo, no encuentra recintos ni barreras, como a su vez, probablemente no pertenece a ningún lugar lo que motiva la preocupación por su sepultura:

Yo, la tonta oveja,
nadie más ignorante que yo,
me pregunto
quién tendrá piedad del lobo

y más todavía,
quién dará sepultura al lobo
cuando muera de viejo
miope y lleno de piojos. (1988: 111)

El lobo es presentado como un *outsider*, un marginal, un *bandido*, en el sentido de un sujeto *fuera de la ley*. Un ser inaferrable e inapresable, al que no es posible constreñir, ni cazar. Y nuevamente la evocación se contamina con trazas de la tradición teológica sobreponiendo la figura del lobo a la de Cristo o de Dios:

Se te extraña,
se te busca,
se te indaga,
se te persigue en vano,
no levantar falso testimonio
contra el lobo,
contra el prójimo lobo
que aúlla por su prójima.(1988: 112)

"En vano, levantar falso testimonio, prójimo" son algunos de los términos que evocan la tradición bíblica. Pero la *indagación* que se menciona, apunta a una reflexividad por parte de otros en torno a esta figura animal, que habita los confines. En el fragmento siguiente hay un cambio en la escena del poema, se describe el paso del rebaño, como también de los lobos, la loba y la oveja negra. Lo funerario se integra a la escena como matiz ambiguo: ¿es la metáfora de su condición gregaria, se dirigen a un funeral, o participan de él? Esta trashumancia incluye también, más allá del mundo animal, a los vagabundos y los trenes, connotando el ingreso de la civilización y sus máquinas y de lo marginal:

Pasa el rebaño en fila funeraria
y atraviesa el pueblo con su fuente.
Pasa el rebaño y pasa en seguimiento
de la oveja mayor, la más borrega.
Pasa el rebaño en procesión sombría
y tras la huella los lobos cancerberos
van dejando un reguero de saliva,
un rastro de sangre y poluciones.
Pasa el rebaño y pasa por el puente,
pasan los vagabundos y los trenes,
pasa la loba amarga con sus tetas,
pasa el rebaño y pasa lentamente,
pasa la loba vieja, la más vieja,
pasa la oveja negra a guarecerse,
pasa la noche eterna, nunca aclara,

pasa el rebaño y bala hasta perderse. (1988: 113)

La procesión que se representa tiene elementos que asemejan a una procesión religiosa, así como también a una marcha política. La efusión sexual de los lobos, introduce el elemento desacralizador de lo que pudiera entenderse como demostración religiosa. También aquí emerge del texto la representación de lo pagano y de lo carnal carnavalesco personificado en un conjunto de seres marginales, que van como en una procesión de apestados o locos, que anuncian su paso por el pueblo, para que sus habitantes eviten la vista o el contacto con ellos y sus miserias, encarnación de sus pecados. Las poluciones de los lobos se mezclan a la sangre, y la noche de una condición de oscuridad compartida no deja lugar a una claridad vital.

Consecuentemente con la referencia histórico-pagana, más adelante, la oveja anuncia que la peste ha llegado a corromper el cuerpo de las ovejas: "Se declaró la peste en mi familia./ Vi a mis torpes madrastras/ gimiendo con la lengua reseca./ Murieron resignadas,/ arrimadas unas contra otras./ Yo resistí la plaga,[...]". La oveja es atacada por los pastores que vienen a matarla, ella que es la única sobreviviente, se ha transformado en la loba," la única en pie/ en medio del rebaño diezmado" (1988: 115).

En los últimos tres fragmentos el lobo y la cordera se unirán brevemente en un pacto de amor:

Mi palabra de honor, dijo el lobo,
tan sólo quiero amarte, no te haré ningún daño.
Está bien no hay más remedio, arrímate a mi lado, contestó la borrega. (1988: 117)
[...]

Alejándose de la convención que describe el lobo como figura seductora, astuta y traicionera, aquí es la oveja la que no mantiene su palabra, y no logra salir del deseo de dominio y destrucción, decepcionando su supuesta devoción por el mundo del lobo y expresando finalmente sus convicciones:

No seré nunca más prenda de nadie,
mucho menos de ti
pastor dormido contra el árbol.
No debiste confiar en la oveja mendiga,
no debiste confiar
en mis estúpidas pupilas aguachentas.
Serán víctima de la oveja belicosa.
Ya no habrá paz entre pastor y oveja. (1988: 118)

La lucha por la supervivencia ante la mano del hombre, o de la civilización, ve derrotada a la loba y, de sus restos abatidos por el pastor, resurgirá la cordera perdida. Pero ni uno ni otro tendrán paso libre sobre la cordera que se autoproclama *fiera milagrosa*:

Se engaña el pastor,
se engaña el propio lobo.
No seré más la oveja en cautiverio.
El sol de la llanura
calentó demasiado mi cabeza.
Me convertí en la fiera milagrosa.
Ya tengo mi lugar entre las fieras.
Ampárate pastor, ampárate de mí.
Lobo en acecho, ampárame. (1988: 120)

El posicionamiento final del sujeto que ha transitado dentro de las distintas figuras, vuelve a su entidad inicial de oveja pero habiendo cumplido una parábola de gestación para conseguir su libertad sea del vínculo que le ofrecía el lobo, como lo *otro* salvaje y oscuro que le abría el camino de la sexualidad y de lo vital, sea de la imposición de un orden superior no bien definido proveniente de lo humano. Por lo tanto su advertencia, no deja de ser amarga y se confirma el deseo del sujeto de seguir estando subordinado al amparo del otro, expresado con el vocativo al lobo. La cordera proclama el fin de la armonía entre lo pastoril y la vida subalterna de la que formaba parte, ya no ha de haber una subyugación, al mismo tiempo no hay un proyecto de comunidad ni de salvación o de convivencia con sus prójimos, a su alrededor parece haber un escenario de derrota y muerte.

Por otra parte la figura del lobo que se funde a momentos con la del pastor, evocan al *loup garou*, el hombre lobo, que encarna en sí el concepto de hombre *bandido*, en el sentido de desterrado y excluido de la ley, que no está dentro ni fuera, que puede transitar en el limbo de la vida natural. Como profundiza Giorgio Agamben en *Homo Sacer I*, se puede sobreponer la figura del hombre lobo, con la del *friedlos*, definición de la antigua ley de derecho germánica y escandinava, el *sin paz*, que corresponde a lo proscrito, al hombre que había sido expulsado luego de haber sido identificado como un malhechor al interno de su comunidad. Este sujeto podía ser asesinado, a diferencia de lo que sucedía en la antigüedad romana con el *sin ley*, por sea el que fuere sin por eso cometerse un homicidio. Este individuo debía quedar inscrito en el inconsciente colectivo de la comunidad como un híbrido entre lo humano y lo ferino, dividido entre la selva y la ciudad. La vida de este expulsado, es una vida que se encuentra entre el umbral de indiferencia y de paso entre el animal y el hombre, que lleva en sí los signos de la inclusión y la exclusión. Es un ser que habita en ambos mundos sin pertenecer a ninguno de los dos (Agamben 2005a: 116-117).

En un cierto sentido toda la escena que nos presenta este poema parece estar sumida en un estado que no prescinde del derecho ni se proclama como vida natural, sino que transita en un estado de caos y desorden dentro de jerarquías inidentificables. Estas están profundamente interiorizadas por los sujetos y lo que emerge es la representación del conflicto en forma de violencia y extravío. La ausencia de una estructura que contenga este caos no tiene otro límite que los bordes de un pueblo-

ciudad. En este modo la relación con la realidad de la que emerge este poema, a finales de los sesenta, se representa en las fisuras pre-sociales o pre-jurídicas de un mundo sin claras definiciones, ni posiciones de orden político y moral, o también de un mundo que está cambiando el orden de su soberanía (Agamben 2005a).

En su libro Giorgio Agamben sigue la impronta del paradigma del *homo sacer*, y con ello de figuras afines como la del *hombre lobo* que hemos mencionado. Señala una particularidad, registrada ya por Plinio, sobre el carácter temporáneo de la metamorfosis del hombre en lobo, especialmente en algunas leyendas que ven al soberano envuelto en esta transformación. "La transformación en hombre lobo corresponde perfectamente al estado de excepción, por toda la duración del cual (necesariamente limitada) la ciudad queda abierta y los hombres entran en una zona de indistinción con la fieras" (Agamben 2005a: 120). "Esta lobificación del hombre", afirmaba antes Agamben, y "hominización"³⁸ del lobo es posible en cada instante en el estado de excepción, en la *dissolutio civitatis*" (2005a:118).

Lo que se quiere hacer notar en relación con el texto y el contexto en que fue escrito el poema de Silva Acevedo, es que hay algo en él que nos entrega una visión del profundo momento de incertidumbre y de oscuridad social y política que se traducía en una percepción de desorden y en una desorientación política. La participación de algunos ciudadanos que potencialmente apoyaban los cambios sociales utopizados a través del discurso ideológico, velaba muchas veces una cierta inseguridad o un malestar, que como hemos leído en algunas declaraciones retrospectivas o en conversaciones y entrevistas, evocaban el lugar de la duda, del auto cuestionamiento, de la frustración. La necesidad de colmar un vacío también por lo que respecta el relato identitario de una utopía social, muchas veces oculta lo sombrío y lo doloroso de los periodos de cambio, sobre todo en ese momento transicional que fueron los últimos sesenta e inicios de los setenta, en que o se estaba dentro o se estaba fuera del proyecto. Además se daba lugar a la interacción de fuerzas antitéticas como era la de la derecha o la línea más radical de la izquierda.

Nos hemos detenido en esta obra porque *Lobos y ovejas* de Silva Acevedo muestra claramente aspectos de interés para interpretar estos años y posee la característica de ser un texto poético que entrecruza los periodos ya mencionados. Más adelante afrontaremos obras que ocupan líneas de estudio cruciales durante finales de los setenta e inicios de los ochenta, como es el caso de *La nueva novela*, de la que, como se ha dicho, ya se habían publicado algunos fragmentos en 1972.

2.4 Tendencias de la crítica antes de 1973

Antes de afrontar algunos aspectos cruciales de los desplazamientos culturales en el periodo sucesivo a la dictadura, y su literatura post-golpe, queremos aquí delinear

³⁸ En el texto encontramos el término "ominizzazione"(Agamben 2005a: 118)

algunas características salientes del estado en que se hallaba la perspectiva crítica precedente al golpe de Estado. El desarrollo de la crítica como campo cultural y también como flujo de saberes y conocimientos acompañaba, en los primeros años Setenta, un programático proyecto identitario, que dejó sus huellas en la memoria cultural del país pese a su breve duración. Tanto las interrogantes que se abrieron con la irrupción de los postulados teóricos de proveniencia europea, en particular la escuela estructuralista y post-estructuralista, como la demanda de compromiso político durante la Unidad Popular a través de la producción cultural, son elementos que dieron impulso a un debate importante tanto dentro como fuera de la academia. Esta realidad después del golpe debió marginarse, encontrar estrategias lingüísticas a través de las cuales seguir elaborando pensamientos y teorías, que eludieran la censura y el desajuste, o la cancelación, de los espacios de intercambio y confrontación. Es evidente también que este proceso de apropiación cultural y de desglose en ámbito chileno y latinoamericano sufrió, también ahí, un golpe, lo que provocó silenciamientos, hermetismo, detención, pero que paulatinamente emergió nuevamente bajo la impronta de la lectura tanto de la realidad como de la producción artística y literaria.

El historiador y crítico literario Bernardo Subercaseaux en uno de los ensayos que dedica a sus estudios sobre la crítica y la historia del libro en Chile, *Transformaciones de la crítica* (1982), clasifica el periodo que va de 1960 a 1968 como un periodo inmanentista, tendencia que se transformará en el curso del decenio hacia un predominio de la orientación socio-histórica desde 1968 al septiembre del 73.

Como sostiene Subercaseaux, el decenio que precedió el golpe militar fue una etapa importante para el desarrollo de la crítica en Chile, se logra superar un panorama reducido en el que un par de críticos oficiales llevaban el orden del discurso publicando en periódicos o revistas especializadas. Durante los sesenta se verifica un cambio de perfil con la introducción de múltiples enfoques con un eje central en la labor y el estudio dentro de la Universidad.

Son años en que la dirección que han tomado los estudios de teoría literaria penetran en la definición pluralista y abierta que busca la crítica para constituirse como disciplina más o menos sistemática, superando "el impresionismo subjetivista" (Subercaseaux 81: 4) que la ocupaba hasta ese entonces y que, como se verá, volverá a asentarse después del quiebre de la democracia. Es una crítica que complejiza su discurso, que se arriesga a salir de los esquemas decimonónicos que prevalecían en el ámbito nacional, intentando una trascendencia del discurso puramente literario, y enlazando posicionamientos, como comenta Subercaseaux, "para bien o para mal", con las opciones socio-políticas de la década.

La Universidad hace posible renovar los paradigmas críticos contemplados hasta ese momento insertando la tradición y el bagaje teórico y analítico europeo de los últimos años; al mismo tiempo la Universidad asume el lugar del cambio, de las expectativas de poder realizar una transformación general de la sociedad, sobre todo

después de la Reforma universitaria. De ese modo se convierte en el lugar predilecto del diálogo y la actuación de las propuestas ideológicas del momento.

En lo que respecta al ámbito universitario en que mayormente se emplazaron prácticas de crítica y también de producción literaria fue el conjunto formado por la Universidad de Chile en Santiago, otras universidades de provincia como la Austral de Valdivia, la Universidad de Concepción y en el norte la Universidad de Arica, Antofagasta y de Iquique, y en una cierta medida la Universidad Católica en Santiago. Aquí se forman, ejercen la docencia o investigan al menos dos generaciones de críticos. Entre ellos los más destacados son Pedro Lastra, Cedomil Goic, Jorge Guzmán, Jaime Giordano, Alfonso Calderón y Juan Villegas junto a una generación más joven que cuenta nombres como el de Jaime Concha, Luis Vaisman, Ariel Dorfmann, Antonio Avaria, Federico Schopf, Antonio Skarmeta, Luis Bocaz, Leonidas Morales, René Jara, Nelson Osorio, Lydia Nehgme, Marcelo Coddou entre otros. El campo teórico de referencia común abarca las corrientes europeas desarrolladas con distinta cronología, pero que aquí asumen al unísono una presencia diversificada. Esto quiere decir que coexisten la estilística de Leo Spitzer y Amado Alonso con la corriente estructuralista que como anotábamos con respecto a Lihn es la más fielmente seguida por un grupo de críticos y escritores. El estructuralismo se arfonta en sus diferentes declinaciones y escuelas desde el *proto estructuralismo* de los formalistas rusos, al estructuralismo checo del Círculo de Praga, o al antropológico de Claude Levi-Strauss. La escuela francesa es la más estudiada, entre los que se cuentan Roland Barthes, Teodor Teodorov, la filósofa y psicoanalista Julia Kristeva, y el lituano Algirdas Greimas. También entran en el centro del discurso la corriente fenomenológico-existencialista de Maurice Merleau Ponty, Edmund Husserl, Martin Heidegger y J.P Sartre, la semiótica abierta de Umberto Eco y la corriente socio-histórica de György Luckács para en fin incluir la variante sociológica de la Escuela de Frankfurt (Subercaseaux 1982: 5)³⁹.

La estudiosa Soledad Bianchi puntualiza, que en lo específico la introducción del estructuralismo *intrínseco* en Chile, cuyo lenguaje y método fueron usados durante años, en especial por algunos profesores del Departamento de Castellano del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, dio lugar por ejemplo a la publicación de *La estructura de la obra literaria* de Félix Martínez Bonatti, en 1960, quien fue sucesivamente profesor y rector de la Universidad Austral y difundió mayormente esta teorías. Los académicos encontraron alumnos y discípulos entre muchos escritores de la época, lo que se verá registrado en la misma producción de los poetas jóvenes que seguirán, la

39 Carlos Cociña después de relatar algunas de los temas sobre los que se estaba investigando en la Universidad de Concepción, describe así el momento histórico: "O sea, había un movimiento más o menos fuerte, y mucha, mucha teoría sobre literatura, porque en ese momento se estaba re-estudiando y revitalizando todo: estamos hablando del año 1973, del gobierno de Allende, [...]de una transformación de todo, y eso implicaba mucho estudio, en el caso nuestro: el de la literatura en que la unión entre literatura y revolución era un aspecto importante, pero no el único. Nosotros manejábamos muy bien la cosa estructuralista [...] leíamos mucho, estudiábamos mucho y discutíamos mucho. Tal vez, considerando más el oficio y el estudio, olvidando el Vate y el Visionario."(Bianchi: 1995: 83-84)

generación de los Sesenta y los Veteranos de los Setenta, los que a su vez produjeron obras de crítica y difundieron las ideas aprehendidas en forma radial más allá del ámbito santiaguino y universitario (Bianchi 1995).

Hay que tener en cuenta que éste fue el periodo de formación de los poetas de la *generación de los Sesenta* o *emergente*, muchos de los que después del golpe serían identificados con el grupo de la *generación diezmada* o *dispersa*, es decir, los poetas que empiezan a publicar durante la década de los Ochenta. Algunos de los más renombrados son: Óscar Hahn, Gonzalo Millán, Waldo Rojas, Jaime Quezada, Omar Lara, Federico Schopf, Floridor Pérez. Como recuerda el poeta y crítico Walter Hoefler en la reseña al volumen de Leonidas Morales, *Formalismo y ambigüedad. Poesía chilena de los Sesenta* (2009), en esos años se dio la tendencia a trasgredir una tácita regla de la crítica académica de corte filológico, aquella de no afrontar autores demasiado jóvenes o emergentes, salvaguardando una distancia temporal para poder hacer decantar la proyección de la obra y no caer en valoraciones prematuras (Hoefler 2010 285-287).

Muchos de los estudiantes, mezclados a docentes, se atrevieron a ser críticos de sus contemporáneos, dando lugar a una crítica fluida, ni demasiado benigna ni intencionalmente demoledora, de la producción del momento, que conserva hasta hoy proficuas pautas de interés que emergen de un diálogo entre autores en un contexto rico de estímulos.

La etapa de mayor modernización de la crítica pone su enfoque principalmente en el análisis del texto, que incluye una perspectiva interdisciplinar, incluyendo por ejemplo la lingüística y otras áreas que contribuirán a dar mayor sistematicidad y cientificidad a los estudios, que no se limitarán a las materias literarias comprendiendo otros campos humanísticos como la sociología y la historia. Estas innovaciones no tardarán en entrar en conflicto con las posturas precedentes, las cuales monopolizaban el espacio público y especializado, como la escuela crítico-positivista o la crítica impresionista de un Alone, pseudónimo de Hernán Díaz Arrieta, un Ricardo Latcham o un Ignacio Valente, por ejemplo, que cultivaban el sesgo impresionista e inmanentista. Este último, pseudónimo de José Miguel Ibáñez Langlois, fue el único crítico que podía expresar libremente durante la dictadura, avalado por el periódico derechista, *El Mercurio*, al que entra a formar parte como crítico oficial en 1966 y dentro del cual ejercitará por más de treinta años.

Un análisis a parte, merecería el debate en torno al estructuralismo que tuvo su *clímax* en la disputa abierta entre Lihn e Ibáñez Langlois. El crítico publicó una serie de ataques directos, a las intervenciones críticas articuladas en torno a esta teoría, finalizando por escribir un entero ensayo del título *Sobre el estructuralismo*. Lihn, por su parte, publicó en 1983 un texto titulado *Lihn: sobre el antiestructuralismo de José Ibáñez Langlois*, en el que refuta muy razonada y argumentadamente el anti-estructuralismo del crítico.

En sus comienzos, Ignacio Valente (Langlois) no disentía completamente del estructuralismo, habiéndose formado en la universidad, dentro de la cual este estudio formaba parte de la común materia formativa. Aunque ya iniciaba a desprestigiarlo

argumentando la poca substancia de los textos críticos a que daba lugar, señalando cuan instrumental se había convertido para el uso académico (Ochoa 2001: 130).

En 1966 publica su primera reseña en *El Mercurio*, ocupándose de poesía chilena, género del que se ocupará mayormente en los años venideros, junto a comentarios sobre los más destacados narradores latinoamericanos del momento. Como reconstruye la investigadora Alejandra Ochoa, en la segunda etapa de renovación de la crítica, entre 1968 y 1973, empiezan a delinearse con claridad las líneas temáticas de Ibáñez Langlois. Estas estaban determinadas por la ideología política que defendía y por los dogmas religiosos que promovía, no está de más decir que Ibáñez Langlois era un sacerdote perteneciente al Opus Dei. El crítico cuestionaba el marxismo a través de la obra y las opiniones de los intelectuales más representativos de esta corriente, teniendo en cuenta el periodo de creciente politización del medio cultural, su posición y sus comentarios daban lugar a una conflictiva interpretación de los proyectos y de los textos que emergían en ese momento, caracterizados por presentaciones y prólogos de sesgo decididamente parciales.

Es el caso de la crítica que Valente hace contra la excesiva politización de las publicaciones de la editorial *Nascimento*, a la que acusa de "desarrollar una interpretación marxista de los autores y las corrientes literarias" (Ochoa 2001: 130). Sin negar algunos aportes de tal método, el crítico confutaba sobre todo la lectura de los rasgos religiosos en algunas obras de autores contemporáneos que interpretaban como "producto reflejo-ideológico-alienado de la situación de las fuerzas productivas de su tiempo" (Ochoa 2001: 131).

En este sentido refuta las interpretaciones del carácter religioso, que otros críticos hacen de la obra de uno de sus poetas favoritos, Nicanor Parra, de la obra del cual, en ocasiones emergen caracteres anticlericales como también "heréticos" explícitos, dentro del marco del sarcasmo parriano. Porque principalmente Ignacio Valente piensa detentar la verdad en ámbito religioso, y considera que las aproximaciones hechas por otros parten de una visión marxista, que él considera no logran captar la "especificidad de la experiencia" (Ochoa 2011: 134).

En esa dirección intenta circunscribir la obra de Parra en 1967, bajo la impronta de la recuperación de lo religioso perdido. Lee el supuesto sentimiento religioso de Parra como resultado paradójico de una temprana experiencia sepulta (Ochoa 2011: 134), una fe que el autor pudo haber perdido o dañado a causa de su "fervor iconoclasta" (Ochoa 2011: 133-34). Es decir, para Ibáñez Langlois en la poesía de Parra "la general actitud de irreverencia sarcástica puede ser remitida a una rebelión permanente contra lo que fue para él, un día, el supremo Orden Establecido" (Valente 1992: 257-258 en Ochoa 2011: 134). Por otra parte para Valente, como señala Ochoa, al definir su "jerarquía objetiva de valores" estéticos, que según declaraba, "se debían basar en una propia raíz intuitiva y empírica, en la memoria colectiva de la humanidad que practica una selección permanente" (Ochoa 2001: 135), la poesía chilena ocuparía el primer lugar del género en el contexto latinoamericano.

En relación a los prólogos de la Editorial *Quimantú*, ya en 1972, el crítico vuelve a

oponer su punto de vista por motivos ideológicos, criticando el hecho de que para la publicación de 50 mil ejemplares del *Romancero gitano* de Federico García Lorca la editorial hubiera atribuido al poeta las características de un héroe proletario: "no ya porque haga de García Lorca un poeta gitanesco popular [...] sino porque lo convierte en nada menos que un poeta social y un revolucionario [...] un adicto a la España liberal, por cierto - eso nadie lo pone en duda - pero no el heraldo proletario que se quiere hacer de él en este prólogo." (Valente 1972 en Ochoa 2001: 131).

Lo cierto fue que si en esos años precedentes al 73 no logró centralizar el discurso gracias a las múltiples voces que componían el coro de la crítica, sea desde el frente universitario-académico sea desde aquél más divulgativo, durante la dictadura llegó a ser una voz única con una visibilidad y un peso que nunca antes había conseguido otro crítico. El crítico privilegiaba una interpretación inmanentista de las obras objeto de comentario o análisis, en las que el texto era el único referente por analizar con un método casi científico. En este modo el análisis no remite a otra realidad sino a la del texto mismo, "ya que la norma del juicio literario proviene del texto mismo, todo lenguaje es ley, y todo texto entrega en su propia estructura la ley que lo rige" (Valente 1982: 162 en Ochoa 2001: 132). Por lo tanto dicha obra se ha de leer "no por confrontación con la presunta realidad, ni con la psicología del autor ni con la sociología del medio, ni con la ideología o doctrina alguna del lector o del juez, porque todos estos parámetros operan una cosificación de la obra...y de la realidad" (Valente 1984 en Ochoa 2011: 132).

Si durante el periodo de desarrollo de la crítica, este tipo de aproximación se verá aislada por la prevalencia de otras metodologías más abiertas y adecuadas al contexto socio-histórico, durante los años de dictadura ocupará el único lugar posible para expresar un juicio crítico dentro de un orden cultural censurado.

Uno de las formas críticas que adquirió espacio en este decenio, fuera del círculo universitario (de hecho tampoco Ignacio Valente formaba parte de ese sector) fue la crítica periodística. Tipología que predominará durante el periodo autoritario, reduciéndose a lo periodístico-publicitario, limitándose a la información cultural de sesgo empirista (Subercaseux 1982: 14).

Leonidas Morales en su ensayo *El género de la entrevista y la crítica literaria periodística en Chile (1988-1995)* (1996), vincula el éxito de esta tipología de texto divulgativo como producto de la postmodernidad en relación al espacio ocupado por los *mass media* (Morales 1996: 85 en Ochoa 2001: 124). Los "comentarios de textos", fueron una modalidad de crítica que ocupó un espacio privilegiado, sobre todo a través del ya mencionado diario *El Mercurio*, el cual ofreció, desde sus comienzos, una sistemática cobertura del campo de las letras.

Como afirmábamos en principio, Subercaseux distingue dos etapas de esta evolución en la aplicación y en la investigación crítica, la primera, inmanentista va desde 1960 hasta 1967 y se caracterizaba por suponer una primacía del texto como único objeto de análisis. Aquí se perfilan dos tendencias que coexisten, una es la formalista que utilizaba preferentemente el método generacional; la segunda era la fenomenológica-

hermenéutica. Hasta aquí, el texto y su objetividad prescindían de su contextualización, sobre todo con relación a la textualidad que emergía contemporáneamente de la literatura del resto del territorio latinoamericano. Sucesivamente desde 1968 hasta septiembre del 73, en particular después de procesos gradualmente interiorizados en ámbito cultural, tales como la Revolución cubana y el boom de la novela latinoamericana, paralelamente al proceso de agudización de la lucha política interna al país y la presión social que ésta ejerce en la Universidad, la crítica abre sus horizontes contextualizando su metodología y sus ejes de investigación hacia una perspectiva socio-histórica, insertándose en el medio y haciendo confluír en su espectro parámetros que contribuirán a aproximarse a "las obras como signos de una sociedad y una historia en transformación" (Subercaseaux 1982: 6).

Al mismo tiempo las corrientes teóricas se utilizan con mayor eclecticismo y con más acertada atención a la situación nacional e latinoamericana, esforzándose en re-interpretar las mismas bajo un enfoque que corresponda en un modo más concreto a las distintas discursividades hispánicas. Por esto mismo el boom contribuye a sanar la red de diálogo interno a las literaturas hispanoamericanas, relegando a un segundo plano las literaturas europeas, privilegiando el contacto comparatístico con algunos de los mayores exponentes americanos.

El predominio de la alternativa socio-histórica sobre la inmanentista se percibe sobre todo en la Universidad de Chile, la creciente ideologización de los discursos culturales y la yuxtaposición con las posiciones políticas determinan la configuración de la crítica que asume diferentes matices en la labor de cada crítico. A menudo las dos tendencias se alternan o van evolucionando, hibridándose recíprocamente, y definiéndose, en estos años, en relación a fenómenos extra-literarios que condicionan los enfoques (Subercaseaux 1982: 6). Por lo mismo se puede registrar la publicación de antologías de tipo generacional junto a ensayos de análisis estructuralista u otros de mirada más amplia y comparativa a través de una lectura diacrónica o temática. Es decir, la heterogeneidad era una componente crucial del panorama de la crítica literaria de esos años, en los que la presencia de distintas expresiones críticas daba la medida del espacio libre para tomar la palabra en el discurso cultural de los sesenta. Revistas como la *Revista Chilena de Literatura* incluirá ensayos y artículos de los más vastos sesgos críticos.

Después de la Reforma universitaria del 67, y particularmente durante el gobierno de la Unidad Popular, la renovación y el debate crítico, sin abandonar los recintos universitarios, se expande fuera de ellos. Como afirma Subercaseaux,

[...] varios críticos tienen una participación importante en el aparato orgánico de la cultura, en los mecanismos institucionales de producción y circulación literaria. Pedro Lastra, por ejemplo, dirige la colección Letras de América de Editorial Universitaria, e introduce autores hispanoamericanos, tan importantes como José María Arguedas y Ernesto Cardenal. A Lastra también se deben algunos títulos de la serie Teoría Literaria.[...] Hernán Loyola crea y dirige la colección Biblioteca Popular de Editorial Nascimento en la que se editan antologías o reediciones de

obras chilenas e hispanoamericanas precedidas por excelentes estudios.[...] Jaime Concha y Alfonso Calderón participan al Comité Selectivo de Quimantú. (1982: 8)

Sobre la editorial *Quimantú*, que nace después del quiebre de la Editorial Zig-Zag en 1971 por obra de un levantamiento de sus trabajadores, es necesario detenerse con mayor atención, porque representó una transformación en la modalidad de difusión de la cultura a amplio espectro, y una verdadera renovación en la forma de distribución y en el número de ejemplares realizados, que alcanzó tirajes nunca antes logrados en Chile. Además el proyecto contribuyó a la presencia de críticos libres de condicionamientos comerciales, convocados por la voluntad de aportar al desarrollo de la cultura chilena en "una perspectiva democrática y latinoamericanista" (Subercaseaux 1982: 9), bajo la consigna de la vía al socialismo.

La Editora Nacional Estatal *Quimantú* (palabra mapudungún que significa "Sol de sabiduría") formaba parte de un ambicioso proyecto cultural del gobierno de la Unidad Popular y estaba financiado por el mismo, en un intento de convertirse en un vehículo ideológico de alcance masivo. Uno de sus objetivos era la canalización política, como afirma Subercaseaux (1982) que, con aciertos y desaciertos, daba lugar a una proyección partidaria en algunas empresas editoras subvencionadas por el Estado. Lo cierto es que en el proyecto participaron muchos de los intelectuales más comprometidos políticamente hasta ese momento, y el bajo costo de las ediciones permitió la difusión tanto de textos de literatura como de ensayos teóricos de corte marxista. A los títulos de literatura de los comienzos, gracias a una gradual definición de la línea editorial, se agregaron secciones que seguían distintas áreas temáticas dirigidas a un diversificado público. Entre ellos se cuentan: *Quimantú para todos*, *Nosotros los chilenos*, *Minilibros* (publicaciones semanales de libros de bolsillo de obras de literatura nacional y clásicos internacionales de diferentes géneros), *Cuadernos de educación popular* (colección que tenía el objetivo de entregar herramientas de educación política a las "grandes masas" ofreciendo la explicación de conceptos ideológicos, que permitieran a los trabajadores, por ejemplo, comprender el proceso nacional (Memoria chilena 2014). Entre las publicaciones más destacadas se cuentan: *Clásicos del pensamiento social*, *Cuncuna*; así como revistas de distinto tiraje, mensual o semanal, de diseños y figuras, entre ellas se cuentan: *Cabrochico*, *Onda* (revista de cultura juvenil), *Paloma*, *La Firme*, *Mayoría*, *Historietas* y *La Quinta Rueda*, entre otras (Memoria Chilena; Brunner 1989). *La Quinta Rueda* era un título que aludía irónicamente a la crítica que hacía el grupo editorial, portavoz del sentir de muchos intelectuales, dirigida al gobierno de Allende, al que se le señalaba la falta de una política cultural orgánica. Era la falta de coordinación y de estímulo global lo que contestaban sus componentes. Entre los innumerables intelectuales que escribieron en esta revista se cuentan: Ariel Dorfman, Raúl Ruiz, Carlos Droguett, Jorge Díaz, José Donoso, Miguel Littin, Víctor Jara, Volodia Teitelboim, Pablo Neruda, Alfonso Calderón, Patricio Guzmán, con Antonio Skármeta, Hans Ehermann, Carlos Maldonado y Mario Salazar como gestores. Enrique Lihn, por su parte, lamentó tener que abandonar su empeño en la redacción como consecuencia de su excesiva

rigidez ideológica⁴⁰

Los ejemplares se vendían en los kioscos de todo el territorio nacional. Con el golpe de Estado el sueño se clausuró y aunque el mismo régimen comprendió la importancia o sopesó la oportunidad de instrumentalizar el sello, no logró mantenerla en pie.

Retomando el hilo del panorama global de la crítica a finales de los sesenta, se encuentran también muchos críticos que desarrollan su labor paralelamente en medios masivos, no sólo en páginas literarias de periódicos o revistas como los diarios *La Nación* o *el Siglo* o la revista *Ahora*, sino también participando en un medio masivo como la televisión. Ariel Dorfman, poeta, dramaturgo y crítico dirige un programa en el Canal 9 en torno a la literatura, José Promis lo hace en un canal de Valparaíso. Como escribe Subercaseaux, los críticos provenientes de la gran tradición, que mencionábamos antes, Ignacio Valente y Alone, siguen publicando pero perderán su autoridad exclusiva, siendo desplazados por la crítica que a ese punto se habría ampliado exponencialmente, "tanto en número como en perspectivas" (1982: 9).

La diferencia de la crítica masiva con la crítica divulgativa de los años de post dictadura, era que en la primera los autores, aunque ocuparan contemporáneamente espacios en los medios masivos, estaban aún ligados al proyecto de construir una cultura democrática, la crítica que vendrá luego tomando su lugar, sea por la censura que por la sustitución de los mismos portavoces y de sus principios fundamentales, gradualmente se adaptará a criterios de mercado o de silenciamiento cultural.

Al lado de la extensión hacia los medios masivos de comunicación, otra característica fue la de una crítica que trascendió lo estrictamente literario abarcando géneros hasta ese momento desprestigiados o ignorados como la subliteratura o la literatura de raíz folclórica y popular. También fue tema de interés el análisis de la independencia cultural sea a nivel creativo que por lo que respecta la industria cultural o la transnacionalización de la cultura. Lo que sí predominaba era una perspectiva que buscaba ser orgánicamente nacional, de sesgo "*culturológico*", como lo denomina Subercaseaux (1982: 11). El autor cita como ejemplos la edición crítica de las *Décimas de Violeta Parra* y *Para leer al Pato Donald*, ensayo de 1971 en el que Ariel Dorfman como en un "manual de descolonización" deconstruye, junto a Armand Mattelart, las historietas de Disney como en un acto de reapropiación de una ideología globalizadora. Este posicionamiento culturológico estaba vinculado fuertemente a la política y a su desempeño activo, con todos los signos positivos y negativos que de eso deriva. Como indica Subercaseaux esto dio lugar a un cierto tipo de opiniones preconcebidas, una dificultad de los críticos a salir del posicionamiento que asumían dentro del conflicto

40 En una entrevista Lihn afirma de haber sido llamado para integrar el equipo editorial de *Quimantú*, pero, sostiene el poeta, "fui rápidamente expelido del grupo, porque me puse más papista que el Papa: yo sostenía que la editorial tenía que recoger el pasado político de la izquierda chilena. Es decir, publicar textos que en lugar de ser libros tradicionales fueran reproducciones de los murales de las Brigadas Ramona Parra. Cosas de ese orden. (Piña 2007: 124)

social, "estableciendo relaciones estereotipadas con el entorno" (1982: 11), perdiendo así de vista la complejidad del contexto, hecho de estímulos y contradicciones, en ocasiones, canceladas. A su vez el crítico e historiador se pregunta si el contexto universitario en que floreció la crítica y la circulación de ideas, no había dado lugar a una excesiva actitud mecanicista por parte de los intelectuales de la época y a una subvaloración de lo estético, desplazado por una más incisiva lucha política que lo involucraba todo.

Por otra parte, Subercaseaux recuerda que el punto en que se hallaba la crítica y la variada y múltiple representación de la cultura era fruto de un larga gestación que provenía de la década de los Treinta en adelante, en particular, por lo que significó la paulatina integración de nuevos sectores en la vida económica, política y social del país. Insertada en un orden cultural que por decenios intentó cambiar sus hegemonías, con un proyecto más o menos compartido por los gobiernos correspondientes, el proceso registró diferentes etapas en su conformación. Se verifica en parte el predominio de un *Estado de Compromiso*⁴¹ como también de un orden cultural reivindicativo, tendencia que inicialmente, hasta 1970, buscó incorporar a los grupos marginados de la cultura, y de 1970 a 1973, aproximadamente, pretendió que los mismos grupos lograsen su autodeterminación y abandonasen un rol pasivo e impuesto desde arriba, convirtiéndose en agentes de su propia cultura, con el objetivo de construir o reconstruir juntos, confluyendo hacia una renovada identidad nacional. La clave de lectura no fue sólo ésta, ni tampoco la definición total del campo de la crítica y de la literatura, sin embargo es difícil encontrar intelectuales a los que tal proyecto e disposición cultural no haya involucrado, subjetiva u objetivamente.

El ámbito discursivo abierto, y un sistema comunicacional que permitió expresarse a distintos grupos sociales promovieron de cierto un clima en que la crítica y la producción se irradiaron con gran fluidez. Si intelectuales y artistas constataron las ventajas del sistema, a través, por ejemplo, de los estudios universitarios gratuitos, se demostraba a su vez una general transformación en la mentalidad relativa a la identificación, subjetiva y objetiva, con los valores de esta cultura. Cambió la concepción con respecto al libro, por ejemplo, visto ya no más como un medio de entretenimiento o esparcimiento "sino como un bien social, un vehículo de educación colectivo" (Subercaseaux 1982: 12). Trazas de este sentimiento con relación a la cultura como bien individual y colectivo quedarán en la práctica hasta más allá del fin de la dictadura, gradualmente irán desvaneciéndose en medio de la una sociedad de consumo y espectáculo.

41 J. J. Brunner señala que el Estado de Compromiso, fue, en Chile, el modelo político tradicional de la cultura burguesa, en el que, hasta el golpe, el poder se centraba en el Estado, que, a su vez, articulaba en modo conflictivo y cambiante las diferentes fuerzas sociales. "Aquí", sostiene el sociólogo, "el proceso de acumulación estaba dirigido y orientado por el Estado y, éste se dirigía a su vez a través de la democracia representativa. Los intereses de la clase dominante debían negociarse políticamente con el conjunto de las fuerzas sociales y con los intereses que históricamente se habían ido articulando dentro del propio Estado" (Brunner 1981: 22)

Capítulo III.

Orden cultural y producción poética después del golpe de Estado del 73

¡Y un ángel cayendo de una torre en llamas
Es mi último recuerdo!
Jaime Quezada⁴²

Deteniéndonos en un ámbito más netamente histórico hemos querido reforzar nuestra perspectiva sobre las circunstancias que influyeron en la producción en las textualidades objeto de nuestro estudio. La trama analítica a través de la cual desenvolveremos nuestro discurso crítico se posiciona en estrecha relación con la circunstancia de la dictadura, con el estado de asedio y sobre todo con los efectos que este acontecimiento de ruptura produjo en la sociedad. Lo que en los primeros años de transición va a ser blanqueado por una narración conciliadora de las contradicciones y con una selectiva cancelación del pasado, es materia que irreductiblemente ha quedado registrada y ha plasmado tanto el lenguaje poético como el lenguaje como habla colectiva de esos años. Como afirma la crítica Adriana Valdés (1994: 19), se hace necesario, a posteriori, una recuperación en forma de reconstrucción de la situación en las que se escribieron las obras poéticas que se observarán. Una situación de la que se intenta reconstruir la ideología, el lenguaje, el contexto discursivo en sentido amplio. Una recuperación de la memoria contemporánea reciente legada a la representación del poder y a su ejecución concreta, puede contribuir a re-situar la palabra iluminando espacios oscuros de sentido, con el objetivo de mejor comprender símbolos, alegorías, atisbos de sentido muchas veces estrechamente vinculados a hechos acaecidos o a nombres borrados de la historia. No en último lugar para acercarse a un posible relato nacional como autorepresentación de una colectividad y como cuestionamiento en torno a una identidad.

No es posible relatar la experiencia dolorosa y compleja de la dictadura en estas breves páginas, ni exhaustivamente la articulación de la ideología de trasfondo, ni todas las consecuencias que generó, ni en detalle todas las etapas tácticas y prácticas que se verificaron. Este es sólo un acercamiento a un orden que hacía prevalecer tanto la ocultación de algunas de sus peores estrategias como la manifestación de su violencia.

42 (1985: 67)

3.1. *La dictadura de Chile*

La imagen del Palacio de la Moneda en llamas es el ícono de una generación. Y sobre todo del inicio dramático de los diecisiete años de dictadura militar. La memoria visual del 11 de septiembre de 1973 quedó inexorablemente vinculada al desmesurado ataque de la fuerza aérea militar contra el Palacio de Gobierno, que en ese entonces representaba el proyecto político que se había intentado realizar con claros principios democráticos y que se habría de destruir, arrasándolo, para sustituirlo con el otro, el de la dictadura militar. La imagen del Palacio en llamas ha sido reproducida infinitamente en montajes de videos para documentarios, en las conmemoraciones, en la prensa y en obras de arte reviviendo la transmisión del 11 de septiembre de 1973 en directa de la televisión chilena a las casas de sus ciudadanos, acompañada por el mensaje de pronunciamiento y ocupación militar del general Pinochet. Junto al bombardeo de la Moneda, la muerte de Salvador Allende significó la muerte certera de lo que fue una utopía política. Ya que su asesinato, haya sido este saldado por un suicidio o no, dio espacio al comienzo de un quiebre estructural que incidió profundamente la vida de los ciudadanos, hayan estado involucrados en primera persona o simplemente vivido durante estas casi dos décadas.

Ampliando el espectro dentro del cual instalar el fenómeno de la dictadura, retomamos el análisis del sociólogo y crítico Idelber Avelar, el cual hace coincidir el ocaso del boom latinoamericano con "la caída del gran proyecto social alternativo de Salvador Allende" (2000: 24). El autor lo motiva afirmando que "el ideal de modernización de toda ilusión liberadora y progresista" (2000: 24), inherente al relato identitario y a la autorepresentación que promovía esta literatura, por medio también de las declaraciones de sus protagonistas como operación compensatoria, "se vacía" en el momento que la "modernización periférica" (2000: 24) ejercida por las dictaduras responde a otro orden. "El papel magisterial, regulador - a menudo fundacional, demiúrgico- religioso - asignado a la literatura por el boom", sostiene el autor, "tenía que disolverse bajo la nueva refuncionalización de una tecnicidad ahora completamente hegemónica" (2000: 24). Además el rol de las elites de intelectuales latinoamericanos que con el boom se reposicionaban en el orden mundial del campo literario, fue desplazado a través de una integración en el capital global cultural (Avelar 2000: 24). En ese sentido Avelar hace coincidir el ocaso del boom literario hispanoamericano con la fecha alegórica del 11 de septiembre de 1973.

En esta sede queremos indicar brevemente algunas características específicas de la dictadura en Chile y los cambios que produjo en la estructura política y social a lo largo de sus diecisiete años de su duración. Nos limitaremos a esbozar algunos hitos relativos a su institucionalización y al despliegue efectivo de la ideología que lo sostenía, ulteriores elementos específicos de su evolución y de su desarrollo en fases intrincadas y fluctuantes emergerán directamente a lo largo del discurso de análisis con el que se

afrontará la materia de estudio. La aproximación de tipo histórico y sociológico de esta sección se explica por el deseo de entrecruzar los hechos reales, los rasgos que aparentemente pueden concernir sólo un ámbito jurídico administrativo con las producciones semióticas que pueden derivar de una lectura atenta de la ideología que subyacía a su exterioridad, muchas veces, inexpugnable del punto de vista de la comprensión cultural o contra-cultural que caracterizaba la rígida y retórica autorepresentación por parte de sus propulsores y de los agentes ideadores que contribuyeron a construir su sólido aparato.

El régimen militar adquirió desde su primer momento un carácter represivo y violento⁴³, que para poder instaurarse y mantenerse erigió una ideología de Estado que buscaba justificar sus métodos coercitivos por medio de un ideal de *refundación nacional*.

El sociólogo chileno, Tomás Moulian, en su ensayo de 1997 *Chile actual. Anatomía de un mito*, inscribe la dictadura decisivamente a partir de su fisionomía específica como parte de una *revolución* capitalista. Moulian define el Chile de ese entonces como una materialización de la unión de tres poderes, una *tríada* compuesta por los militares, los intelectuales neoliberales y los empresarios nacionales o transnacionales, un "menage a trois" que produjo una sociedad donde lo social es construido como natural y donde (hasta ahora) sólo hay paulatinos ajustes" (1997: 18). Más adelante el sociólogo aclara:

Este bloque de poder, esta tríada, realizó la revolución capitalista, construyó esta sociedad de mercados desregulados, de indiferencia política, de individuos competitivos realizados o bien compensados a través del placer de consumir o más bien de exhibirse consumiendo, de asalariados socializados en el disciplinamiento y en la evasión. Una sociedad marcada por la creatividad salvaje y anómica del *poder revolucionario*. (1997: 18)

En esta síntesis el sociólogo toca los puntos cruciales de lo que devendrá la sociedad dictatorial desde el 73 al 1990, la cual se desplegó bajo una estructura que básicamente se configuraba en una estructura necesaria a implantar una forma

43 Más de tres mil personas fueron asesinadas, entre las que se cuentan los casos de desaparecidos, junto a las aproximadamente cuarenta mil víctimas de prisión política y tortura, cuyos casos han sido indagados y clasificados por las distintas comisiones de los derechos humanos. Dos son los principales informes relativos a la clasificación de los crímenes de la dictadura y a la nómina de reconocimiento de los victimados: *El Informe Rettig* de la *Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*. El segundo fue el *Informe Valech*, cuya *Comisión Nacional Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura*, fue predispuesta por el presidente Lagos en 2003. La propuesta más conocida con el significativo nombre de "*No hay mañana sin ayer*", tenía el objetivo de suplir las carencias del *Informe Rettig*, e incluir a las víctimas de tortura y de prisión que no habían sido consideradas en la primera ocasión. La Comisión fue presidida por monseñor Valech hasta el año de su muerte, el 2010 (ex vicario de la *Vicaría de la Solidariedad*). Dos comisiones redactaron sus resultados primero en el 2004 y luego en el 2011, el informe fue entregado ese año por Lagos al ex-Presidente Piñera (Fuente: Instituto Nacional Derechos Humanos, INDH, Santiago de Chile)

económica, el capitalismo, dentro de un marco en el que era ya presente, desde los años Sesenta, la obsesión por una modernización que se confundía con la llegada de la modernidad. ¿En qué sentido se habla de revolución? Del lado de la retórica la revolución se refiere a la sustitución, por la vía de la destrucción, del Estado preexistente, la concepción de una fuerza capaz de transformar y destruir la sociedad caduca y las "inercias de lo instituido" (Moulian 1997: 19). En práctica, escribe Moulian, la forma de acción de una revolución es "la concentración y dinamización del poder jurídico y legal, del poder sobre los cuerpos o terror y del poder sobre las mentes o saber" (1997: 19).

Las dictaduras revolucionarias, como el sociólogo define la chilena, "nacen de una poderosa aleación entre poder normativo y jurídico (derecho), poder sobre los cuerpos (terror) y poder sobre las mentes (saber)"(1997: 22). Pero lo que fundamenta y tiene un peso decisivo para la realización y la mantención de dicha dictadura es el terror, "ya que es el fundamento de la soberanía absoluta del despotismo y es capaz de acallar la soberbia del saber" (1997: 22). Para definir el terror Moulian describe en práctica lo que viene a ser un estado de excepción, o de algunos de sus dispositivos:

Terror es la capacidad que tiene un Estado de actuar sobre los cuerpos de los ciudadanos sin tener que reconocer límites en la intensidad de las intervenciones o de los daños y sin tener que enfrentar efectivas regulaciones en la determinación de los castigos o prohibiciones. Terror es la capacidad absoluta y arbitraria de un Estado de inventar, crear y aplicar penas o castigos sin más límites que las finalidades que se ha definido. Terror es la capacidad de un Estado para conseguir el acuerdo de muchos ciudadanos, que se auto conciben como pacíficos y tolerantes, para usar violencias y daños contra los enemigos políticos, en nombre de un bien mayor. Terror es la situación que empujó a los alemanes a ignorar la existencia de Auschwitz, a muchos chilenos a no aceptar saber de los detenidos desaparecidos, de las torturas masivas. Se trata de una complicidad silenciosa, que permite la adopción generalizada de la crueldad como un medio legítimo para obtener grandes fines, la transformación de Chile en una "gran nación", en el Chile actual. (1997: 22).

En este modo se definen los confines que enmarcan la acción de la dictadura del terror, que ejemplifica un estado de excepción en que la ley se suspende estableciendo su propia ley, actuando y legislando según retiene necesario para alcanzar sus objetivos, implantando un proyecto histórico que a su vez ofrezca un escenario conceptual adecuado a justificar sus acciones.

En este punto queremos insertar una clarificación terminológica, adoptando las dilucidaciones de Avelar y las precisiones del filósofo Willy Thayer, en torno al concepto de "transición" (Avelar 2000: 84), término que indicaría, según la literatura social-científica, el proceso o el regreso a "una democracia parlamentaria liberal, con elecciones libres e institucionalidad jurídico-política" (Avelar 2000: 84). Lo que proponen

los estudiosos, a cuya identificación subyacen también los postulados de J.J. Brunner⁴⁴, es que "las verdaderas transiciones son las dictaduras mismas" (Avelar 2000: 84-85). La verdadera transición epocal, entonces, se instalaría en las dictaduras, así como habíamos avanzado la idea de que la utopía del proyecto social de Allende, hubiese sido, sino hubiera sido derrotada, una importante transición socio-política. En este modo lo expone Willy Thayer:

No entendemos "aquí" transición como el proceso post dictatorial de redemocratización de las sociedades latinoamericanas; sino más ampliamente, el proceso de "modernización" y tránsito del Estado nacional moderno al mercado transnacional post estatal. En este sentido, para nosotros, la transición es primordialmente la dictadura. Es la dictadura la que habrá operado el tránsito del Estado al Mercado. Tránsito que eufemísticamente se denomina "modernización". (Thayer en Avelar 2000: 85)

Retomando el análisis de Moulian, el sociólogo distingue dentro de la dictadura revolucionaria distintos momentos de cambio en su hegemonía interna y en el equilibrio de su funcionamiento que dan lugar en primer lugar a una dictadura terrorista, en la que prevalece el terror y se logra reproducir la ley de la fusión, o sea,

la capacidad del Estado de decidir casi sin contrapesos, sin considerar "cheks and balances" jurídicamente normados, sin tener que inclinarse ante grupos de presión, los otros poderes, sean estos mezzo o micro, están en la situación del ajedrecista de Benjamin: el jugador visible, el autómatas perfecto que a todos vencía, era la marioneta de un enano escondido que movía las piezas (Benjamin 1995) (1997: 20-21).

Es decir, en la fase terrorista el régimen no tuvo otro límite que su "autoevaluación de las necesidades políticas" (1997: 274), como indica Moulian, porque a diferencia que lo que sucede en el segundo momento de la dictadura, no se había puesto en funcionamiento un Tribunal Constitucional, que actuara con cierta autonomía (1997: 274).

A la dictadura terrorista sucede una dictadura constitucional en la que ocurre lo contrario y es necesario iniciar a distribuir los poderes antes ejercidos integralmente por la hegemonía anterior, mediando con grupos de poder que intervienen en la estructura decisional. En Chile, indica el autor, este pase se sitúa cronológicamente en 1980 con el inicio de una operación transformista, con la institucionalización de los poderes dictatoriales y con la redacción de una nueva Constitución. Aunque ya antes de 1980 se

44 Iluminan el análisis específico de los desplazamientos en el orden estructural del país entre Estado y mercado y en el análisis de la relación entre autoritarismo y cultura, algunos de los diversos ensayos del sociólogo J. J. Brunner: (Brunner 1981, 1983, 1989).

habían presentado conflictos internos a la jerarquía militar, divisiones entre blandos y duros, así como expresiones políticas que difieren del mando personalizado de Pinochet, en cuanto jefe del ejército y emblema de la organización de gobierno.

Con el intento de clarificar mejor los mecanismos que se articulan en la dictadura chilena introduciremos algunos factores que el historiador y sociólogo Manuel Antonio Garretón describe como fundamentales para la comprensión de la instalación del capitalismo autoritario que adquiere un cuerpo a través de la dictadura. En su análisis se presentan dos dimensiones que producen a su vez, en la práctica dictatorial, otras consecuencias. La primera es la reacción antipopular que llama también "dimensión reactiva" y en segundo lugar la "dimensión fundacional", es decir, el intento de refundación y recomposición capitalista tardía desde el Estado (1983: 109-110). Con la palabra *intento* Garretón se refiere al proceso problemático y no al resultado efectivo de lo que los protagonistas del golpe se habían propuesto, a la introducción de un nuevo orden con lo que conlleva potencialmente su realización (1983: 110).

Dentro de la primera dimensión, en la que en lo específico es posible referirse a lo que fue el ideal de la Unidad Popular, se activa como método reactivo principal el de la represión de las fuerzas que protagonizaban los procesos de movilización precedentes, así como la desarticulación del sistema sociopolítico existente (1983: 126).

Como apuntaba Moulian el carácter particular se encuentra en el terror, y más aun en la crueldad con la que se ejerce el terror, ya que si una dictadura está obligada a la represión, no así lo está al uso de la crueldad (1997: 23). La crueldad, explica Moulian, se vincula a la defensa de intereses minoritarios o a la creación de un amplio espacio de separación, bajo el signo del temor de la masa (1997: 23). Por lo que concierne la organización de ese terror se encuentra el perfeccionamiento del concepto de Seguridad Nacional y de las formas que lo personifican, las fuerzas armadas. Ambas prerrogativas, la represiva y la fundacional, están ligadas a la presencia y al valor simbólico, como figura a la que le atribuye una responsabilidad refundadora, de las F.F.A.A.

El enemigo interno que la nueva hegemonía dictatorial va a identificar con todo aquél, aquella o aquello que se oponga al proyecto reformador y resanador del Estado va a ser combatido por gracia de la razón de Estado, es decir, en defensa de la Seguridad Nacional, seguridad inscrita en la re- conceptualización asimismo del contenido simbólico que se atribuye a la Nación y al Estado.

La Seguridad nacional, como señala Garretón (1983: 90), define "los problemas de subsistencia y mantención de la soberanía que se plantean a todo Estado Nacional" (1997: 89), y no hay que confundirlo, escribe el historiador, con la conceptualización de estos problemas, a los que una vez convertidos en objetos de socialización se les llamará Doctrinas de Seguridad Nacional (DSN) (1983: 90). Entonces, lo que ocupará el campo de representación simbólica de la Doctrina de Seguridad nacional se caracteriza por algunos componentes interconectados entre sí. Estos son conceptos abstractos tomados de la filosofía política o social, extraídos ya de una sistematización realizada por la política; en segundo lugar los conceptos, como sostiene Garretón, que se encuentran a la

base de la doctrina son los de Nación y Estado, y en relación con ellos el de Unidad Nacional y Poder Nacional (1983: 90).

Manuel Garretón indica como rasgo relevante de estos dos conceptos el hecho que se les considere "como organismos vivos, que cumplen un "ciclo vital" y en los que la Seguridad Nacional desempeña la función de un instinto natural" (1983: 90), es decir, la seguridad nacional es el espectro que se emana de su cuerpo político y simbólico en defensa de un buen funcionamiento. En segundo lugar sucede que Nación y Estado se convierten en conceptos "intercambiables y reductibles el uno al otro" (1983: 90). Estos entes, considerados en su analogía biológica o sistemática, son totalidades de la que los individuos forman parte como subordinados, completándose así la representación al considerar los ciudadanos como súbditos. La sobreposición o asimilación entre Estado y Nación es compleja y, claramente, instrumental, ya que justifica la intervención militar y la toma del poder en nombre de una Nación que se acomete contra un Estado (el precedente) que se ha apartado del Bien común al que el destino de la Nación habría debido dirigirse. Una vez establecido, el régimen militar se identifica con el Estado que se autoriza y se reposiciona ahí en virtud del cumplimiento y de la sanación de lo que era el Bien común.

A este propósito Moulian indaga sobre la ideología de la que se origina la refundación dictatorial y capitalista dilucidando el hecho de que la Unidad Popular fue percibida por los «"nuevos revolucionarios" como gatilladora de una crisis del Ser"» (1997: 27), reveladora de una enfermedad que roía el Estado y que emergiendo en definitiva durante el gobierno de Allende, pudo permitir la aplicación de "los drásticos remedios" que la conducirían a la curación (1997: 27). Pero, ¿cuál era la crisis que se anidaba en el *Ser de la Nación-Estado*? Moulian responde que ésta consistía en la contradicción entre democracia y desarrollo económico. La modernización que desde los años Veinte, durante el gobierno de Alessandri, y con mayor empuje en 1965 se intentaba sin suceso debía finalmente adecuarse a la llamada capitalista del mundo en el que era necesario insertarse. De esta forma, como escribe Moulian, los golpistas encontraron en la razón de una "necesidad histórica", un tema verosímil para tramar su relato asentándose en una tradición histórico-política (1997: 29).

Por otra parte sucede que a la identificación entre Estado y Nación se agrega otro agente que es en este caso la especificidad del gobierno militar, o sea, las Fuerzas Armadas. Por lo tanto se produce una triple identificación entre Estado, Nación y de éstos con las Fuerzas armadas que se convierten en garantía del proyecto, baluarte de la Nación, y espíritu. Aquí se inserta el concepto de Unidad Nacional que es visto como un hecho "natural" (Garretón 1983: 91). Como explica Garretón, esta unidad no es un producto histórico sino que proviene de una "esencia", de un "alma nacional" o de una tradición" (1983: 91), que parece despertarse en ese momento, después de haber yacido, agregamos, postergada u obstaculizada en el pasado. La seguridad nacional, entonces, consiste en preservar la Unidad Nacional y velar por ella, para ello las F.F.A.A. son la más sólida e imponente garantía.

En esta estructura, ésta es la teoría, no hay lugar para los conflictos internos, es decir, más allá de combatir el conflicto externo representado por sus opositores políticos, vistos como enemigos de la patria, no cabe lugar a discrepancias sea frente a los altos objetivos de la Nación sea con respecto a la definición abstracta y totalizadora de ésta. Junto al concepto de *unidad nacional* se despliega el de *poder nacional*. Sin un poder nacional la Nación se disgrega, el poder que posee la Nación sirve a enfrentarse a los potenciales enemigos, su conjunto de recursos deben ser desarrollados y movilizados en pro de realizar los objetivos nacionales (Garretón 1983: 91). En este sentido el desarrollo, sea éste económico o de otro tipo, incrementa el poder nacional. Los poderes, escribe Garretón, son parte de un todo compuesto "por poder político, poder económico, poder psico-social y poder militar", que a su vez están compuestos por otros mecanismos que se conceptualizan siempre en términos de poder (1983: 91).

Otro de los elementos que conforman la DSN, y que componen en fondo la ideología es, según Garretón, la definición histórica de la Seguridad Nacional. Esta se articula en relación al lugar que en cuanto nación contemporánea se quiere ocupar enfrentándose a las oposiciones puestas en acto a nivel internacional. En el caso chileno la definición se hizo con respecto de la oposición al marxismo o comunismo (1983: 92). La búsqueda de su enemigo en el seno de la Nación, y no en el externo, se manifestará como la lucha contra la subversión, "contra un enemigo infiltrado en la sociedad" (1983:92). En forma pública esta ideología fue consagrada como narración totalizadora con matices aterradores, siempre idéntica a sí misma, en forma de repetición de un patrón tanto ideológico como narrativo.

La lucha contra el enemigo, dice Garretón, se presenta sea contra el agente amenazador que contra "quien con su debilidad permita su influencia en la sociedad" (1983: 92). El objetivo es no sólo acallar estas fuerzas del enemigo sino extirpar, utilizando directamente la metáfora biológica, o eliminar, como señalaba antes Moulian en su texto, a todos los seres que representaban un peligro para la seguridad de la Nación. Siendo una labor ardua y que requería una organización importante para hacer frente a la presencia difusa de las infiltraciones, era necesario corroborar, robustecer, radicar el poder en las Fuerzas Armadas y de Orden, reconociendo nuevamente la relevancia y coherencia de objetivos con la identificación entre Fuerzas Armadas y gobierno dictatorial.

Con esta finalidad, efectivamente, se reforzaron las F.F.A.A. perfeccionando su aparato. Hay que considerar que la doctrina de seguridad del Estado no tiene origen en Latinoamérica, afirma Garretón, se elabora a partir de "diversas vertientes europeas en los Estados Unidos, se transmite a los ejércitos latinoamericanos a través de las instituciones de formación de oficiales creadas por ese país y es apoyada por el conjunto de instituciones que vinculan los ejércitos latinoamericanos con las F.F.A.A. Norteamericanas" (1983: 94). Del origen militar se desprende la necesidad de reforzar su función y de construir sobre las fuerzas armadas una concepción tal que le permita de asignarse una suprema misión. Y su misión fundamental en la refundación de la identidad nacional. También con este objetivo se relacionan con las fuerzas hegemónicas

en las que se reconoce a nivel internacional (1983: 94). Se refuerzan los lazos y la subordinación a sistemas de valores de las naciones guías, en particular a todo lo que representaba la potencia estadounidense.

A este punto las F.F.A.A asumen en sí un rol *mesiánico* y activo que legitima sus acciones para contrastar las amenazas de ruptura, al mismo tiempo que se convierten en el instrumento de la doctrina de seguridad nacional que les otorga la ilusión de poseer un proyecto político del que participan para actuar el "gran destino nacional" (Garretón 1983: 96). La DSN, como hemos revisado hasta ahora, se empalma con el proyecto de capitalismo autoritario que va a avalar, y la insuficiencia que se puede verificar en su ideología se suplementa con elementos programáticos y proyectos políticos aportados por grupos civiles que adquieren al interno del régimen militar un lugar destacado. En esta posición se encuentran los diversos grupos políticos de derecha que sostienen y refuerzan las expresiones nacionalistas y en general las élites que confirman las ideas autoritarias y que intervienen directa o indirectamente en la tecnocracia que se forma a su alrededor.

En resumen, por lo que concierne la *dimensión reactiva* de la dictadura, se organiza en forma defensiva y se estratifica, orgánica e ideológicamente, con el fin de reprimir y eliminar a sus adversarios así como de desarticular las formas organizadas de los sectores populares, los enclaves políticos en general. Por otra parte Garretón, desea evitar reducir la dictadura chilena a un régimen autoritario, insistiendo en connotarlo como forma de "capitalismo autoritario" para no excluir el contenido que este régimen vehicula (1983:110).

De hecho uno de los baluartes que utilizaba la ideología dictatorial era la implacable crítica al sistema de democracia precedente, al modelo y al orden que éste había intentado instaurar, en contraste con el Modelo Chile, que la dictadura perseguía (Moulian 1997: 37). En el mismo plano en que se consideraban como barreras u obstáculos a la inserción tardía del país en el sistema capitalista mundial, así como a la nueva organización del trabajo y del desarrollo de las fuerzas productivas, las fuerzas opositoras al régimen dictatorial, los anticapitalistas, los inclinados al viejo Estado de compromiso y algunas capas de los sectores populares y movilizadas.

Revisemos ahora los elementos que participaban de la *dimensión fundacional* que estaba a la base de la ideología que sustentaba el proyecto histórico de la dictadura, entendido como la configuración de un modelo político, económico y cultural. Para materializar esta dimensión era necesario que adviniese la institucionalización del régimen, es decir, que de una dictadura sin reglas se procediera a legitimar reglas basadas en principios, para consolidar el poder y legitimar cualquier acto que previera su preservación. La institucionalización conllevaba, por otra parte, la apertura de un espacio en que se pudieran reconstruir las oposiciones y potencialmente se diera lugar a los conflictos sociales. Por esto la postergación fue una estrategia para retardar el enfrentamiento directo con este conflicto.

En la fase de institucionalización, el historiador Manuel Garretón, indica dos

niveles: el primero se trata de la elaboración de reglas en el ámbito de la vida social y el segundo se refiere a la institucionalización política, en la que es relevante establecer reglas para conformar el liderazgo político (1983: 126). En el primero se interviene en las relaciones que la sociedad tiene entre sí, en el segundo en las relaciones que establece el Estado con los miembros de la sociedad. A su vez las relaciones internas al bloque dominante, la hegemonía de Estado, sufren cambios a la hora de pasar del puro ejercicio represivo a tener que afrontar tareas de orden gubernativo.

Por lo que concierne las relaciones con la sociedad más allá de la siempre presente fuerza represiva, la que aún en los momentos en que pareció prevalecer una "normalización", se demuestra como fundamental para mantener la estabilidad y sostener el proyecto, el orden autoritario exige otras formas de control y de organización dominante del cuerpo social. En este sentido Garretón señala, que es característico el hecho de que esta dictadura no buscó tanto los apoyos sectoriales sino que fue mayor la mantención "de apoyos pasivos y la desmovilización general" (1983: 127). Ya que su punto de partida, y el punto de ataque del régimen dictatorial, fue "una sociedad altamente movilizadada, polarizada y politizada, lo que se intenta es desarticular esta organización y atomizar la base social" (1983: 127).

Por otra parte se buscaba más que crear consensos, hacer aceptable la situación, al menos para ciertos sectores mayoritarios, y a la vez "riesgosa o amenazante la alternativa del cambio" (1983: 127). Entonces, por lo mismo, "más que inculcar una doctrina", prosigue Garretón, "se refuerza el conformismo y la pasividad, a través de medios de comunicación" (1983: 127) y en parte con ciertos mecanismos de socialización, útiles al proyecto histórico a definir, así como de una política laboral funcional al nuevo modelo económico, pero también *aparentemente* reguladora de los graves déficit que se presentaban a nivel social y ocupacional. Este intento de reorganización social choca con la realidad y enfrenta distintos momentos de crisis, sobre todo por una creciente desilusión - también de las clases que habían creído llegar a ser privilegiadas - de las expectativas planteadas y por una creciente desigualdad en la sociedad, que en lugar del *milagro económico* experimentó, principalmente después de 1983, su rostro inverso. Antes de entrar más en el detalle de lo que fue la inserción del modelo económico y la personalización de la jerarquía militar, con su despliegue organizativo y su estrategia para prolongar su permanencia, es necesario dar un paso atrás para entender parte del proyecto político inicial, que construyó básicamente su identidad en la negación de lo que había sido la Unidad Popular. El rechazo se refería al *roto*⁴⁵, como escribe Moulian, o a las masas movilizadas de los sectores populares, "al comunismo y a una expectativa de un futuro sin clases" (1997: 25). Como decíamos más arriba, el comunismo y el marxismo, con la consecuente difusión propagandística de algunas características claves en versión de relato, contribuían a delinear el cuerpo del enemigo. Esta negación se nutría de sentimientos de revancha, de rabia, impulsos irracionales que reflejaban el odio de clases y el temor de la pérdida de privilegios, un temor en general irracional de

45 Nombre a modo de epíteto despectivo que se atribuye en Chile a los sujetos de bajo nivel socio-económico, asociado a la idea de *lumpen*, término de origen ideológico de anterior utilizzo.

la pérdida de los bienes y de la seguridad conquistada. Y, si como afirma Garretón, las dictaduras en general no dan lugar, porque no crean las condiciones ni sociales ni ideológicas, para hacer emerger utopías, es verdad por otra parte, que con *la contrarrevolución* (Moulian 1997: 25) se insinuaba para la oligarquía la posibilidad de recuperar los viejos privilegios en una suerte de reconquista del poder perdido.

De todos modos lo que sí subyacía como motivo del apoyo a esta *contrarrevolución*, que no tuvo rasgos de revolución burguesa, fue que cualquier situación económica y social era mejor de lo que se había vivido hasta el 73. Como señala Garretón, aunque la clase capitalista menos fuerte, y agregamos una gran parte de la burguesía, se viera afectada con la crisis del modelo económico que se implanta a partir de 1975, "nada peor podía haber en 1973, en su percepción, que lo que había ocurrido durante el periodo de la Up" (1983: 137). Y esta ambición se corroboró con la devolución masiva, por parte del régimen, de las propiedades nacionalizadas o estatalizadas durante la Unidad Popular (1983: 137).

Pero así como las clases medias no habían sido las protagonistas del proyecto socialista, por no decir que habían sido decididamente las excluidas, durante la transformación neocapitalista se debía actuar una suerte de disciplinamiento cultural y social sea a los asalariados que a las clases burguesas. Se debían modificar las viejas estructuras latifundistas tanto como modificar las dinámicas de mercado estatalizado de la industria. Para Moulian la preexistencia de un grupo de intelectuales con ideología económico liberal predispone al desarrollo de un tipo de dictadura que se declina en una dictadura o revolución capitalista, ya que de otro modo el régimen habría podido tomar una deriva diferente, entre el estatismo y el populismo liberal. Por su parte el apoyo de empresarios dispuestos a apoyar el régimen y las transformaciones con tal de no verse nunca más amenazados por el movimiento popular contribuyó a formar la coyuntura en la que se hallaban los militares, una derecha política que les traspasaba su soberanía y, decisivamente, un grupo externo de expertos economistas con un programa de desarrollo experimental desvinculados fundamentalmente de la política y con redes externas, de tipo financiero. Propio para afianzar un periodo en que se empezaba a delinear una crisis, la definición de un preciso proyecto económico, en 1975, trajo, como precisa Garretón, "la consolidación de un aparato tecnocrático proveniente de organismos financieros internacionales, adheridos a las doctrina de Milton Friedman y a la Escuela económica de Chicago, cuyos miembros fueron paulatinamente intercambiando posiciones con grandes grupos financieros" (1983: 137). Este grupo de tecnócratas iba a colocarse dentro del aparato del Estado y estaba separado de la clase empresarial y de las organizaciones gremiales.

Los empresarios, aun los menos privilegiados, decidieron aceptar el nuevo modelo económico que éstos proponían, pensando en la posibilidad de recuperación y convencidos por la apariencia de proyecto científico y racional que el grupo tecnocrático de los Chicago Boys ofrecía. Estas características ganaban la confianza de los militares, muchos de los cuales no eran partidarios del intervencionismo extranjero o del excesivo poder que se le otorgaba a la derecha económica. Como se verificó más adelante, con

relación a algunas posiciones *democratizadoras*, como el Ministro del Trabajo Díaz Estrada que opuso objeciones a las líneas dictatoriales o el conflicto entre Pinochet y Leigh que terminará con la expulsión de este último como jefe de la fuerza aérea (Moulian 1997: 236). Posiciones nacidas al interno de las jerarquías militares en el gobierno, dentro del cual hubo también disidencias por lo que respectaba el intento de desmantelamiento, en algunos momentos efectivo, de toda organización gremial y sindical así como contra la cancelación o deturpación de lo que era el Código del Trabajo. Lo que sí fue cierto es que se comenzó una reforma laboral que habría sancionado el desmejoramiento, la desregulación y, en general, el debilitamiento de las leyes que regulaban el derecho laboral a favor de un funcionamiento libre del mercado del trabajo.

Pero la presencia de los tecnócratas, que además no estaban ligados a un discurso de partido, afianzaba la esperanza de recuperar apoyo financiero en el extranjero en un momento, que se agudizará en torno a 1977, en el que Chile se hallaba en una difícil posición de aislamiento político internacional por las acusaciones de la Iglesia Católica y de las Naciones Unidas por los crímenes contra los derechos humanos, en un momento en que también a nivel nacional las demostraciones de oposición tenían lugar con más frecuencia y vigor, como reacción al incremento de la fuerza represiva. A esto se sumaba el boicot por parte de los organismo sindicales estadounidenses AFL-CIO y la ORIT en 1978 (Moulian 1997: 235). Pese a estas condiciones Pinochet decidía de dar la mayor credibilidad y empuje al proyecto de la tecnocracia económica, convenciendo la Junta y la hegemonía militar de la importancia de este punto para poder consolidar un liderazgo y llevar a cabo la reorganización social. También porque fundamentalmente no existía otro plan ni proyecto cabal que definiera globalmente una futura estructura política post-golpe, hasta julio de 1977, año en que Pinochet declaró públicamente algunas de las etapas que conformaban el diseño programático a realizar, declaración que tuvo lugar en el cerro Chacarillas.

En esta ocasión se fijaron los plazos de duración de la dictadura militar, se definió una transición por etapas y un sistema institucional para cada una de ellas (Moulian 1997: 227-28). También se definieron los rasgos de la nueva democracia como "autoritaria, tecnificada, integradora y de participación social" (1997: 228). "El discurso", escribe Moulian, "anunciaba que esa etapa de saneamiento y recuperación" que se había originado en el 73, "estaría terminada "a más tardar" en 1980" (1997: 229). Aún no se integraban los partidos, que se habían ilegalizado en 1977, y se preveía que hasta 1985 la presidencia habría permanecido en manos de los militares y la función de la Junta militar quedaba compuesta por los cuatro comandantes en Jefe. A estos se le agregaría una Cámara legislativa. A fines de 1985 comenzaría una etapa de normalidad. Pese a discrepancias internas, entre *blandos* y nacionalistas, el encuentro en Chacarillas, y su proyecto ideado por Jaime Guzmán, significó también un acto de fe en el proyecto de Pinochet dirigido a la juventud que lo apoyaba.

Como decíamos más arriba, el refuerzo, perfeccionamiento y especialización interna a las fuerzas armadas que gestionaban y actuaban las doctrinas de seguridad

nacional asumieron un rol crucial, cuyos crímenes y operaciones permanecieron relativamente ocultos hasta lo que fue el hallazgo de los restos de los cuerpos de quince ciudadanos, muchos de ellos familiares, detenidos, asesinados y ocultados dentro de los hornos de la comunidad rural de Lonquén en 1978⁴⁶. Caso que, por una parte influyó en el proceso de institucionalización de la dictadura pero, por otra, creó una pequeña fisura en el aparato férreo de la impunidad, como afirma Moulian (1997: 238) a razón de la identificación de carabineros como autores materiales del asesinato de los individuos identificados, durante el sumario que llevó a cabo el Ministro de la Corte de Apelaciones, ya que se presentaron las pruebas incontestables de lo acometido. Los culpables, fuera de entregar en diversas ocasiones falso testimonio fueron sobreseídos en última instancia, gracias a la ley de Amnistía, que había sido aprobada precisamente en 1978. El caso produjo un gran eco mediático, e hizo emerger en la realidad el fantasma de los crímenes y desapariciones que reiteradamente se negaban o se tergiversaban ante los medios.

Por lo que respecta la personalización del régimen en la persona de Pinochet y la rectificación constante de su liderazgo se dispuso como una certera continuidad la sucesión de definiciones jurídico constitucionales a través de las cuales Pinochet, permaneciendo como comandante en jefe del ejército, pasa de ser jefe de la Junta de Gobierno a jefe de Estado y de ahí a Presidente de la República, lo que es sancionado con la Constitución de 1980 (Garretón 1983: 136).

La dirección del aparato represivo siempre estuvo bajo el directo mando de Pinochet, cuyos organizaciones fundamentales fueron primero la DINA (Dirección de Inteligencia nacional), creada en 1974 que fue reemplazada por la CNI (Centro nacional de informaciones) en 1977, y el Comando Conjunto que estuvo en pie entre 1975 y 1977. El pase de la DINA a la CNI se efectuó expulsando al general Contreras del comando de la DINA. Un cambio organizativo que según algunos respondía a las presiones de Estados Unidos luego del asesinato de Letelier-Moffit, pero otros, como Moulian, lo explican como la necesaria designación de un "chivo expiatorio", para seguir confirmando la inocencia de Pinochet con respecto a la responsabilidad tanto de planificación como de ejecución de los crímenes que se cometían (1997: 231). En otras palabras, el oficial resultaba ser el responsable de delitos aislados que estaban fuera del

46 En 1978, el Arzobispo de Santiago, Raúl Silva Henríquez, acompañado, entre otros, por dos periodistas de la revista *Qué pasa y Hoy*, después de haber recibido la denuncia de un particular sobre la "existencia de un cementerio de cadáveres" en dicha localidad, decide formar una Comisión para verificar las circunstancias y proceder con la acusación. Los cuerpos encontrados correspondían a quince individuos, la mayoría de ellos familiares, habitantes de la zona, y detenidos en 1973 sin motivaciones concretas. Para profundizar el caso y la documentación relativa a los actos y sentencias emitidas, se puede consultar "Lonquén" de Máximo Pacheco, publicado en 1983, pero censurado en distintas ocasiones desde 1980, aduciendo el siguiente motivo entre otros: "[...] sólo se da relevancia a lo negativo y no se señala la versión que las autoridades dieron sobre la materia, con el evidente propósito, sin duda, de culparla implícitamente de lo acontecido.[...] Este libro dirigido a desunir y no, como se señala en él, a coordinar opiniones, salvo en cuanto éstas sean negativas"

conocimiento de los altos mandos, de Pinochet en lo específico. De hecho Contreras fue condenado simbólicamente por una culpa mucho menor con respecto a la responsabilidad y a su autoría intelectual del plan de exterminio de la izquierda desarrollado por la DINA entre septiembre de 1973 y julio de 1977, por otra parte fue ascendido a general y destinado a otro Comando (Moulian 1997: 69). La creación de la CNI respondía a este mismo criterio, alejar el fantasma de la represión organizada con un simulacro de oficialización de la seguridad nacional en respuesta a determinadas presiones y reacciones frente a la violación de los derechos humanos tanto internas como externas al país.

La capacidad represiva del Estado, como casi en todas las constituciones ocurre, quedaba sancionada en virtud del estado de emergencia o de excepción que se declaró desde el principio de la dictadura, con el poder de limitar las libertades civiles y políticas de sus ciudadanos. Con el Acta de Constitución de la Junta de Gobierno de 1974, se explicitaba la posibilidad de ajustar el derecho a las necesidades políticas y con el proyecto de la Constitución de 1980 que la Junta definió para ser plebiscitado se ampliaron los poderes represivos de las fuerzas armadas.

De hecho se reforzaba el poder militar, ampliando la autonomía de las F.F.A.A. respecto al Presidente y se militarizaba el Consejo nacional de seguridad. En otras palabras el dispositivo derecho en este periodo de dictadura terrorista, como la define el sociólogo Moulian, se perfeccionaba la capacidad represiva mediante dos mecanismos: "primero el de subjetivizar las razones para dictar estados de excepción constitucional y segundo, el poder de renovarlos indefinidamente, por decisión de un órgano no representativo" (1997: 217). Ya no era necesaria la existencia de grupos organizados que pusieran en peligro la seguridad pública bastaba que existieran sectores que expresaran la voluntad de organizarse. En práctica el estado de sitio o de excepción, aunque con matices más o menos visibles (el toque de queda, por ejemplo) perduró a lo largo de toda la dictadura, ya que era suficiente invocar cualquier motivo de perturbación real o potencial para activar los mecanismos que lo caracterizaban.

El dispositivo del terror actuó sobre miles de individuos sin que se respetaran leyes o principios, y a excepción de algunos casos, ninguna ley jurídica y sistemática que los amparara. La crueldad con que se acometieron los crímenes y violencias formaban parte de un principio conductor que buscaba reducir y extirpar los elementos que impedían el progreso de la nación, de ahí el ensañamiento con que se practicaron algunos asesinatos, las macabras ocultaciones por una parte y por otra las apariciones de algunos cuerpos en condiciones y en lugares estratégicamente visibles, hablan de lo que fue una mentalidad violenta capaz de utilizar las ejecuciones como muestras de poder y de impunidad. Asimismo como reseña Moulian, la intención de exponer al público ludibrio con fines correccionales, apoyados por los medios de prensa de derecha, fue la de someter a algunos de los colaboradores de Allende a un rígido training militar en un campo de concentración en la intemperie de la Isla Dawson situada en el extremo sur de Chile, que costó a algunos si no la vida, un grave desmejoramiento físico, y que llevó de ahí a poco al ex-Ministro José Toha a la muerte. No sólo en la forma de esta detención se

exhibía la necesidad de re-educar a una nueva vida de vigor y salud a los prisioneros ex-jerarcas del orden enemigo sino que también se les humillaba en cuanto casta de intelectuales viciados e inútiles a la nueva nación que estaba por surgir (Moulian 1997: 184-85).

Algunos de los momentos más crudos, de entre aquellos que salieron a la luz y causaron quiebres y desconciertos se pueden señalar: la *Caravana de la Muerte* (1973), que tras la orden de Pinochet de eliminar sin piedad a los opositores efectúa un recorrido por distintas ciudades, exterminando con particular ensañamiento a los detenidos; el caso *Degollados* (1985), en el que tres profesionales, entre ellos un activista de la Vicaría, un pintor y un profesor, ambos miembros del gremio de los educadores, son secuestrados y arrojados en la periferia luego de haber sido degollados; el caso de los *Quemados* (1986), en el que Rodrigo Rojas y Carmen Gloria Quintana, fueron victimados y abandonados en un eriazó, circunstancia tras la cual Rojas fallece. La Operación Albania (1987), en la que doce miembros de FPMR⁴⁷ mueren por manos de agentes de la CNI⁴⁸; además de los asesinatos del ex-jefe del ejército y ex-ministro del gobierno de Allende, Carlos Prats (Buenos Aires, 1974), del diplomático Orlando Letelier y su acompañante en Washington el año 1976 y el asesinato del sindicalista Tucapel Jiménez en 1982.

La práctica de terror que más ha dejado huellas indelebles en la memoria de la comunidad es la muerte de los detenidos desaparecidos. La falta de sepultura ejercita una doble profanación sobre la persona y la moral de los individuos y sus familiares, una profanación que ha tardado muchísimos años en ver una recomposición en el ámbito de las identificaciones y de la claridad sobre los hechos. Por lo que concierne a la dignificación y a la admisión de responsabilidades, los pasos que se han marcado son realmente pocos y, pese a las diferentes Comisiones por los derechos humanos, que han investigado tratando de sacar a luz el mayor número de casos, el camino por una justicia que responda a la demanda de las víctimas es todavía arduo.

El suplicio de la incertidumbre se propaga en el tiempo y sume el entorno de las víctimas en un constante estado de espera como de negación de la realidad, perpetuando un estado de violencia invisible y silenciosa. No hay final. Y por esto mismo este tipo de muertes asumían un papel importante en la difusión del clima de terror, en el que se intentaba acallar al opositor con la fuerza del ejemplo y de su global desamparo frente al derecho. El *habeas corpus* no fue respetado hasta 1980, periodo durante el cual se efectuó el mayor número de asesinatos con desapariciones, pero tampoco después de este año se aplicó la justicia en modo sistemático (Moulian 1997: 187).

Existen hasta hoy muchas zonas, territorios eriazos y a la vez habitados de una memoria suspendida, en los que, sobre todo las organizaciones de familiares de desaparecidos aún buscan los restos de sus muertos. Ejemplo de la inexplicable amoralidad con que operó el gobierno de Pinochet fue la exhumación de cuerpos de las

47 Acrónimo de Frente Patriótico Manuel Rodríguez

48 Acrónimo de Central Nacional de Informaciones

fosas comunes para el traslado impropio hacia otros lugares con oscuros fines.

Como focaliza Moulian, el despliegue de la fuerza coercitiva del terror se presentó con una doble faz: una pública y una oculta. Las ostentaciones de poder omnipotente muchas veces se mistificaban con el habitual dispositivo en el que se ofrecía a través de los medios masivos un cuadro denigrante del enemigo de la nación, justiciado por los defensores de los principios del Bien común. Las torturas, eran cometidas en centros de detención que a menudo se encontraban en pleno centro de la capital. Pisagua, Tres Álamos, Villa Grimaldi, la Venda Sexy en Macul, donde la tortura era sobre todo de tipo sexual, Tejas Verdes, residencias en barrios centrales de la clase media como José Domingo Cañas o del centro de Santiago en la calle Londres, fueron los centros de tortura en que hombres y mujeres perdieron la vida o salieron de ellos quebrantados por una práctica, como afirma Moulian, cuyo ejercicio a "partir de cierto momento no era para saber, sino que se realizaba para quebrar, para infligir un daño al Yo, al espíritu. [...]. Para alejarlos en fin de la "vida activa", en manera tal que nunca más estas personas se sintieran en condiciones de rebelarse frente al poder" (1997: 192).

Junto a este mecanismo tuvieron lugar otros como el exilio, el confinamiento y las relegaciones, las privaciones del pasaporte y de la nacionalidad, como también el toque de queda, los amedrentamientos y los allanamientos en habitaciones privadas y con mucha dureza en poblaciones.

La evolución de la dictadura y las diversas contradicciones entre la imagen que el gobierno quería entregar de su proyecto y las efectivas condiciones en que estaba el país, que debió afrontar una fuerte crisis económica después de 1980, luego de haber visto un crecimiento económico inicial, factor que desencadenó una masiva expresión de demandas surgidas tanto por el malestar social causado por la desocupación tanto como por las medidas contra la inflación. Otras manifestaciones estaban motivadas por la exigencia de la vuelta a un estado de derecho, oposiciones protagonizadas tanto por los ciudadanos como por organizaciones* y partidos de izquierda o de centro como la Democracia cristiana; demandas que delinearían una compleja situación a nivel global. El empobrecimiento y el evidente aumento de la miseria sobre todo en los sectores ya frágiles antes del 73, fueron temas relegados a un segundo plano, ignorados por los medios de prensa o de otro modo englobados en una teórica pero inexistente política social que veía en las hospederías y en el voluntarismo de grupos católicos una resignada solución, fortuita y no dependiente de la gestión de gobierno, de esas situaciones "accidentales" de pobreza y marginalidad.

Al mismo tiempo que se multiplicaban las privatizaciones y se difundían las *credit-card*, la clase media se empobrecía y las frustraciones cotidianas junto al incremento del ritmo laboral, se sustituían con el sueño del ciudadano-consumidor, aprovechando del difuso conformismo en que la sociedad no podía que estar sumida. Los trabajadores en cuanto mercancía de intercambio se veían sometidos a un aumento de la flexibilidad en los contratos con una consecuente precariedad en su esfera personal e inseguridad generalizada por el miedo a la pérdida del empleo. El paisaje cambia, el

urbanismo se conforma a la sociedad consumista que se perfila y los lugares de socialización se sustituyen por los de consumo individual o masivo en lugares cerrados. En la ciudad cambia la fisonomía y su percepción. Los paseos peatonales se multiplican pero el sentimiento de temor, la idea difusa del peligro, del desorden social o de la micro-criminalidad aumenta, sostenido por una eficaz propaganda que proviene de los medios masivos como la televisión y los periódicos. El discurso que sostiene la imagen del boom económico chileno es esquizofrénico, y es construido por un relato ambivalente. Esta escisión se verificaba también en seno a la sociedad.

No es ésta la sede para analizar en el detalle algunos dispositivos que particularizan la compleja realización de la dictadura. Una lectura atenta contribuye a interpretar no sólo fenómenos actuales vinculados a la formación de las mentalidades a la luz de las heridas o marcas que el fenómeno autoritario originó, sino también ayuda a leer, y este es nuestro intento, los diferentes signos que aparecieron en la producción cultural durante esos años. Cultura que no buscó desarraigarse del pasado sino que más bien intento reconstruir un sentido desde una posición necesariamente marginal con respecto a la cultura oficial.

3.1.1 *Autoritarismo y campo cultural*

La organización cultural del país a partir del golpe militar sufrió una transformación que respondía consecuentemente al proyecto refundacional que preveía la imposición de la lógica de mercado. Como hemos revisado en la sección anterior, consecuencia del forzado proceso de modernización por las armas fue que también la cultura se vio afectada violentamente por este acontecimiento.

Los tres ejes que permearon las políticas de refundación nacional, se consolidaban en elementos provenientes de la doctrina de seguridad nacional, la ideología neo-liberal de mercado de tipo financiero y la retórica tradicional católica, cuyos tópicos impregnaron el discurso oficial, en particular a través de las declaraciones y el intento discursivo de Pinochet de identificarse con la moral católica. No está de más anotar que hubo un claro alejamiento por parte de la Iglesia, o al menos de una gran parte de sus integrantes, de la identificación y del blanqueamiento de imagen que el gobierno pretendía hacer con fines instrumentales.

Es un hecho, como señala el sociólogo Brunner, que en el seno de la Iglesia se logró recrear una brecha de espacios autónomos en los que fue posible activar dispositivos culturales protagonizados por algunos sectores contestatarios (1989: 49), así como de reivindicación de los derechos humanos en modo sistemático⁴⁹.

49 José Joaquín Brunner señala en su exhaustivo estudio sobre cultura y autoritarismo, algunos de los rasgos de lo que fue el desarrollo de una disidencia en torno a la Iglesia: "[...] Con todo, la más significativa de las contradicciones que presentaba el campo cultural en esta primera etapa del Gobierno Militar era el grado de autonomía que mantenían los aparatos culturales de la Iglesia Católica - distribuidos a lo largo del país - y la posición crecientemente crítica que su Jerarquía y el clero iban adoptando frente a las políticas del Gobierno Militar, en particular, frente a las reiteradas violaciones a los derechos humanos y a las políticas económicas de corte neo-liberal. Esta situación, [...]"

Con cultura, en este apartado, se quieren afrontar e incluir los elementos que caracterizan la producción del saber y las artes, su recepción y el campo social en el que estas instancias se desarrollan.

La operación ideológica que subyacía al proyecto histórico que connotaba el brusco viraje político desplazó, bajo algunos aspectos en modo gradual y bajo otros con prontitud represiva, el orden que precedentemente comprendía el desarrollo cultural del país. Brunner distingue dos fases en la evolución del despliegue autoritario sobre la cultura, y por cierto éstas coinciden también con las etapas en otros ámbitos de su proceder político. La primera es la de implantación del régimen que se prolonga hasta 1980, en coincidencia con la aprobación del texto constitucional, y la segunda es una fase de consolidación e institucionalización del régimen en torno al proyecto específico de modernización de la sociedad, que va desde 1980 hasta el fin oficial de la dictadura en 1990. (1989: 43-47).

Estas fases se desarrollaron a su vez bajo dos fórmulas derivantes de la operación ideológica que el régimen establece, como explica Brunner en su ensayo *Autoritarismo y cultura en Chile*: primero con la identificación del pasado democrático con la decadencia del país (1983: 3)⁵⁰ y segundo, como se afirmaba antes, con las disposiciones del orden del mercado, es decir, el orden neo-liberal, en que la libertad se traducía en un estímulo a la iniciativa particular, como motor básico de la actividad económica.

Este era el texto de fondo para radicar las políticas de privatización y subsidiariedad que habrían sustituido el espíritu estatalista de los gobiernos anteriores. En modo explícito, a través de la exaltación de esta *nueva oportunidad* que se presentaba a los ciudadanos, se concebía la libertad como asunto individual de la que el consumo era la expresión privilegiada. La ideología militar era, por lo tanto, el mejor instrumento para asegurar el orden del mercado, asimismo la privación de otras libertades como las políticas o de opinión quedaban subordinadas al orden de la disciplina. Durante los primeros años de dictadura prevaleció la acción represiva sobre cualquier tipo de

permitió crear, desde temprano, un polo relativamente institucionalizado de expresión disidente, especialmente en torno a la defensa de los derechos humanos[...] y la generación de espacios "alternativos" para la expresión de actividades culturales contestatarias. Así los primeros libros de claro contenido disidente son publicados con el *imprimatur* de la Iglesia, las únicas radioemisoras no sujetas íntegramente al control del Gobierno pertenecen a ella; una parte significativa de las iniciativas intelectuales y de la reorganización de la vida académica disidentes se realiza al amparo de la Iglesia, y es en sus locales donde tienen lugar muchas actividades del arte contestatario, de los grupos culturales juveniles, de los talleres independientes de lectura y discusión, de las agrupaciones de mujeres y feministas, de la música de protesta, etc.[...] En términos gramscianos podría decirse que la Iglesia es un "intelectual colectivo" que liga orgánicamente las culturas especializadas de los grupos dirigentes con las culturas subalternas propias de los grupos dominados dentro de la sociedad civil." (Brunner 1989: 57-58)

50 Brunner en su ensayo cita el siguiente discurso de Pinochet: "Fueron esas décadas de demagogia y estatismo socialista lo que erosionó nuestra vida política, económica y social y preparó la embestida del marxismo para intentar directamente transformar a Chile en un país comunista (Discurso del General Pinochet, 11 de marzo de 1981)" (Brunner 1983: 3)

organización como la supresión de los partidos, de los sindicatos y de las organizaciones sociales, extendiéndose a través de un régimen de prohibiciones, censuras, interdicciones e intervenciones en escuelas y universidades, medios de comunicación, comunidades locales y vecinales, así como a la vida cotidiana. En un segundo momento en el que el orden debía encontrar su normalización, fue necesario disminuir la represión o manejarla con mayor estrategia según las circunstancias sociales y económicas. Todas estas disposiciones tenían el objetivo de disciplinar, en amplio sentido, a la ciudadanía, como también de preparar *la vía a la lógica salvaje de mercado*.

En la primera fase, entonces, emergen las bases para actuar el "espacio cultural administrado", como lo definirá Brunner, que se consolidaba a través del control sobre el campo por medios político-administrativos; por la pérdida del carácter de servicio público de la cultura sustituyéndolo por uno de tipo privado o individual y se caracteriza, por otra parte, por las primeras expresiones culturales contestatarias.

En la esfera académica los cambios fueron profundos y el tipo de acción se podría definir como "duradera e intervencionista" (Brunner 1983: 48). Una parte importante de los grupos de investigación fueron dispersados, algunos profesores fueron exonerados, otros tomaron la vía del exilio o fueron obligados a hacerlo, los centros o programas interdisciplinarios de estudios sobre la realidad nacional con sus temas adyacentes tendieron a desaparecer o se les debilitó el campo de incidencia.

En este mismo ámbito, como analiza el historiador Subercaseaux, la autocensura fue un factor determinante para el avance de las investigaciones y para el desarrollo de una producción crítica que empezó a moverse fuera de los ámbitos universitarios. La desarticulación de la universidad se operó a través de disposiciones tales como la desmantelación de algunas carreras humanísticas, de los departamentos más experimentales, como el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, en el que confluían estudiosos e investigadores de diferentes disciplinas. Al menos 28 críticos consolidados tuvieron que dejar el país después de haber sido exonerados o haber tenido que renunciar "voluntariamente", muchos de ellos se dedicaron a labores esporádicas de crítica o de otras operaciones culturales marginales (Subercaseaux 1982: 16). En este modo se debilitó el pensamiento crítico y las estrategias de interpretación crítico-históricas.

Fue preponderante el análisis del texto como materia desconectada de su contexto o de otro modo se privilegiaba un análisis estructuralista riguroso, pero mitigado con respecto a antes del 73, como afirma Subercaseaux (1982: 17). Asimismo se enfatiza lo nacional y se abandona la perspectiva latinoamericana comparatística o las reflexiones en tono a las intertextualidades y producción de discursos con respecto también a un lector ideal. En otras palabras el texto se fetichiza y se cierran las conexiones con otros códigos analíticos y culturales. Estos giros de tuerca en el ámbito de la investigación literaria dentro la universidad correspondían a la necesidad de seguir formando individuos ofreciéndoles al menos los instrumentos para poder pensar y relacionar la materia de estudio, como también para no bloquear del todo la profesionalización de los

estudiantes y la labor de los docentes.

De hecho la diáspora de muchos de los intelectuales que ocupaban y delineaban la escena cultural de esos años fue un factor determinante del silencio que prosiguió el golpe hasta aproximadamente el año 1980, junto con el alto número de escritores, científicos y artistas que fueron encarcelados, asesinados, perseguidos o torturados. Lo que se llamó el “apagón cultural”, consistía en ese mentado y obligado silencio que prevaleció hasta inicios de los Ochenta. Esta denominación aludía a un supuesta predisposición voluntaria frente a la transmisión de cultura en la sociedad tanto con respecto a los receptores que como productores culturales, sin tener en cuenta las políticas que, más allá de la explícita represión y censura, no daban ningún otro estímulo cultural que no fuera el de una espectacularización y un desmedro de la misma.

Lo que se denominó como “apagón cultural” fue desmentido como tal con el pasar de los años. La idea que toda cultura hubiese desaparecido avalaba en cierto modo el rol fundacional del régimen y aludía también a una incapacidad de los intelectuales y artistas de producir contenidos culturales alternativos a la cultura oficial. Con el fin de la dictadura esta tesis fue desmantelada, por un lado gracias a la paulatina difusión de los mismos productos culturales producidos entre 1973 y 1990; por otro debido al estudio analítico y crítico que de ellos se hizo, así como de su contexto. También contribuyó a reinterpretar las dinámicas de producción cultural durante el régimen el estudio de las estrategias mediáticas puesta en marcha esos años, en lo específico el uso del medio televisivo y de la propaganda.

Otra de las razones del silencio de transición, sin considerar el trauma mismo que había paralizado en múltiples modos la sociedad, se encontraba en la falta de un proyecto cultural por parte del gobierno que prefería congelar o suspender, mientras roía sus bases, las expectativas culturales y las instituciones que la habían representado hasta ese momento. El espacio cultural administrado, por lo tanto, se connotaba por una erosión del terreno precedente como, por ejemplo, a través de la censura de revistas y publicaciones culturales que aún cuando continúan con sus circulación están sometidas a la autocensura o sujetas a un sistema de autorizaciones administrativas previas. Era frecuente ver, sobre todo en las revistas más politizadas, espacios gráficos de color negro o en blanco, como decisión editorial para señalar los artículos o imágenes censurados antes de la impresión de la revista.

El sistema de censura o autocensura se reproducía en el ámbito de la industria discográfica y de la cinematografía que sufría un estrecho criterio de autorización lo que determinó un aislamiento con respecto de algunas importantes producciones de autor o llevó a la circulación privada, clandestina o semiclandestina de las obras.

El teatro también se vio limitado por lo que respecta a la experimentación y la presentación de las obras de la Facultad de teatro de la Universidad de Chile, aunque sin duda fue uno de los ámbitos en que con mayor constancia y coherencia se enfrentó y

opuso resistencia a la ideología del régimen: destacan aquí entre las compañías de teatro independientes el grupo Ictus y las obras dramatúrgicas de las marginalidades de Juan Radrigán, de Marco Antonio de la Parra o Ramón Griffero. En todos estas esferas el factor económico representó otro tipo de presión política e inhibición al desarrollo cultural con el aumento de los precios de las entradas o del precio de los libros de exportación o con la baja tirada nacional.

Si el control en el ámbito de la formación y la cultura había alcanzado todas las esferas antes públicas como la educación básica, superior y universitaria desde el punto de vista administrativo por medio de *depuraciones* e intervenciones, existían siempre fisuras que no permitían un control total de la práctica pedagógica. A este propósito Brunner señala que aún después de cinco años del estricto régimen de vigilancia en el ámbito académico estas depuraciones seguían siendo necesarias, como consecuencia de una presencia, no del todo sofocada, de una resistencia intelectual (1989: 56). En otras instituciones culturales, en cambio, como la prensa y la televisión la disidencia se había necesariamente subsumido al orden dictatorial. Asimismo estos dos medios, fundamentales en la difusión ideológica, se desarrollan en función del mercado siendo financiados, además, por fuentes comerciales y controlados, sobre todo la TV, como monopolio del gobierno.

En medio de las intervenciones que veían coartado el progreso y la socialización de lo cultural existieron entidades e instancias que lograron una notable fuerza creadora, en particular en los sectores vinculados a las ciencias sociales como una forma de universidad alternativa e informal. Subercaseaux, en su ensayo sobre las *Transformaciones de la crítica*, recuerda la labor de algunos de los investigadores del Instituto de Sociología de la Universidad Católica y dentro lo que fue la Universidad Informal, que reunía organismos de investigación y difusión como CENECA⁵¹ y FLACSO⁵². El primero publicó centenares de obras de corte sociológico, pero orientadas a la interdisciplina cultural, el segundo se ocupaba de temáticas sociales e histórico-culturales. Ambos centros reorientan sus disciplinas incursionando en los fenómenos culturales y confinando a veces con la crítica literaria (Subercaseaux 1982: 21).

Es el momento también de las publicaciones clandestinas, las auto producciones eran editadas directamente por los autores que mimeografiaban sus obras y las hacían circular por un canal restringido.

La *Generación roneo*, fue otra de las denominaciones de la generación dispersa, por las características publicaciones en papel roneo, autoeditadas. La impresión de panfletos tanto políticos como de contenido cultural se desarrolla dentro de una verdadera industria editorial *clandestina*. Muchas de las obras de los autores que se han mencionado hasta ahora o que protagonizarán la escena no oficial de los Ochenta se publicaron en esa forma, por este motivo, de algunas de ellas no se conoció la existencia

51 Acrónimo de Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística

52 Acrónimo de Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales

hasta entrados los noventa. Lo mismo sucede con las innumerables revistas literarias que surgieron en esos años, especialmente en la segunda fase de la dictadura, tanto en Santiago como en Concepción u otras ciudades. Aunque en su tiempo se hayan difundido, de algunas de ellas, como *Envés*, o *Postdata*, dirigida por el poeta Tomás Harris, no se han conservado muchos ejemplares, o sólo están en manos de raros coleccionistas. Como recuerda el poeta y escritor Ramón Díaz Eterovich (en Garretón 1993: 189), para poder reconstruir la expresión literaria de esos años será siempre necesario recurrir a las revistas de publicación artesanal como *Aumen*, *El organillo*, *Palabra Escrita*, *Huelén*, *Contramuro*, *La Castaña*, *La Gota Pura*, junto a la más difundida *La Bicicleta*.

No es casual que las revistas publicadas y editadas en el exilio tuvieran un mejor resultado estético con un más constante tiraje. Entre las más destacadas se cuenta la revista *Lar* que funda el poeta Omar Lara y edita primero en su exilio en Madrid, y después de su retorno continúa en Concepción desde 1984. En la redacción de esta revista confluyeron algunos de los poetas de las ciudades del sur de Chile, los que vivían también una especie de *in-exilio*, como lo denominó Grínor Rojo, refiriéndose a aquellos poetas que se quedaron en el interior. *Lar* fue fundamentalmente literaria, y daba mayor espacio al género poético, presentando poemas de los autores en el exilio, así como críticos, artículos, reseñas de libros e intervenciones de autores vivos muy reconocidos o profundizaciones de poetas y novelistas de la tradición (como Cortázar, ensayos sobre Huidobro, Neruda y Mistral, entre otros). Además a través de la revista y sus enlaces en el extranjero se organizaron encuentros, como el de Rotterdam de 1983, en que confluían críticos, poetas e intelectuales unidos por la experiencia del exilio y el trabajo cultural. En *Lar* aparecen importantes e interesantes contribuciones críticas en torno a la obra de poetas ya reconocidos como Enrique Lihn o Gonzalo Rojas, tanto como análisis que asumían una postura crítica que aportaba nuevas perspectivas para leer los efectos de la dictadura sobre la poesía que se producía dentro y fuera del país. La revista *Araucaria de Chile* (1978-1989), dirigida por el poeta y crítico Volodia Teitelboim, que inicialmente nace como una iniciativa principalmente vinculada al Partido Comunista, pero que luego se convierte en un proyecto editorial que involucra a gran parte de la intelectualidad chilena en el exilio, así como a importantes figuras del arte y la literatura de Latinoamérica. En este sentido, como también otras revistas del exilio, no sólo fue un instrumento de denuncia de la dictadura fuera del país, sino que contribuyó a extender el debate cultural de los chilenos en exilio. Inicialmente tuvo eje en París para luego transferirse a Madrid, y su distribución llegó a extenderse a 37 países en el mundo.

Otra revista de renombre fue *Revista Chilena de Literatura en el exilio*, fundada en 1977 en California por David Valjalo, reeditada en España en 1981, con el nombre de *Literatura chilena, creación y crítica*. En ella se publicaron obras tanto de poetas del exilio como colaboraciones desde Chile. *Canto libre* fue otra de las revistas del primer exilio, con doce números y sede parisina.

En Italia existió una publicación esporádica, *Chile-América*, así como el Taller Maruri, y la revista *Palimpsesto* que se fundó en los últimos años 80⁵³.

Entre las varias antologías del exilio destacan: *Il sangue e la parola. Poesia dal carcere e dai "lager" dall'interno del Cile e dall'esilio*, editada por Ignacio Delogu en Roma en 1978, con poemas en italiano y en español; *Chile: poesía de la resistencia y del exilio*, selección de Omar Lara y Juan Armando Epple, editada en Barcelona en 1978; *Los poetas chilenos luchan contra el fascismo*, prólogo y selección de Sergio Macías publicada en Berlín RDA en 1977; *Chile poesías de las cárceles y del destierro* publicada en Madrid; *La libertad no es un sueño. Antología de la poesía de la resistencia. (Del exilio, las cárceles y los campos de concentración)*, coordinada por Raúl Silva-Cáceres y Edgardo Mardones, prologada por Julio Cortázar y publicada en Estocolmo, en 1980.

El duo Roberto Bolaño y Bruno Montané, en México primero y después en España, dieron vida a poemas comunes, además de trabajos individuales, y producciones de folletos y actividades de difusión cultural, dentro de las que resalta el grupo *Infrarealista con Correspondencia Infra*, al que participaban jóvenes poetas mexicanos o en los proyectos *Rimbaud, vuelve a casa* o *Blanco de Gaz*, ya en Cataluña.

También es necesario nombrar *Espíritu del Valle*, dirigida por Gonzalo Millán, que se edita como colaboración entre Canadá y Chile desde 1985. Algunos poetas exiliados en Ottawa sostuvieron este proyecto editorial. De la generación dispersa se incluyeron poemas de: Mauricio Redolés, Carlos Decap, Gonzalo Muñoz, Carlos Cociña, Jorge Montealegre y Aristóteles España, entre otros. En la revista también se publicaban reseñas y profundizaciones sobre los poetas de la generación anterior, así como especiales y traducciones de poesía europea y latinoamericana contemporánea. En la primera presentación editorial Millán escribe:

El Espíritu del Valle es la revista de una generación en sentido alto, cuyas cualidades más relevantes, aparte de su diversidad y exuberancia son, en primer lugar, aquella actitud nueva asumida ante la tradición poética chilena que la definió desde sus inicios como emergente, y en segundo lugar, el reciente interés que con los años va prestando al experimentalismo de la primera y segunda vanguardia de siglo. En resumen una disposición receptiva mas no indiscriminada: escrupulosa tanto hacia el pasado como hacia el presente, para lo heterogéneo y lo indistinto, lo propio y lo ajeno. Creemos que a pesar de haberle correspondido a la mayoría de los poetas que la componen, irrumpir y desarrollarse en uno de los periodos más críticos de

53 Para revisar más ampliamente tanto la producción poética como de revistas en el exilio se pueden consultar los distintos volúmenes de ensayos y antologías de Soledad Bianchi: *Entre la lluvia y el arcoíris. Algunos jóvenes poetas chilenos*. Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, Barcelona, 1983; *Un mapa por completar: la joven poesía chilena*. CENECA Santiago de Chile, 1983; *Poesía chilena. Miradas, enfoques, apuntes*. Ediciones Documentas, Santiago de Chile, 1990. También de Manuel Alcides Jofré *Literatura en el exilio*. Ceneca, Santiago de Chile, 1986; De Javier Campos su libro *La joven poesía chilena en el período 1961-1973. (G. Millán, W. Rojas, O. Hahn)*, Lar, Concepción, Chile, 1987, ofrece en su introducción algunas notas útiles para la contextualización de la generación dispersa; como también el libro coordinado por Ricardo Yamal: *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Ediciones Literatura Americana Reunida (LAR), Concepción, 1988.

nuestra historia, la poesía chilena de las tres últimas décadas no desmerece su herencia ni deslustra su estirpe. (*Espíritu* 1985)

Otra contribución importante fue la de las pequeñas editoriales que nacieron en el exterior, en países como Canadá y Francia. En Canadá, como señala Soledad Bianchi, hay al menos tres integrantes del grupo la *Escuela de Santiago* (1983: 9), que junto a otros escritores y docentes dan vida a las *Ediciones Cordillera*, que publica distintos volúmenes, entre los que se cuenta el libro de cuentos de Leandro Urbina *Las malas juntas*. Siempre en Canadá se funda la editorial *Agüita Fresca* que da a luz otros volúmenes de poesía y en Quebec se publica *La ciudad* de Gonzalo Millán. Como hay que recordar algunas de las antologías que se compusieron y editaron en el mismo país, entre las que se cuenta *Literatura chilena en Canadá/Chilean Literature in Canada*. Antología bilingüe, editada por Naín Nómez. En Estados Unidos, en cambio, Silverio Muñoz edita *Post - Coup Chilean Poetry* (1986), que reúne poemas de seis jóvenes poetas, entre ellos G. Millán, J. Quezada, O. Lara, E. Jiménez, E. Valdés y J. Narváez.

En Francia se encontraban las *Ediciones Grillom*, dirigidas por Gustavo, el “grillo”, Mujica. Las publicaciones fueron dirigidas por el autor, poeta y artista, en su exilio en París, aquí se publicaron entre otros *Príncipe de naipes* (1985) de Waldo Rojas. Estas valiosas publicaciones fueron importantes medios para reforzar los lazos intercontinentales y permitir una salida y un ingreso de textos y de poéticas, pese a estar también sometidas a las dinámicas de censura y de circulación que regían en Chile.

En Chile se sigue dando vida a una multiforme red sin un centro único o dominante, dentro de la cual surgieron formas asociativas y de coordinación tales como la Unión de Escritores Jóvenes, la Agrupación Cultural Universitaria (ACU), la agrupación de Talleres Culturales, la Agrupación de Músicos Jóvenes o (Brunner 1989: 59), el sello de música, que reunía especialmente producciones de *canto nuevo*, *Alerce*. Asimismo perduran las actividades de la SECH (Sindicato de escritores chilenos), que funcionó como punto de referencia para muchos escritores jóvenes y que se involucró en promover el regreso del exilio de escritores como Gonzalo Rojas, presionando para el retorno de otros escritores y funcionando como puente hacia el extranjero y en el país a través de actos públicos y declaraciones. Aunque el congreso de escritores que se preparaba para 1977 fue invalidado por las prohibiciones promulgadas por un decreto de ley, en 1984 se pudo realizar el *Encuentro Nacional de Escritores Jóvenes* reuniendo a 155 escritores, algunos de ellos vivían su primer retorno después del exilio, en un país bajo toque de queda y nuevas movilizaciones de protesta, como da cuenta Eterovich en su relato sobre la labor de la SECH (Garretón 1993: 190).

La fisionomía del receptor cultural acusa una *fuga hacia lo privado* (Brunner 1989: 60), conformemente al condicionamiento que había operado el régimen en esta fase de deturpación del modelo social de la cultura así como de la desvalorización del producto cultural, no visto como un bien si no como otra mercancía. Como escribe José Joaquín

Brunner:

La cultura, al perder su conexión con la polis democrática pierde también en parte su vitalidad discursiva, su pluralidad, su apertura y algunas de sus capacidades innovativas. Al separarse tajantemente en dos esferas, una pública regida por la producción administrativa de sentidos, y una privada, regida por la polaridad latente entre expresiones conformista y expresiones sistemáticas de contestación, se reducen sus capacidades productivas de mundos simbólicos compartidos, generándose en cambio una fragmentación de las percepciones, de las comunicaciones, de las identidades y de los sentidos de pertenencia social. (1989: 60).

La capacidad de la cultura de oponer resistencia a los mecanismos operantes del orden dictatorial desaparece casi por completo. Brunner refiriéndose al concepto de "comunidad ideal de hablantes" (Foucault), sostiene que la cultura no logra mantener "la promesa de un diálogo emancipado de las restricciones del poder, las riquezas y las propias opacidades de los hablantes, bajo el autoritarismo militar en Chile" (1989: 61). Al contrario queda confiscada en una imposibilidad de competir con las disciplinas o los dispositivos disciplinarios que fácticamente, apunta Brunner, "actúan [...] en manera directa sobre los cuerpos, demarcando rígidamente las situaciones, generando asimetrías, reforzando los patrones de conformación, castigando y vigilando; naturalizando, "en fin" el orden social" (1989:61). Esa potencialidad del lenguaje, en cuanto "portador de utopía" (1989:61), como lo define Brunner, se ve desplazado del territorio de transacciones simbólicas entre la hegemonía dominante y un posible espacio *escribible* por su sociedad.

Es sin embargo verdad que, así como no se puede hablar de apagón cultural en forma radical sin conformarse a los objetivos de pauperización cultural del régimen, asimismo, con una mirada retrospectiva, no se puede tampoco determinar la total cancelación del intento seguir enriqueciendo la relación simbólica y factual entre sociedad y lenguaje y entre cultura y comunidad. Por otra parte la cultura actual resiente de la pérdida de esta labor de resistencia como al mismo tiempo de la implantación duradera de una cultura, si no ya del todo administrada, ciertamente inscrita en una lógica de mercado y privatización cada vez más férrea.

3.1.2 *Institucionalización del mercado cultural*

La segunda fase del proceso de cambios culturales se caracteriza por la institucionalización del régimen, en donde se verifican algunos cambios cruciales en el nuevo escenario de la cultura post 1980. Estos cambios apuntaban a la capacidad e integración social y a la radicalización en un conformismo que se sostenía en el mercado. Como escribe Brunner, los modelos autoritarios de comportamiento ya no recurrían

masivamente por una imposición coactiva, como tampoco se trató de inculcarlos por la vía de su movilización ideológica. En realidad no es que no se inculcara nada, pero lo que se dictaba en los discursos públicos o en los mensajes dirigidos por los medios masivos a la ciudadanía iba bajo el signo de la soberanía del consumo, debajo de la cual el autoritarismo tiraba las riendas. Lo que quedaba por hacer era identificar lo nacional, el progreso nacional, con el progreso económico. Como cita J. J. Brunner en su ensayo, en el diario *El Mercurio* el 6 de enero de 1980 se lee:

La economía de mercado es democrática y popular porque su centro, su autoridad y soberano es el consumidor. Y por tal se entiende al consumidor masivo, al que compra artículos fabricados en serie, al que consume el producto de sus esfuerzos en la compra de los bienes que necesita. (Brunner 1983: 6)

Si la gran revolución del gobierno consistía en que cada persona tomase decisiones de carácter privado, adquiriera legítimamente lo que le correspondía y entendiese prácticamente "*el valor dinámico de la propiedad*", como recita otro de los artículos aparecidos en *El Mercurio* del año 1980 (Brunner 1983: 7), quedaba claro que también la cultura era un posible bien de consumo que dependía estrechamente de la posibilidad de adquisición de ese individuo al que el gobierno se dirigía.

Ya no había espacio para demandas colectivas, la vía de interacción con la escala social y con el desarrollo de las propias facultades dependía estrictamente del poder de consumo personal, o al máximo del núcleo familiar al que se pertenecía. Educación, previsión, servicio sanitario y vivienda, entre otros servicios básicos, confluían en el sector privado, con una muy mínima parte a cargo de las políticas del gobierno.

Lo que sucede entonces es que la cultura se dirige hacia el mercado, o es englobada por éste, transformándose en un mercado cultural o, en otro modo, en una cultura de mercado. Los criterios de comercialización se desplazan hacia la lógica de oferta y demanda del producto, se diversifican los productos para satisfacer la demanda, y a su vez, se concierta un consenso o una preferencia a través de las dinámicas de marketing y promoción en los medios masivos, como la televisión y también por medio de los diarios y sus columnas de crítica que, con relación a la oferta literaria o de espectáculos en vivo, ofrecen una selección de antemano marcada por un gusto orientado hacia el best-seller por una parte o la entretención en general por otra.

Brunner en su ensayo *Chile: Transformaciones culturales y modernidad*, nota algunos de los movimientos que pone en acto esta mercantilización de la cultura entre los que destacan "el alejamiento de la política, y la circulación de ideologías livianas - lo que se convertirá en la cultura light de los Noventa - aquellas que no son constitutivas de mundo y que operan, principalmente, en la esfera de la vida privada" (1989: 70). Todo esto genera una pérdida de "densidad comunicativa" (1989: 71), sobre todo con respecto a lo que en los primeros años de post-dictadura representó la cultura de resistencia y oposición. Se pierde la capacidad de tensionar los conflictos, integrarlos en un sistema de producción simbólica y de sentidos articulados, debates y antagonismos que

generalmente dan lugar a una movilización y complejidad en el sistema del campo cultural. La televisión y el espacio unificador que gana como eje de difusión de mensajes comunicativos de todo tipo, es el emblema de este proceso de desvalorización y alejamiento de la socialización de la cultura, para convertirse en una performance temporánea y privada. Decae la interactividad y la decodificación sustituye a la interpretación de mensajes, con una consecuente limitación del momento selectivo dentro del proceso de intercambio cultural.

Enrique Lihn en el *Encuentro de Arte Joven* en Chile en 1979 afirma lo siguiente en relación a las posibilidades de producir arte y literatura en esos años:

La cultura-negocio resulta en sociedades altamente desarrolladas que no necesitan ejercer un control ideológico sobre sus manifestaciones culturales. Ellas pueden darse el lujo de pagar a sus propios críticos o a los experimentalistas más sofisticados. Creo que las únicas alternativas en Chile son: a) la hipercultura no negociable, en el claustro, y b) la producción extracomercial y semimarginal. Las otras son las formas encubiertas de la censura. (La Bicicleta, nº5, 1979)

El refuerzo de la dinámica de clases a través de la educación como estructura que irá a definir el status de acceso según la propia capitalización de riqueza educacional, inmoviliza un amplio sector de la sociedad, que además se ve frustrado ante la posibilidad de adquirir cultura como bien de consumo, debido al déficit económico que lo excluye, en vez de socializarlo, del nuevo sistema implantado.

La inversión en el mercado publicitario aumenta de un 30% entre el 84 y el 88 y de un 15% más dentro del 89. En medida inversa de lo que se verifica en la esfera editorial o de otros productos culturales. Por lo que respecta los productos de mercado de tipo literario y artístico, Brunner separa los de tipo oficial y los de tipo no oficial, de algunos de los cuales nos ocuparemos más adelante. El campo oficial, naturalmente, está apoyado crecientemente en la industria cultural y entra en el mercado a través de los mecanismos de publicidad y difusión que hemos mencionado, como otros países de Latinoamérica o del resto del mundo. El campo no oficial funciona en torno a microcircuitos, circuitos comunitarios con un público bastante homogéneo. En ambos sectores, apunta el sociólogo, hay consumos de élites y consumo masivo, de alta y baja cultura. Productos convencionales y de avanzada (Brunner 1989: 144). Como recuerda Nelly Richard (Richard 1993: 41), polémicamente citando al mismo texto de Brunner, fueron más intensos los conflictos internos en campo no oficial que entre éste y el campo oficial.

Resumiendo los datos en el campo oficial encontramos la literatura de industria editorial y en campo no oficial las autoediciones, la literatura del exilio, y se nota un predominio de la poesía y obras de género testimonial por encima de la narrativa. Como puntualiza Grínor Rojo, "en el corpus de la literatura chilena del exterior se halla mucha poesía, mucho ensayo, alguna narrativa y un sí es no de teatro" (Rojo en Garretón, 1993: 61).

En el ámbito del teatro desarrollado en Chile, en el campo oficial vemos al teatro universitario, el gran espectáculo y la telenovela, como producto masivamente difundido por televisión; en su campo no oficial las obras más experimentales, el teatro profesional o aficionado de grupos independientes y el experimentalismo practicado por compañías o grupos de distinto origen. Grupos que producían obras de teatro independiente en lugares públicos, como ICTUS y teatro IMAGEN. Lo mismo que la labor cultural que tuvo lugar en las poblaciones marginales a través de talleres de teatro y representaciones callejeras.

En lo que respecta al arte visual y plástico se verifica también una separación, que a veces se cruza, entre los campos de oficialidad: en el primero las exposiciones de arte en el Museo de Bellas Artes u otras salas institucionales, así como el mecenazgo privado, y por otra parte la escena de avanzada, los circuitos apartados y los certámenes, que integran a los artistas singularmente. En este campo se verificó una corriente de neovanguardia que aportó una de las más singulares y significativas producciones semióticas que recogía los efectos de la dictadura, junto con una renovación del lenguaje artístico que se equiparaba a tendencias neovanguardistas e interdisciplinarias de amplio espectro internacional: a través del uso del video-arte, la performance, la hibridación del evento performativo con el uso del texto y viceversa.

La *escena de avanzada*, o *espacio insumiso* como prefiere denominarla Raúl Zurita (2012), propuso una utopía de lo alternativo o "utopía crítica", como la llama Nelly Richard (Richard 1993: 42). Lo alternativo ya se había manifestado a través de una voluntad antagónica, que no se constituyó nunca como algo sistemático ni con un eje central, sino que vio el emerger de distintas formas artísticas o expresivas a través de las cuales se rechazaban los códigos prevalentes. Era una realidad cultural que intentaba superar la dicotomía de pura resistencia para ofrecer una alternativa al orden que se imponía. La nueva escena que comprendía principalmente a artistas visuales y colectivos de arte, incluía en concreto también a poetas y otros actores críticos de la cultura hegemónica.

Las artes, por vía del uso de imágenes que no verbalizan, como afirman diversos críticos e historiadores (Ulibarri 1993: 34; Brunner 1989), tuvieron mejor suerte frente a la censura de la que tuvieron la literatura y el teatro.

Pero cabe recordar que en 1975 el artista, y en ese entonces director del Museo de Arte Contemporáneo, Guillermo Núñez, que ya había sido detenido en 1974 durante una exposición en el Instituto Chileno-Francés, centro cultural que tuvo un importante rol de mediador cultural de neta posición anti-régimen, fue detenido y pudo salir sólo después de largo tiempo. Los agentes de la DINA clausuraron en cuatro horas la exposición, destruyendo sus obras. Núñez exponía una serie de jaulas de pájaros, en las que había encerrado algunos objetos cotidianos como un trozo de pan y otros más simbólicos como una rosa, falsos retratos, panes amarrados,⁵⁴ . El mensaje había sido

54 Con respecto al arte en los años de dictadura, además de los textos de Brunner, de sesgo sociológico, indispensable es "Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973"(2007[1986]) de Nelly Richard, y también, coordinado por la autora, "Arte en Chile desde 1973", Flacso, 1987

decodificado por los agentes de la censura y aunque los artistas, sobre todo durante los Ochenta, no fueran considerados como un *germen* del cual pudiese explotar una insurrección generalizada, debido al público minoritario al que alcanzaba sus obras, la severidad con la que se acallaron las expresiones de denuncia en los primeros años no revelaba una incidencia casual. El autor salió al exilio después de cuatro meses de detención en los que fue trasladado en distintos centros.

Por otra parte después de 1976 algunas de las mismas obras que participan en los concursos eran contestatarias. Un ejemplo es la obra gráfica de Carlos Gallardo, en que se muestran carnes sanguinolentas, que como afirma Luisa Ulibarri (Ulibarri 1993: 35) "son imágenes dolorosas" pero elocuentes y capaces de dar cuenta de un sentimiento compartido de desgarró, de miedo y de fragmentación social así como de representación del cuerpo vejado por el aparato autoritario. Surge en la obra de muchos artistas una iconografía protestataria refinada por los diferentes estilos y materiales sobre los que se opera, que hace que el lenguaje visual, superando o permaneciendo dentro de los límites de un lenguaje plástico definido como tradicional, demuestre su capacidad de incidir en un código común, mostrando la realidad.

Otros dos artistas que supieron interpretar los signos de su tiempo y ofrecer una representación significativa de la realidad y de la subjetividad son Eugenio Dittborn y Carlos Altamirano. Eugenio Dittborn articuló una reflexión crítica en torno a la fotografía de la que investigó sus ejes de funcionamiento técnico-social, vinculándolos a una mirada crítica sobre el uso y la semantización de la imagen. En esta dirección el artista propone el retrato de la foto carnet como emblema de los dispositivos de represión (Richard 2007: 49). Los retratos de sujetos marginales son fotos encontradas en la antigua crónica amarilla, que el artista recoge del pasado público y repropone en su obra, subjetivizados. Ellos traen a la memoria, en un sentido vasto, la presencia de los desaparecidos, elaborando un *corpus* documental que los substraen de la enunciación normativa que los relataba en sus condiciones de marginados o simplemente de olvidados por la Historia, como fragmentos de "memoria desaparecida" (Richard 2007: 49). Como se puede apreciar en su trabajo de 1977, *Pinturas aeropostales*, en las que incluye retratos de archivos de criminología de años pasados, a los que modifica las didascalías identificativas y las reinstala, escribiendo en cursiva notas que sitúan esos rostros dentro de otro cuadro de lectura. Carlos Altamirano por su parte desacraliza la perspectiva de aproximación a las obras de bellas artes de la tradición nacional proyectando su imagen en una sábana tendida sobre el pavimento de la calle, predisponiendo una mirada horizontal que rechaza la mirada superior del arte canónico (Richard 2007: 93).

Como analiza la crítica Nelly Richard si con las Brigadas Muralistas que actuaron en el gobierno precedente, entre la que destaca la Brigada Ramona Parra, se rompe el individualismo del gesto pictórico postulando la ciudad como formato para la realización colectiva de la obra de arte, con las "acciones de arte" del CADA, el sujeto urbano entra a formar parte activamente "del rediseño contextual de las estructuras de comportamiento urbano que regulan su cotidianeidad social y política" (Richard 2007:

64).

Pero la *escena de avanzada* pone en campo una reflexión más compleja y de amplio espectro. Este movimiento es formado por un heterogéneo grupo de artistas y de grupos como el CADA, (Colectivo de Acciones de Arte) compuesto por Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Diamela Eltit, Raúl Zurita, Jaime Balcells, respectivamente dos artistas visuales, una escritora, un poeta y un sociólogo. Cabe destacar que Lotty Rosenfeld fue también militante de una organización de izquierda y fue detenida en dos ocasiones. Entre los artistas que se asimilan a la escena de avanzada figuran Gonzalo Díaz, Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Juan Dávila, Catalina Parra, que desarrolló gran parte de su trabajo en el exilio, Víctor Hugo Codocedo, Gonzalo Díaz, Carlos Gallardo, Elías Adasme y Alfredo Jaar, transferido también muy pronto, en 1981, al extranjero; junto a voces de filósofos y críticos tales como Ronald Kay, Adriana Valdés, Patricio Marchant, Rodrigo Cánovas, Pablo Oyarzún, entre otros. Dentro la escena literaria más afín en el tipo de respuesta signífica de la avanzada se puede incluir a Diego Maquieira, Raúl Zurita y Juan Luis Martínez y Gonzalo Muñoz. Pero a este grupo habría que vincular también a Enrique Lihn y a Gonzalo Millán sólo por nombrar a otros dos autores que se asocian a la labor en torno a lo visual así como a la elaboración de los códigos mediáticos y a su incorporación en el texto.

Así escribe Nelly Richard, una de las críticas de arte clave de esos años, en su introducción al libro que analiza el fenómeno:

La escena de avanzada - hecha arte, de poesía y literatura, de escrituras críticas - se caracterizó por extremar su pregunta en torno a las condiciones límites de la práctica artística en el marco totalitario de una sociedad represiva; por apostar la imaginación crítica como fuerza disruptora del orden administrado que vigila la censura; por reformular el nexo entre "arte" y "política" fuera de toda dependencia ilustrativa al repertorio ideológico de la izquierda sin dejar, al mismo tiempo, de oponerse al idealismo de lo estético como esfera desvinculada de lo social y exenta de la responsabilidad crítica en la denuncia de los poderes establecidos (2007: 16).

Distintos fueron los temas que abordaron los diferentes artistas, entre ellos se puede mencionar la labor sobre los símbolos nacionales, la retórica del cuerpo, creando un espacio crítico en el que la performance y la imagen visual reconstruyeron un diálogo que trasgredió muchas veces los tabúes sociales con respecto a la temática sexual y a la definición de género. Este conjunto de perspectivas abordaba la problemática latinoamericana y la transculturalidad, transgénica, operando a través de la pintura, la performance, la fotografía, el montaje y el collage como metalenguajes, por medio de una búsqueda semiótica que entrañaba la ejecución artística.

Los artistas fueron ellos mismos protagonistas de un debate interno a los textos que producían, sea por medio de sus obras que por la reflexión teórica a la que subsumían la producción. Las teorías postmodernas y del post-estructuralistas, así como de la lectura de Benjamin y las postulaciones semióticas de Roland Barthes,

connotaron el campo de diálogo crítico nacional, a diferencia de lo que sucedía en otros países de Latinoamérica, como señala Brunner (1989: 154). Él mismo, sin embargo, apunta a la auto referencialidad de este sector que habitaba lo no oficial, los márgenes. Los microcircuitos en que tenían lugar las creaciones no eran comerciales y los eventos o exposiciones eran frecuentados principalmente por jóvenes vinculados a la plástica y a la poesía. La reformulación de signos, según escribe Adriana Valdés, que en esos años estuvo muy vinculada al grupo y dio lugar a posteriores lecturas del fenómeno, preveía, idealmente, diversos tipos de interlocutores especializados o como desarrolla la autora:

Un primer tipo de interlocutor supuesto es capaz de captar referencias culturales, artísticas, filosóficas, políticas a veces muy finas y especializadas, y de leer el texto a veces con referencias locales muy específicas. Incluso cuando sus referencias son accesibles, el texto opera con ellos de una manera que contradice a propósito lo que supone que son las expectativas de lectura, lo que a su vez, postula un horizonte cultural que haya asimilado estos procedimientos. Creo que este tipo de percepción se ha extendido a un número muy pequeño de interlocutores, tal vez por falta de intermediación de la que antes se habló.

[...] este interlocutor es capaz de entrar en la propuesta, entendida como un juego, de hacer una lectura (o, en palabras de Bloom, un *strong misreading*, una lectura a lo mejor errónea, pero equivalente a la propuesta en creatividad.[...]

un interlocutor cuya mirada sea capaz, a través de varias operaciones sucesivas, de constituir el texto, comprendiéndolo en varios niveles y vinculando esos niveles entre sí.[...] En no pocos casos, se postula un lector capaz de operaciones de deconstrucción. (Richard 2007: 191)⁵⁵

Enrique Lihn focaliza una posición crítica desde dentro este campo artístico, apuntando a la diferenciación del grupo y a su lenguaje dirigido a pocos iniciados, como escribe en este artículo publicado póstumo:

La grosera censura dictatorial y la compulsiva autocensura consiguieron indujeron, antes más que ahora, al refugio en los lenguajes especializados, de grupo. Chino

55 Sobre la reflexión en torno a la *escena de avanzada*, ver también: Valdés 1996 y Thayer 2006. El filósofo Willy Thayer en su libro *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción* (2006), realiza una muy interesante crítica a la definición del marco de la avanzada dentro del acontecimiento de la dictadura, especialmente de la lectura totalizadora que propone Richard en su libro *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973* (2001[1986]). En él se lee sea la imposibilidad de inscribir la avanzada como campo independiente, al interno del campo (de exterminio) que determina la dictadura, y el texto de Richard como intento de monumentalizar y canonizar la "vanguardia" de la avanzada. El autor escribe: "El momento épico de la *Avanzada*, cuyo activismo "erige símbolos cívicos", como balizas públicas para forzar al "reconocimiento comunitario" en plena cultura autoritaria, es un dato de la causa. Pero si el vector épico de la *Avanzada*, representado principalmente por el texto de Nelly Richard, tiene total relevancia en la crítica coyuntural de los Ochenta, tiene menos relevancia ahora, o lo tiene sobre todo desactivado como documento de cultura. Sólo reduciendo la *Avanzada* al vanguardismo se puede decir que ésta "ya no tiene razón de ser". En mi trabajo resalto que es la lectura vanguardista de la *Avanzada* la que tiene menos interés hoy en día."(Thayer 2006: 86)

para los no iniciados. Ocurrió entonces, de parte de artistas y docentes, una asimilación apresurada y congestionante, un empacho de las propuestas teóricas disponibles. No cabía otra y fue bueno y, también, un poco fatal que fuera así, en una combinatoria de atraso y apresuramiento, que caracteriza a casi todo lo que ocurre entre nosotros. Así pues, el trabajo artístico encontró sus conductores teóricos -algunos brillantes, otros opacos, todos abstrusos- y, o se identificó, para empezar, con el llamado arte conceptual [...]. (Lihn 1989c: 44)

Estas características también las nota J. J. Brunner, acotando que una de las limitaciones es el carácter de ghetto, "que se aleja de las evoluciones generales del campo, sobrecargada por la convicción de sus propios valores, con tendencias al dogmatismo y al espíritu de secta, e indiferente a los públicos" (1989: 155-56), a pesar de que con anterioridad hubiera afirmado que uno de los instrumentos para poder captar los desplazamientos profundos en el orden cultural se verificará en un futuro a través de la "atenta lectura de algunas obras poéticas o de los resultados de la escena de avanzada"(Brunner 1989: 63).

Para el CADA, apunta Ivelic: "la ciudad es una escritura y por esto salen a la calle con la intención de alterar, violentar su puntuación como una forma de decir: esta es nuestra vida regida y controlada. [...] Porque es tarea del arte buscar y conocer para cambiar la vida por medio de sus descubrimientos: la calle como lugar del arte. Lo público, lo común, como objeto de trabajo de arte"(Ivelic en Garretón: 128). A saber, que salir a la calle, representaba ya en sí un acto contra el miedo, para romper en modo simbólico la atmósfera de temor que impregnaba la sociedad.

Es un hecho que las acciones del CADA no revolucionaron la vida social y política de Chile en los últimos años ochenta, pero es cierto que sus acciones, con sus metáforas y elipsis, sí dejaron huellas en el campo de la producción de sentidos y en los códigos del lenguaje no sólo visual sino también en el lenguaje poético. Signos nuevos y transformaciones en la mirada dirigida hacia la lectura de la realidad del país, desde dentro los actos de su representación, logrando comprender la realidad política más allá de los márgenes en que se posicionaba un análisis de tipo académico. Junto a las acciones se publicaron algunas revistas que reflejaban la escena crítica y su debate interno, como *Cal* (1979), *La Separata* (1982) y *Ruptura* (1982).

Cal, como veremos más adelante, pone en campo a través de una directa interpelación a críticos y autores, un debate en torno a las tendencias y formulaciones de poética, actualizando el estado del arte en ámbito tanto teórico como del trabajo creativo.

Queda claro que el panorama cultural en los diecisiete años de dictadura fue mucho más complejo y articulado de lo que es posible reseñar en este contexto. Muchos ámbitos de la producción artística y cultural en general, como la producción audiovisual del proyecto *Teleanálisis*, en la que se cruzó el arte visual con el compromiso de

denuncia, fue una presencia que tuvo un rol imprescindible para conservar la memoria histórica de los cambios sociales en los distintos estratos y espacios de la sociedad. *Teleanálisis* fue un colectivo de jóvenes camarógrafos, fotógrafos y redactores que trabajó hasta el final del proceso democrático, incluyendo en sus cintas zonas negadas, porque marginadas social y económicamente u ocultadas por disposiciones políticas. Entre las grabaciones se encuentran: entrevistas a torturados y torturadores, grabación de las autonomías poblacionales, de redadas militares en poblaciones o de conflictos armados entre civiles y militares por la calle durante manifestaciones entre otras circunstancias.

Otro de los grupos que atravesó el confín entre contra-información política y mirada estética, no en último lugar por su profesionalidad e intensos resultados, fue al *AFI*, la Agrupación de fotógrafos independientes, que logra registrar una realidad marginal o de resistencia política, que no llegaba a los medios masivos, muchas veces arriesgándose en primera persona entre las autoridades, en otras directamente pagando con el encarcelamiento y la tortura.

En ámbito literario los siete *Talleres Andamio*, que aparecen en Santiago, Taller Umbral, Taller Cordillera, Taller Centro, Taller Mediagua, entre otros, funcionan en las poblaciones, de ellos surgirán algunos poetas de las más jóvenes promociones. Existen algunas interesantes antologías "poblacionales" que dan cuenta de un espacio de expresión, que hoy puede ser leído como doloroso archivo de una marginalidad atropellada y vejada por los mecanismos de represión programática del sistema militar⁵⁶.

El teatro con sus talleres abiertos también fue una presencia cultural importante en las poblaciones, connotada por su compromiso social y político y por una práctica artística que ha siempre sabido conjugar profesionalidad con la atención a los fenómenos de discriminación social.

Si por una parte las lecturas y las confrontaciones con el público tuvieron lugar en espacios y contextos marginados o poco vistosos, como los que promovía la U.E.J (Unión de Escritores Jóvenes). cuyo colectivo contaba en su interno con Antonio Gil, Gregory Cohen, ahora premiado autor teatral, Erick Pohlhammer, Bárbara Délano (Bianchi 1983: 11) y Raúl Zurita, que también recuerda de haber participado los recitales (2012); por otra existió una modalidad más cerrada, que giraba en torno a escritores de suceso, los que reunían un círculo de escritores jóvenes. En circunstancias como las de la dictadura, se dio lugar a un dinámica social, como señala el crítico Juan Villegas, en el que "las vanidades personales, la incorporación del escritor y la literatura al sistema de publicidad imperante del país", respondían a la necesidad de dar a conocer los productos y promoverlos (Villegas 1993: 21-22).

Se puede sólo pensar en una exasperación de las dinámicas del "simulacro de

56 Un ejemplo de antología surgido en el seno de una comunidad marcada por la violencia política es: *Segunda muestra de poesía poblacional 1989. Homenaje a Araceli Romo*. En el volumen aparecen, entre muchos otros, algunos poemas escritos por Araceli Romo, una joven madre miembro del Mir, asesinada en Temuco en 1988. Junto a su recuerdo, quedan trazas en la memoria de otros pobladores, como la familia Vergara-Toledo, a quien fueron asesinados dos de sus hijos. A partir de otro tipo de experiencia también se señala: *Pateando piedras. Antología de poesía local*, coordinada por Manuel Alcides Jofré, sin indicación de fecha.

país", y en la incapacidad de discernir sobre los lazos sociales en la realidad, cuando se analiza el caso de Mariana Callejas. Callejas es - actualmente sigue ejerciendo su oficio - una escritora que mantuvo un taller literario en su casa, que fue cuartel y centro de torturas de la DINA, siendo ella además mujer de Michael Townley, un miembro fundamental de esa organización criminal, y habiendo ambos protagonizado atentados a nivel internacional y crímenes contra opositores del régimen. Callejas recibió además dos primeros premios de literatura por sus relatos, entre ellos uno conferido por la revista de izquierda *La Bicicleta*, en 1981, al oscuro de la verdadera identidad de Callejas. Una mirada crítica sobre este caso de infiltración criminal en el ambiente literario aparece como trasfondo de la novela de Roberto Bolaño *Nocturno de Chile* (2000). A su vez también se alude al hecho de que fue posible *no ver* los crímenes y torturas que se acometían. En la novela se evocan las tertulias de la escritora y su círculo discipular, entre el que aparecen retratadas algunas figuras de novelistas chilenos de suceso. En el libro de Bolaño se alude a través del personaje Sebastián Urrutia Lacroix, sacerdote del Opus Dei y poeta mediocre, al crítico Ignacio Valente. En la novela, Lacroix revisa su vida en una noche en medio de tribulaciones y dudas sobre su operado. *Nocturno de Chile* critica además el afán de reconocimiento a cualquier precio y la inconsistencia ética de cierto ambiente literario chileno.

La irrupción de *Las Yeguas del Apocalipsis* en 1988 un grupo, o más bien un dúo, de escritores y *performers*, Francisco Casas y Pedro Lemebel (1955), fue una expresión trasgresiva con respecto a las identidades sexuales. Con su nombre aludía a la plaga del SIDA que desde mediados de los ochenta llegó a ser también en Chile un tema controvertido. La presencia del dúo a través de *performance* e irrupciones en eventos públicos, contribuyó a introducir un imaginario de género hasta entonces desplazado o fuertemente inhibido por la moral católica. La exhibición de un contenido simbólico estrechamente vinculado a la homosexualidad denunciaba las convenciones y la normatividad dictada por un pensamiento monolítico y dominante de tipo militar y machista. Los artistas y escritores producían contenidos por medio de sus cuerpos que se convertían en el emblema mismo de lo que era rechazado por una mentalidad conformista y conservadora. Su modo de representarse operaba sobre las representaciones tradicionales de lo simbólico nacional, subvertiendo sus iconos. De este modo se ponía en tela de juicio la ideología que se sostenía en los conceptos de familia y nación, mostrando su diferencia sexual y transgénica ante la opinión pública. Lemebel⁵⁷ es un autor actualmente muy reconocido como talento narrativo, e integrado al coro de los narradores latinoamericanos de suceso.

Otra de las instancias fue la existencia de revistas de opinión política y cultural

57 Pedro Lemebel se ha destacado como narrador, en particular, publicando crónicas urbanas que ha recogido en diferentes volúmenes: "La esquina de mi corazón"(1995), "El loco afán: crónicas de sidario" (1996), libro en el que el autor reúne crónicas en las cuales es central el tema del SIDA; "De perlas y cicatrices"(1998), como particularidad, en este libro se reúnen algunas de las crónicas que el autor escribió para leer en su programa radial "Cancionero". También ha escrito novelas entre las que se cuenta "Tengo miedo torero" del 2001, entre muchas otras.

fuertemente politizadas, cuya publicación cesó, paradójicamente, en coincidencia con la transición democrática, tales como *Apsi*, *Análisis*, *Cauce*, *El Fortín Mapocho* entre otras fundamentales redacciones que sufrieron la censura junto a severos controles durante los momentos más críticos de la represión⁵⁸, demostrando no sólo la inteligencia y el compromiso profesional sino también la capacidad de poner en campo siempre nuevas estrategias comunicativas para formular una información alternativa y contraria al régimen, mostrando hechos y opiniones de otro modo ausentes en los medios masivos de información periodística.

En esta panorámica de algunos de los indicios que determinaron aspectos de la producción cultural, se quiere ilustrar la relación entre productor cultural y poder autoritario, y cómo ésta ha influido sea en las formas de producción que en las modalidades de recepción y elaboración de los significados producidos. Se ha querido presentar algunas de las circunstancias y tipologías de movimientos culturales que se entrecruzarán en la producción poética de los Ochenta, ya que es innegable la relación dialógica que tuvo la poesía con algunas expresiones visuales y plásticas. En ese sentido se puede afirmar que la realidad fue integrada y elaborada tanto en el lenguaje del arte figurativo que en el lenguaje poético, y que estos a su vez se nutrieron recíprocamente. Los poetas y artistas de esas décadas, consciente o inconscientemente, elaboraron trazas de experiencia histórica, política y social.

3.1.3 *Asedio y praxis de la poesía después del golpe*. La generación dispersa

La quema de libros, banderas, afiches, revistas y discos por manos de militares empeñados en el desarraigo de la cultura precedente, que el material destruido representaba, fue una imagen que se pierde entre las innumerables imágenes y relatos de grave violencia que se instalan en la memoria de la dictadura. Pese a las circunstancias de represión y censura, lentamente, después de los primeros años sucesivos al golpe, se recuperó aliento para retomar el camino de creación poética que había logrado un gran fermento en formas heterogéneas antes del 73. Hacia fines de 1975 y comienzos de 1976, como escribe la crítica e investigadora Soledad Bianchi (1983: 6), reaparecieron las voces acalladas, "diezmadas, dispersadas, la generación de la diáspora" o "quemada"(1983: 6-8), como el poeta y crítico Jaime Quezada también denomina a esta generación (1978: 45).

Lentamente se irán recreando grupos o círculos en donde debatir de poesía; se irán restaurando los vínculos necesarios para reconstruir una red de intercambio

58 En el 84, con el decreto 1217 se restringen todas las informaciones de carácter, relevancia o alcance político y efectivamente, se suspende la edición de las revistas y diarios arriba citados, además de la revista *La Bicicleta y Pluma y Pincel*. Este decreto coincide con un fuerte aumento del PIL, con la sustitución de dos ministros y con el recrudecer de las protestas. La forma de control se manifestó también con la declaración del estado de sitio y el toque de queda, con un aumento de la violencia en la forma de allanamientos masivos con más de doscientas personas detenidas revueltas en las zonas periféricas (Cavallo: 1989).

cultural en grado de resignificar el lenguaje y profundizar, inscritos en un nuevo contexto socio-político, las reflexiones poetológicas y en torno a la praxis escritural. Van apareciendo publicaciones, folletos, páginas mimeografiadas en papel roneo, de baja tirada, de poca circulación, pero con una mirada seria sobre la cualidad y el valor de la palabra comunicada. Es la *generación dispersa*, compuesta por algunos de los poetas de los que ya se hablaba a finales de los Sesenta.

José Luis Rosasco en la revista *Atenea* (1977), los define bajo otra consigna temporal "la generación de los Setenta". Estos "jóvenes muy jóvenes" habrían nacido alrededor de 1950 y para el crítico y novelista lo que distingue la calidad de estos poetas se define en esta dirección:

Esta joven poesía logra, a mi juicio, sin absolutos, esa tarea; la está logrando tempranamente, incorporando en su quehacer muchas lecciones buenas; está presente en esta poesía, sin avasallarla, lo mejor de la cultura poética chilena más reciente: está el gracejo desmitificador de Parra, está la dolida inteligencia de Lihn, está la nostálgica recreación de Teillier, está el sentido rigor de Arteché, por nombrar tan sólo a dos pares de los grandes más cercanos. (*Atenea* 1977)

En esta definición implícitamente queda ilustrada el amplio espectro generacional y poético que se conciliaba dentro de la producción del 73 en adelante, tanto como la ya designada *generación emergente*, como la de los más jóvenes que comenzarán a escribir a partir de finales de los setenta, comparten el espacio con los consolidados poetas de la generación de los Cincuenta que ofrecen no pocas pautas poetológicas contribuyendo en modo fundamental a la reflexión común.

¿Qué significó escribir durante la dictadura? ¿Cuáles fueron las perspectivas objetivas para un joven o menos joven poeta en esos años y cuáles rupturas en los códigos lingüísticos formularon sus nuevas producciones? Es elocuente la reflexión que, de este enclave histórico y de la fuerza que ejerce el conflicto de poderes sobre la condición de los poetas de estos años, hace Roberto Bolaño (1953-2003), hoy reconocido novelista, que entonces era uno de los numerosos poetas que vivieron en primera persona los conflictos y rupturas orgánicas de ese periodo:

Si por panorama general entendemos un movimiento al menos estéticamente al margen del aparato oficial o un subpanorama ética y estéticamente al margen, un estado de ánimo común a muchos jóvenes, una interpretación transformadora (y esto es más contradictorio que el diablo) de una realidad cotidiana sangrienta, en donde es imposible subvertir sin ser apaleado, en donde es imposible ser apaleado sin adoptar, por el momento, aunque sólo sea visceralmente, posturas de rechazo total a situaciones culturalmente burguesas (y cualquier postulado de rechazo total significa comenzar a experimentar y pensar nuevas formas de acción, a intuir nuevas sensaciones) el "panorama general" se me presenta como el segundo cartucho de dinamita de la poesía latinoamericana en lo que va de este siglo; el

primero fue la vanguardia de los veinte. (Bolaño 1977 cit. en Bianchi 1990: 28)

En este mismo texto, el autor cita a algunos poetas que con él comparten los choques y movimientos de la realidad social, así como el carácter de rezagados por el medio burgués y conflictivo en el que crecen. Estos son corrosivos y se distinguen de los poetas mayores por tener una mirada que incursiona en los efectos de la modernidad forzada del continente latinoamericano. Bolaño se detiene sobre una particularidad que marca la nueva poesía de sus coetáneos, incluyendo tácitamente la suya:

Creo una cosa: si bien ahora el panorama general de la nueva poesía latinoamericana es en un cincuenta por ciento clandestino, dentro de poco tiempo lo será en un cien por ciento. En una época de crisis, el poeta se lanza a los caminos. De esta inmersión obligatoria en mundos nuevos renace la poesía, la verdadera poesía, o se va todo al carajo. (1977: 42-43)

Y más adelante constata el destino que, como el suyo de autor errante entre Sudamérica y Europa durante los setenta, es el de un relevante número de poetas de su generación:

Cuando el ambiente no sólo es indiferente u hostil, sino francamente criminal, como en el caso de Chile o de Argentina, al poeta no le queda otra cosa que entrar en organizaciones clandestinas (hacer poesía a balazos, como diría Dalton), o irse del país. Europa está llena de argentinos, chilenos, uruguayos, que obviamente no están ahí de vacaciones. (1977: 42-43)

La clandestinidad fue ciertamente una de las facetas más características de la modalidad de hacer circular no sólo las obras poéticas sino también del encuentro y el intercambio cultural hasta los primeros años ochenta, pero sobre todo lo que quedó en los bajos fondos de la producción poética de esos años fue la inmersión en esa realidad violenta y afásica, con un rostro de normalidad pero a la vez represivo, con profundos desfases en su modernidad, y en fondo desoladora y matizada de miedos y paranoias. Como escribe el poeta Carlos Cociña (1950) en su ensayo de 1983, *Tendencias literarias emergentes*, "La diáspora mayor y más dramática se refiere a la dispersión, aniquilación, desarticulación; la diáspora social ocurrida dentro del país" (1983: 9).

La realidad del exilio, por su parte, dio lugar a un paradigma específico que se podría denominar *nostalgia de espera* (Montanari 2004). Esta definición se refiere a la condición que se crea en el exilio con respecto al pasado histórico que se ha abandonado, y al deseo de recuperarlo en el presente. Esta tensión se evidencia en los textos de muchos de los poetas del exilio, como disposición utópica de una comunidad que supo mantener la esperanza en un retorno de lo que no volvería jamás a repararse, un anhelo colectivo dirigido hacia lo que había desaparecido. Esta disposición va mermando con el pasar del tiempo, como sostiene Millán: en un segundo momento los poetas exiliados hacen un vuelco y abandonan en sus escritos la necesidad de conjugar ese *doppelgänger*

del destierro, una existencia doble y tensional, centrándose en su labor poética independientemente de su posición geográfica. El poeta lo llama "contra-exilio", cuando el escritor "asume su condición de residente en una realidad distinta a la chilena y la asume sin necesidad de aludir a la lejanía del lugar de origen ni de explicitar, una y otra vez, la diferencia de las nuevas calles o de las costumbres diversas", su mundo se vuelve par y "debe acogerlo en sus doble faceta"(Millán en Bianchi 1992: V).

Con respecto del exilio, como decíamos en anteriores secciones, la estudiosa Soledad Bianchi realizó, entre los ochenta y los primeros años noventa, una gran labor de recopilación intercultural, contactando a los muchos poetas dispersos entre Europa, Norte y Sudamérica, y reuniendo reflexiones, presentaciones y poemas en antologías y estudios histórico-críticos. Los contacta intentando reconstruir un mapa escritural - *Mapa por completar* (1983), llama a una de sus antologías críticas - para poder a su vez reconstruir lazos y no perder en el camino palabras, textualidades, discursividades diferentes o convergentes entre sí. Publica antologías con anexos, miradas, reflexiones y poéticas personales, surgidas de sus preguntas y propuestas de definición y participación, haciendo transmigrar la cultura con un movimiento en que lo de adentro y lo de afuera esfuman sus márgenes dentro de un espacio común, andando contra corriente y contra la aniquilación cultural que se había propuesto la dictadura.

El crítico Marcelo Coddou, en uno de sus ensayo sobre la poesía chilena del exilio, señala algunos de los motivos recurrentes en ella y que ordena en el siguiente orden:

1. el del asalto a la Moneda,
2. el de la brutalidad descarnada y pura de la represión,
3. el de la opresión como presencia ominosa y difusa,
4. el del desenmascaramiento del verdadero rostro del régimen militar,
5. el de la evocación nostálgica del país añorado.
6. el homenaje a figuras señeras (el presidente Allende, Neruda, Miguel Henríquez, Víctor Jara,
7. el de los desaparecidos (Coddou 1989: 85)

Si en un principio estos motivos aparecían en los textos en modo directo y explícito, lentamente se plasmaron como un estrato sobre el cual los poetas elaboraron desde su subjetividad la incidencia de estos eventos y rupturas ideológicas, entretejiendo perspectivas que cada vez más se alejaban de la denuncia para centrarse sobre el trabajo mismo de la escritura como dispositivo de reconstrucción cultural y personal.

En más de cinco países estaban dislocados los poetas de la diáspora, en algunos casos no se conocían entre sí, en otros habían ya recorrido juntos un trecho de experiencia y de aprendizaje poético, a través de la frecuentación de las agrupaciones de los sesenta o simplemente por ser compañeros de carrera universitaria o compañeros en la movilización política. Francia, España, Inglaterra, Canadá, Estados Unidos son los países en que residen algunos de los poetas reunidos en la antología *Entra la lluvia y el arcoíris* (1983), a estos se suman los que se han quedado en Chile. Otros se van a países

más cercanos de lengua castellana como México y Cuba. Los nombres son tantos, algunos decidirán escribir prosa después de las primeras publicaciones poéticas, otros dejarán de hacerlo o elegirán otras formas artísticas. Bianchi se ocupa en su antología de dieciséis: Eduardo Parra (1943); Juan Armando Epple (1946); Gonzalo Millán (1947-2006); Javier Campos (1947); Miguel Vicuña (1948); Gustavo Mujica (1948); Raúl Zurita (1951); Carlos Alberto Trujillo (1950); Gregory Cohen (1953); Roberto Bolaño (1953-2003); Maurico Redolés (1953); Erick Pohlhammer (1954); Jorge Montealegre (1954); José María Memet (1957); Bruno Montané (1957); Bárbara Délano (1961-1996). Sin embargo en un periodo en que, como ya se sabe, se publicaron más de 140 libros de poesía, haciendo un balance sólo hasta el 86⁵⁹, la cantidad de poetas fue sin duda mucho más amplia.

Al polifónico panorama de los poetas que publicaron después del 73 hay que sumar también a los poetas mayores, a los *ex-emergentes* y de la generación de los cincuenta. Sin querer entregar un listado exhaustivo, otros nombres que se suman a los anteriores son: Aristóteles España (1955-2011); Juan Camerón (1947); Eduardo Llanos Melussa (1956); Gonzalo Muñoz (1956); Carlos Cociña (1950); Guillermo Deisler (1940-1995); Diego Maquieira (1953); José Ángel Cuevas (1944); Oscar Hahn (1938); Omar Lara (1943); Juan Luis Martínez (1942-1993); Elvira Hernández (1951); Ariel Dorfman (1943); Pedro Lastra (1932); Roberto Merino (1961); Eugenia Brito (1950); Tomás Harris (1956); Rodrigo Lira (1949-81); Carmen Berenguer (1946); Antonio Gil (1954); Paulo de Jolly (1952); Thito Valenzuela (1945); Cecilia Vicuña (1948); Soledad Fariña (1943); Verónica Zondek (1953); Manuel Silva Acevedo (1942); Waldo Rojas (1944) y entre los ya consagrados se puede nombrar a Gonzalo Rojas (1916-2011); Jaime Quezada (1942); Floridor Pérez (1937); Enrique Lihn (1929-1988); Nicanor Parra (1914).

Está claro que las poéticas de estos autores conforman un palimpsesto de discursividades que llevan dentro de sí complejas relaciones entre el sujeto, el género y las perspectivas que adoptan los poetas frente a la realidad en que están instalados, como también a las subjetividades que logran expresar. Esta generación se presenta como comunidad que busca inscribir su escritura en modo renovado dentro de un lenguaje que muestra un cierto agotamiento estético, una agonía ya no dictada por la crítica o autocrítica, sino también por un necesidad de expresar la disyunción respecto al lenguaje dominante. Una comunidad que crece dentro de una atmósfera ciega y sorda con respecto a ciertas certidumbres que ofrecía el sistema cultural de antes del 73.

Un factor que se observa es el desconocimiento por parte de los más jóvenes de la obra de los poetas apenas anteriores. Al retorno del exilio, periodo del *des-exilio* como lo denomina Grínor Rojo (Rojo en Garretón 1993: 68) después de 1981, muchos autores se darán cuenta que además de haber perdido su espacio o la oportunidad de llegar a ser la generación de punta de los Sesenta, sus obras son desconocidas por los nuevos. Como

59 Como señala Javier Campos, en la Antología *Post-Coup Chilean Poetry*, editada por Silverio Muñoz (1986) el recuento entre 1975 a 1985 indicaba el número de 140 obras de poesía publicadas, pero por lo que señaló la revista *El Espíritu del Valle*, el número de obras parecía ser mucho mayor (Campos 1987: 11-15)

afirmará Waldo Rojas, los jóvenes desconocerán no sólo a sus predecesores chilenos, como reacción ante la necesidad de refundar la realidad, y no habrán leído tampoco a algunos consagrados del continente o de la poesía mundial (*Espíritu* 1985: 41).

"Estos hechos", y aquí el autor se refiere a los tres años de Unidad popular y a la necesidad de posponer la urgencia literaria, lo que en cierto modo hacer perder el impulso ganado en los sesenta,

[...] mas el golpe explican entonces que la promoción que se preparaba y la que surge hoy día, estos nuevos grupos de poetas que tienen entre 20 y 30 años hoy nazcan en un ambiente extremadamente hostil, ambiente creado por la dictadura respecto de la expresión libre, literaria o no. Y ellos tal vez se preocupan más por refundar una realidad, y esta tarea de refundación es poco propicia a la documentación. Hay una contradicción aparente ahí entre reflexionar, estudiar, documentarse y manifestarse, gritar su presencia, hacer cosas en el presente mismo [...] Porque los poetas más jóvenes, y no voy a nombrarlos para no tener tampoco que señalar excepciones, no solamente desconocen a los poetas de los 60 que los preceden, desconocen además, la gran tradición de la poesía chilena del año veinte al cuarenta, como desconocen también buena arte de la poesía latinoamericana de los años 60 [...], lo que redundará muchas veces en sucesivos descubrimientos de la pólvora. (*Espíritu* 1985: 41)

Lo cierto es que la reintegración de los poetas del exilio, aportará nueva linfa a las formas poéticas de los primeros años setenta. Como se verificó en el resto de los campos culturales, también en ámbito poético se verifican dos o más fases de progresión, elaboración y producción de imaginarios y de contenidos poéticos. En una primera etapa de la producción cultural, como sostiene Nelly Richard, "hubo que sobrevivir a la pérdida", se intentó recuperar una Historia común como lazo de pertenencia a través de una "nueva épica de la Resistencia", que comportaba la "remitificación de lo nacional-popular", como monumento a los caídos. En un cierto sentido contra esta tendencia, las prácticas neovanguardistas construyeron una «"contra-épica" del desarme y de la precariedad de los signos», afirma Richard. Es decir, dentro del mismo campo no oficial, se desarrollaron dos, si no más, formas de enunciar lo ocurrido y de elaborar una cultura de oposición. La cultura de la resistencia hizo prevalecer dentro de una rearticulación de lo ideológico-cultural, un arte del compromiso, mientras la *contra-épica* de la escena neovanguardista tenía la voluntad de producir fracturas tanto en su relación con la historia nacional que como en el signo lingüístico (Richard 1993: 40-41). Por otra parte esta división no es neta, ya que como se ha revisado, poetas como Zurita, Silva Acevedo, Millán y el mismo Lihn ya habían revolucionado los márgenes de la poesía tradicional, intuyendo anomalías en el sujeto social y/o desubjetivando el discurso.

A su vez las estrategias contra la censura y el manejo de lo no dicho, se consolidan en un lenguaje que quiere inscribirse fuera del discurso dominante, que intenta una independencia verbal contra un escenario de manipulación, tergiversación y abuso de las textualidades socializadas por el régimen.

Las polifónicas características de este grupo de poetas se expresan focalizando uno o más elementos comunicativos y de contenido en su lenguaje: a veces es el arraigo a una lengua coloquial, que se denota por el uso de un *slang* urbano y *chilenismos*, que parecen reflejar mejor el apego a una realidad en crisis haciendo emerger elementos populares, urbanos y de crítica social. En otros casos como en la poesía de Mauricio Redolés, que vivía exiliado en Inglaterra, se mezcla el castellano con palabras o breves frases en inglés, denotando un lenguaje hibridado y a través de una transcripción fonética del inglés se denota la relación con la lengua extranjera aún no asimilada, para romper además con cualquier tipo de preciosismos o postura académica. Con Redolés, Mujica comparte la ironía, la búsqueda de un substrato de lo chileno, como reactivación de un habla en la lejanía del exilio, a su vez como gesto demoledor de una tendencia del nuevo régimen a identificar lo popular y nacional con expresiones inmóviles y tradicionales que no ofrecen la variedad y la posibilidad de contaminar los elementos vivos de una identidad común desmitificada.

*Deatráspicaelindio*⁶⁰ es un libro escrito en Francia, en el que se muestra el trabajo de Mujica sobre el concepto de collage, la citación intertextual y autotextual, a lo que une diseños del artista Germán Arestizabal, Sotelo, Irene Domínguez y suyos. El autor relata que el proyecto de libro nace a raíz del encargo que hacen algunos amigos franceses a un grupo de artistas chilenos exiliados, de componer un "paisaje poético de Chile". El proyecto se transforma y el autor logra imprimir dicho libro en una máquina impresora comprada a un anarquista. El libro y sus textos, escribe el poeta, son todo un collage de poemas e imágenes que trataron de ser consecuentes con el encargo, hay ahí, entonces, clichés y arquetipos de la identidad chilena popular, como el mismo título lo confirma. El autor enlaza textos de Neruda, Teillier, Parra, Juan Emar y De Rokha entre otros, intercalándolos con sus textos que funcionan como poemas de enlace para la composición.

3.1.4 *Las Máscaras y los personajes*

Como recuerda Bianchi, frente al peso que significó la imposición de una lógica de mercado y al alto precio que por esto paga la sociedad, se eleva la amarga ironía del poeta Sergio Palacios "¿Habrá algún poeta que desee basar su obra en el pensamiento económico de los teóricos de Chicago?" (Bianchi 1990: 30). La respuesta está dada, pero al mismo tiempo, se constata que los nuevos códigos que el régimen socializa en el ámbito cultural infiltran el mismo lenguaje matriz de las creaciones artísticas y poéticas, y justamente en la conciencia de la reflexión ante esta apropiación, reside el nivel tensional de las obras que se producen en esos años, en formas y con resultados que analizaremos en el capítulo siguiente.

Dentro de una tendencia que connota su poética a través de una mayor neutralización o enmascaramiento del hablante poético se encuentran obras como la de Juan Luis Martínez (Jean Tardieu en *La nueva novela*): "El Cristo del Elquí" en los

60 *Deatráspicaelindio*, alude a una expresión relacionada con un popular equipo de fútbol chileno.

Sermones y Prédicas de Nicanor Parra; *La Tirana* de Diego Maquieira; *Gerardo de Pompier*, el texto y la performance de Enrique Lihn; *Luis XIV* de Paulo de Jolly, textos que la crítica Soledad Bianchi, circunscribe dentro de una tendencia a la producción de *personajes* (1990: 167), así como también el crítico Jaime Giordano (1987: 325-241).

De modo oblicuo se puede también aproximar el poema *Bobby Sands desfallece en el muro* (1983) de Carmen Berenguer, que se presenta en forma de diario en el que el activista y prisionero político irlandés que muere durante su huelga de hambre, es el sujeto que habla, al que se intercala una tercera persona, y quien encarna los efectos del autoritarismo dislocando el lugar del acometer autoritario, pero consintiendo observar las dinámicas de castigo y represión bajo un horizonte común. Sobre su texto la autora comenta: "A través de Bobby Sands hago un homenaje a todos aquellos que luchan por liberar al hombre de la explotación, la miseria, el hambre y la tortura" (Villegas 1993: 92).

Se trate de personajes o de máscaras, éstas oscilan entre el fuerte contenido crítico y la *mise en abisme* de un sujeto escindido, que se presenta metafóricamente como un oyente esquizofrénico de voces, como un ambiguo loco predicador y charlatán, o como un vacío portavoz de un mensaje autoritario puro e irracional dentro una anacrónica figura de burócrata, un resultado que prescinde de la alegoría del discurso dictatorial, como es el caso del texto lihneano.

3.1.5 *La avanzada poética y los márgenes del sujeto*

Bajo la designación de escena de avanzada, establecida por la crítica de arte Nelly Richard, se reúnen algunos - no todos - de los más interesantes poetas de la promoción de los Ochenta. Este movimiento representa una corriente de neovanguardia, en el sentido que va a instaurar un lenguaje que no se refiere a sus antepasados ni busca una confrontación con ellos, por lo tanto busca en sus trabajos una ruptura radical, a través de la experimentación lingüística y la redefinición tópica en sus trabajos. Algunos de los autores que se asocian a esta escena son Juan Luis Martínez, que instala un discurso difícilmente catalogable en cuanto a género y disposición del sujeto poético y Raúl Zurita. Ambos ya antologizados en 1972, no publican sus obras hasta después de 1977, sus textos circulan en revistas como *Manuscritos*, de 1975, única publicación del *Departamento de Estudios Humanísticos* de la Universidad de Chile. Esta edición, editada por el crítico Ronald Kay, presenta además de una reedición de la obra collage el *Quebrantahuesos*, de invención parriana, una selección de poemas de Zurita titulada *Un matrimonio en el campo*, que contiene *Áreas verdes* y *Te lo digo todo*, junto a un texto narrativo de Cristián Huneeus, *El rincón de los niños*.

Las disciplinas artísticas se entrecruzan como es el caso de la poesía de Zurita con la labor del CADA, colectivo al que pertenece y que demarca el territorio de la producción de avanzada. La poesía que se inscribe en este paradigma incorpora los territorios de la representación audiovisual, a lo que une acciones características de los colectivos de arte como las intervenciones públicas en el centro de la ciudad, en las poblaciones y hasta en otras metrópolis, como ocurrió con la acción poética de Zurita -

La vida nueva - para la cual se escribieron algunos versos en el cielo de Nueva York. Otra acción performativa del CADA fue el proyecto *Ay Sudamérica*, en el que se dejaron caer desde aviones miles de panfletos sobre la ciudad de Santiago.

El experimentalismo de la escritora Diamela Eltit también indaga en lo urbano y en particular en los márgenes como confines sociales de la ciudad. En compañía de algunos artistas visuales la escritora se acerca a la realidad de los prostíbulos, las hospederías, los espacios abandonados por la modernización capitalina, poniendo en evidencia una condición de marginación como alegoría del dolor colectivo, e intentando incluir en su escritura la experiencia de las periferias. Tanto Eltit como Zurita y Carlos Leppe utilizarán el propio cuerpo como instrumento comunicativo e integrarán el gesto autolesionista, con significados respectivamente diferentes, a una poética del padecimiento.

Desde la ruptura, los y las autoras inscritos en la avanzada, se desplazan y entrecruzan otras textualidades y estrategias compositivas, como por ejemplo ha hecho desde los Sesenta la novela latinoamericana, con intertextualidades que provienen del cine o de otros códigos lingüísticos, estratificando los modos de operar además de los mismos temas y contenidos. Como apunta Tomás Harris, lo que se prefigura es:

una fluidez semiótica, un esfuerzo por incorporar una pluralidad de códigos disímiles dentro del poema, textos en los que se insertan fragmentos de cómics, plástica, recuperación del lenguaje y tono de la historia y otras ciencias, la ficción narrativa, el cine, los medios de comunicación de masas, la reinserción de ciertas actitudes de las vanguardias de principios de siglo, como el surrealismo y algunos postulados del "Teatro de la crueldad" de Antonin Artaud, así como las performances - Duchamp como guía - que en el grupo CADA, en el que se integran narradores (Diamela Eltit) y artistas plásticos - Lotty Rosenfeld, Carlos Altamirano y Carlos Leppe, entre otros - tiende a involucrar hacia esa vieja y nunca lograda ni renunciada intención de romper la tensión entre literatura y vida, volcando la praxis artística - poética incluida - hacia la segunda (Harris 2002: 306).

Dentro de las características de la escena de avanzada, como ya hemos dicho, el sujeto fragmentario es una de las formas más exploradas. A los libros de Zurita, que en la parábola que va de *Purgatorio* (1979) hasta *La Vida Nueva* (1994), cumplen un particular proyecto artístico del autor, se suma *la Tirana* (1983) de Diego Maquieira. La Tirana, es la fiesta religiosa que se celebra en el norte de Chile, que sintetiza lo religioso y lo pagano, en la que se pone en escena un simulacro de pacto entre la virgen y el demonio, inscribiéndose en la más antigua tradición carnavalesca, en donde erotismo, martirio y muerte se conjugan en un espacio pluralizado e intercultural. Maquieira con su texto, aporta una de las más particulares y trasgresivas escrituras de los Ochenta, declinando la atmósfera paranoica en un cuadro donde se mistifican género, sexualidad, inconsciente entre diferentes sujetos hablantes que habitan un lenguaje transgénico y desquiciado, en el que confluyen distintas referencias culturales y literarias, desde el cine norteamericano al Huidobro de la primerísima vanguardia. Pero esta escena no se

limitó a estos poetas, sino que se extendió a muchos otros, que aunque no siempre continuaron produciendo con este registro, escribieron obras relevantes (Harris 2002: 306).

El lugar central que ocuparon, especialmente algunos de los autores de la promoción neovanguardista, fue alcanzado desde un inicial e intencional posicionamiento en los márgenes de la misma cultura no-oficial. Como también fue característica de prácticamente la totalidad de las producciones de los Ochenta, la de no haber cedido a una industria cultural que pujaba por homologar y normalizar los resultados artísticos. Es cierto también que Ignacio Valente, el *archi*-crítico de la dictadura y de los medios oficiales, fue uno de los primeros en elogiar la obra de Zurita (Valente 1975: 3)⁶¹, del que reconoció el talento y hasta el virtuosismo, designándolo como el mayor poeta de su promoción, pese a la posición no oficial y antagónica al régimen que éste ocupaba. Se criticó bastante, a posteriori, el auto asumido rol de rupturistas radicales e inauguradores de un gesto cultural que intentaba subvertir los planos semióticos y simbólicos, y si es verdad que hubo más de un inaugurador de cifras duraderas en esos años, que en otros modos menos visibles elaboraron lenguajes tanto originales, independientes y apartados del dominio cultural cuanto atentos al medio socio-político, la impronta del CADA, de Zurita y Eltit es aún indeleble testimonio de las oscuridades de los Ochenta.

Pero no es sólo el arte que influye en el gesto escritural. Se observan textos que reflejan o emulan la escritura informatizada, como imaginario ya a mediados de los Ochenta. También se verifica una tematización o semantización que se dirige a las nuevas tecnologías y a la mecanización de recursos que hasta entonces operaban de otro modo, prosas que contienen rupturas sintácticas internas, con las que desvían o alteran el discurso unívoco; que reflejan la publicidad e introducen un lenguaje cargado de elementos visuales, que distorsionan el curso del poema, usando el instrumento punzante e ideológico del lenguaje publicitario. Las prosas poéticas se recubren de golpes, de un cuerpo lesionado y de una subjetividad que tiende a la poética del padecimiento, expresando una latente desorientación individual y las pulsiones reprimidas. Aquí se halla la poesía de un Gonzalo Muñoz (*Exit*, 1982, *Este*, 1983), Sergio Parra (*La manoseada*, 1987), Alexis Figueroa (*Virgenes del Sol Inn Cabaret*, 1986), Roberto Merino (*Trasmigración*, 1987), entre otros.

Entre las luces de neón, los afiches publicitarios, los símbolos del mercado en un medio reprimido y subdesarrollado, o sea, con evidentes signos de pobreza y de

61 En 1975, con respecto a los poemas publicados en *Manuscritos*, Valente se expresa en esta manera: "Algo menos de un centenar de versos, que aparecen con amplia y cuidadosa diagramación en el primer número de la revista *Manuscritos* - y que son, al parecer, su primera publicación -, consagran ya a Raúl Zurita entre los poetas de la primera fila nacional, como un digno descendiente de los grandes de nuestra lírica y de aquellos otros -Arteche, Lihn, Barquero, Uribe, Teillier - que ya no son tan jóvenes y que no parecían tener herederos del mismo calibre en la generación novísima." (Valente 1975). A la que siguieron numerosas otras reseñas que confirmaban el interés del crítico por el nuevo centro de atención de la poesía chilena.

exclusión, el lenguaje se reviste de científicismos, se neutraliza y se camufla en un lenguaje frío, que desmenuza el cuerpo y la realidad como dentro de un laboratorio, y esto se acompaña, afirma el crítico Jaime Giordano en su ensayo "*Dioses, Antidioses*", a "la postulación de un sujeto a nivel cero como hablante o escribiente. Los más experimentales son aquellos casos de verdadera renuncia a toda autorreferencia a un sujeto. Esto es notable en los libros de Gonzalo Muñoz, Carlos Cociña" (1987: 339). La desobjetivación, como confirma el mismo Giordano (1987), se alcanza en casi todos los textos de *Vida* (1984), de Gonzalo Millán, así como también queda inscrito en modo conspicuo en su poemario *La ciudad* (1979). Textos que a pesar de su extrañamiento, al apartarse de lo tradicionalmente subjetivo, representan y muestran un presente de violencia y desafían la memoria de sus coetáneos y de los lectores que vendrán.

3.1.6 Testimonios y la ciudad

Junto a nombres que a menudo se asocian a las tendencias de neovanguardia se halla la poesía testimonial, que como decíamos más arriba, nace de experiencias de detención o de confinamientos como *Cartas de un prisionero* (1984) de Floridor Pérez o *Dawson* escrita por un muy joven Aristóteles España, durante y sobre su detención en el campo de concentración en la isla del sur de Chile.

Entre los numerosos libros de José Ángel Cuevas se cuentan: *Efectos personales y dominios públicos* (1979); *Introducción a Santiago* (1982); *Canciones rock para chilenos* (1987); *Cánticos amorosos y patrióticos* (1988); y la antología *Adiós muchedumbres* (1989), que ya escribía sobre la generación perdida de los Sesenta y sobre la exclusión socio-cultural de toda una generación de desplazados, de los que no se estaban de la parte del poder y de la fiebre modernizadora, o del saber institucional, *las ovejas descarriadas* del mundial del 62, los rockers de los sesenta. El poeta continúa una escritura que lucidamente testimonia con una mirada crítica, un *voyeur* callejero, un sujeto *autoficcionalizado* como lo define Giordano (1987), no el *flâneur* pasante de las grandes capitales, sino el que sin retóricas desde dentro del sistema pone en guardia sobre los amargos mecanismos de deshumanización, de pérdida de sentido, de la violencia física de la calle así como de la violencia del sistema capitalista. Con una labor compleja en la articulación de una palabra que el poeta sumerge en su propia filosofía de ciudad, delineando lo que hoy se podría llamar un mapa emotivo de ésta, en la vivencia de los barrios, los bares, la noche y las caminatas perdidas por la memoria de una *otredad* aurática que se va extinguiendo de los contornos de la ciudad, la suya es una poesía que se construye con ritmos y sonoridades refinadas que se renuevan imperceptiblemente al unísono con los cambios y las fuerzas en contradicción que la determinan a su alrededor.

Otro de los tópicos en los que se detienen los autores de estos años es la ciudad con distintas variaciones y enfoques que dan lugar a un palimpsesto de la ciudad asediada y también metafóricamente de sus zonas marginales o de sus ruinas. Tomás Harris en sus libros *Zonas de peligro* (1985), *Diario de navegación* (1986) incluidos en *Cipango* de 1992, recorre como un *flâneur* marginal la ciudad del neón sureño y captura

fragmentos como sinópsis de una década turbia. Su mirada retiene fragmentos como metáforas de un paisaje baldío donde van a desembocar la violencia del país y algunos síntomas de la modernidad que se repiten mecánicamente: "largas y angostas fajas de sangre/ largas y angostas fajas de semen/ largas y angostas fajas de tinta/ el espacio menstrual inaugurando sus fajas/ de cultura a sus fragmentos de Poder/ [...] son la fijación móvil constante/ fragmentos/ humanos como manchas//(Harris 1996: 33). En sus textos Harris suma la visión de ciudades exóticas como Cipango, a escenarios híbridos postmodernos como el viejo barrio de prostitutas, *Orompello*, en donde se entrecruzan la prostitución, el erotismo y la muerte en los meandros de Concepción, invirtiendo el relato tradicional de la experiencia urbana del sur.

Hay ciudades del exilio, en que el desterrado no logra ser más que un espectador, excluido, que expatria sin poder hacerlo realmente, ya que, permanece siendo un residuo del primer mundo, en presencia de lo *horroroso* otro que no se quiere comprender y que no es posible nos comprenda, conectado interiormente como una perdición existencial, a su país de origen por una falta y un desfase temporal y subjetivo, como sucede en *París, situación irregular* (1977) de Lihn o, del mismo autor, *A partir de Manhattan* (1979). Encontramos el hielo del exilio en Canadá en la poesía de los poetas que viven en ese país, como la muerte canadiense que se desliza en "patines de hockey" para Gonzalo Millán en sus primeras poesías del destierro, o en las traducciones a otras lenguas de palabras que evocan gestos habituales como si a través de la enunciación de los nombres extraviados se disipara la nostalgia.

Y está la ciudad de Santiago que es explorada en su lado sensible, violento y en sus lugares eriazos, en el baldío de un silencio que se llena de sin sentidos o de un profundo aislamiento epocal, como es el testimonio que desde un espacio personal, corrosivamente amargo e irónico, de ella hace Rodrigo Lira, que más que otros logra comunicar una *edad*, la angustia de la lucidez y del desamparo, de un sujeto consciente que registra las repeticiones, el ansia, las paranoias y la potencia-impotencia en el intento de condenar los fuertes condicionamientos de la nueva sociedad, como se lee en su libro publicado póstumo en 1984: *Proyecto de obras completas* con un prólogo de Lihn. Asimismo hallamos la capital en *Santiago Waria*, publicado en 1992, aquí la palabra poética Elvira Hernández se opone al olvido y la cancelación de una experiencia de la ciudad que se remonta a sus orígenes, y mientras la recorre reconstruye su alfabeto fundamental, intentando reconstruir su conciencia mestiza y un abecedario social negado y deturpado. En el *Santiago Punk* de Carmen Berenguer. O en el paseo peatonal por excelencia, *El Paseo Ahumada*, de Lihn que contiene una vitrina infernal de la sociedad del consumo, humanidades marginadas por una sociedad que desecha lo que no logra alcanzar el nivel de sus exigencias productivas o de consumo.

Lecturas que dan cuenta de un momento histórico y social duramente marcado por carestías y crisis económicas, en que el deseo se une a la desesperación y a la violencia soterrada.

Tomás Harris indica también otras aproximaciones con respecto a las marginalidades en la obras de Gonzalo Muñoz, *La estrella negra* (1985), de Jorge

Montealegre, *Título de dominio* (1986) y en *Olla común* de Bruno Serrano (Harris 2002: 301). Obras en las que Harris reconoce un intento único por "asumir de manera totalizante la experiencia urbana de la marginalidad social en su límite más extremo" (2002: 301).

La espectralidad, los fantasmas, el síntoma de la ausencia convertida en alegoría hallan expresión en algunas obras de Óscar Hahn. En las obras de Hahn, la muerte y el erotismo junto al espectro fantasmal del cuerpo ausente, invisible o del sujeto inaferrable del *otro*, y la soledad que se asoma en la separación amorosa, son temas que se entrecruzan especialmente en *Mal de amor* (1981) o en *Arte de morir* (1977), antología que incluye también dos poemarios escritos antes del 73 *Esta rosa negra* de 1961 y *Agua Final* de 1970. Particularidad de este autor es el equilibrio, como él mismo lo define, entre lo tradicional y lo contemporáneo, utilizando, a menudo, estilos y estructuras clásicas inspiradas en la literatura medieval, especialmente en la poesía española del siglo XV, como los sonetos, la búsqueda de rimas y asonancias conjugando esta disposición formal con un lenguaje coloquial y con imágenes fantásticas, que a veces se sobreponen a imágenes de tipo profético. El resultado hace que Óscar Hahn se defina un "fraternal disidente de mi generación" (Piña 2007: 173), y que los críticos pongan mayor énfasis en la atemporalidad estilística que aunque lo connota no agota su discursividad.

De este autor se censuró la publicación de *Mal de amor*, en 1981, que habría tenido que ser publicado por la editorial Ganymedes. Fue uno de los pocos libros de poesía interdictos directamente por el Ministerio del Interior. Como refiere Hahn el encargado de la comisión dijo al poeta David Turkeltaub, el editor, "Este libro no podrá circular en Chile". Las razones no fueron nunca justificadas por escrito aunque el narrador Jorge Edwards, como refiere Hahn, en un artículo aparecido en el diario *El Mercurio*, dijo que había sido el poema "Misterio gozoso" a desencadenar la censura, cuyos versos recitan: "Pongo la punta de mi lengua golosa en el centro mismo / del misterio gozoso que ocultas entre tus piernas". Sea como fuere el caso hizo más noticia en el extranjero, como comenta el poeta de larga residencia en Estados Unidos, que dentro de Chile (Piña 2007: 171). De otra forma contextualizado con su entorno histórico, profundamente impresionado por el horror de Hiroshima, e intersecándose con la violencia de la dictadura chilena, se halla el libro del mismo autor, *Imágenes nucleares* (1983), que se caracteriza por sus alegorías de la muerte y visiones apocalípticas.

3.1.7 *El sujeto femenino*

Las poetas en los Ochenta salen de su invisibilidad. Porque es un hecho que hasta entonces habían sido muy pocas las incluidas en antologías o en las reseñas históricas de la poesía chilena, como materia de estudio de la crítica. Juan Villegas en su ensayo "*Discurso lírico de la mujer en Chile: 1973-1990*" (1993) asevera: "Las mujeres que escriben "poesía" en Chile han tendido a encontrarse con un mundo cerrado, tanto en lo ideológico como en lo literario"(1993:137). Y aunque prefiramos no dar lugar a interpretaciones del lapsus de encerrar entre comillas la palabra *poesía*, es un acierto la

constatación de que no fuera posible que hasta los ochenta y sobre todo desde los sesenta en adelante, no hubiera habido un considerable número de poetas con un buen *corpus* de textos ya escritos en el país. Diamela Eltit, destacada narradora y protagonista de la *escena de avanzada*, con respecto al tema de Literatura y femenino escribe:

“Literatura femenina” o “Literatura de Mujeres” o “Literatura Feminista” son términos con los que empezamos a familiarizarnos, a convivir, aquellas que escribimos. Término instaurado por la descompensación de una historia literaria que ha sido organizada en forma centralista desde la escritura producida por hombres. Historia literaria matizada por una escasa y siempre periférica escritura de mujeres. (Eltit 1993: 165).

En el campo cultural y específicamente poético, se les incluye poco o se aproxima a sus obras con breves y retóricos comentarios que casi siempre privilegian lo subjetivo, lo emocional, el emerger del signo corporal entre pocas otras cosas. Elementos que están sin duda presentes en la poesía de algunas de ellas, pero que no siempre prevalecen por sobre otros motivos. Uno de estos es una cierta actitud refundacional, en el sentido de querer refundar los códigos de un lenguaje patriarcal, de buscar una autorepresentación que parta de un sujeto mujer independientemente de la mirada masculina, o también que ponga al desnudo los mecanismos de exclusión y de segregación con una cierta ironía o dramatismo. Al interno de esta búsqueda creacional, se halla la poesía de Soledad Fariña, con *El primer libro* (1985) y *Albricia* (1988). Es en el primero en donde la poeta reinventa en modo experimental un habla que se genera desde el ser femenino, trazando un paralelismo entre la creación del universo y la creación poética, como un inicio que prescinde de un cuerpo y de un lenguaje normado, en lo que alcanza expresividades innovadoras y construye una metapoética de la palabra como genealogía original (Harris 2002: 311; Villegas 1993: 113). Es también Fariña, como señala Villegas, a alcanzar una gran expresión del deseo sexual y de su interiorización como un fuerza motriz que se infunde en el sujeto.

En el libro de Villegas están reseñadas unas cuarenta poetas, algunas de ellas habían empezado escribir antes del 73, otras después. Las más jóvenes empiezan a publicar después de 1975, habiendo nacido entre 1940 y 1960, muchas de ellas después del año cincuenta. Las voces poéticas son múltiples, hacen emerger discursividades que trasgreden, en su mayoría, la sintaxis, el orden del texto, usando estrategias que las acercan a lo visual, a la fotografía, al signo artístico. No coinciden en una matriz común, pero se reconocen en un discurso doblemente discriminatorio, el del autoritarismo nacional y el del discurso hegemónico, que reside en un pasado histórico, relatado dentro de la determinación y la visibilidad del saber y del quehacer poético centrado en lo masculino. Algunas de ellas como Alejandra Basualto, *El agua que me cerca* es de 1983, mezcla imágenes metafóricas, con un riguroso uso del lenguaje, a través de un relato simbólico que indaga en distintos temas desde la cotidianidad a la relación amorosa. La autora, también narradora y cuentista, es una de las primeras en conducir un taller

literario, como también lo hará Teresa Calderón, otras de las más destacadas poetas del periodo. Eugenia Brito⁶², que encabezó también la reflexión en torno a las teorías feministas contribuyendo a la promoción y al debate cultural, utiliza un lenguaje descarnado y visceral en el que lo popular se declina con canciones y estereotipos de lo romántico y lo amoroso. En *Vía pública* (1984), también en *Filiaciones* (1986), se encuentran poemas en que la hablante como en una nueva génesis emerge del propio cuerpo, junto a este nacimiento se conforma el mundo y su entorno. La sexualidad, el goce y el deseo femenino son sin duda tópicos que no sólo emergen de los textos escritos por mujeres, sino que permean las textualidades post-golpe (Villegas 1993: 113,121). Sin embargo, bajo este aspecto la sexualidad se carga de ulterior significado oponiendo a la imagen de la mujer objeto una personalización del sujeto femenino como autónomo y decisonal, frente a una pasividad social y una represión de pulsiones interiores y corpóreas, que se excluyen del horizonte del discurso público, que no sea de otro modo que para asimilarlos a la lógica de la producción, la oferta, la demanda y la constricción hacia modelos preestablecidos como el de mujer-madre, mujer-amante o mujer-modelo. En particular destacan en la elaboración de este tema la poesía de Carmen Berenguer, Carmen Gloria Berríos, Alicia Galaz, Natasha Valdés y las mismas Brito y Fariña.

La intuición del propio cuerpo su renominación y la designación de otras subjetividades con respecto a las que le atribuye tradicionalmente al cuerpo femenino la lírica masculina es otra tematización importante en el lenguaje poético de poetas como Astrid Fugellie, que incluye, como hace también Fariña y Hernández, dentro de los ecos de sus imágenes la diferencia de la mujer indígena, de lo doblemente desplazado por la historia (Villegas 1993: 89, 109). Pero Fugellie, en *Los Círculos* de 1988, muestra otra de las tematizaciones de este grupo de mujeres, es decir, la denuncia si no en forma de poesía política con claros rasgos críticos. En *Los Círculos*, la poeta se crea un sistema dialógico en el lenguaje que pone en escena un acto testimonial, a través de estos “círculos” se desarrolla una profundización y articulación de la denuncia de la violencia y la injusticia sobre el cuerpo de la mujer, el cuerpo social y, en especial, sobre los sectores marginales, como apunta Villegas en su ensayo (1993: 96). La inclusión del punto de vista indígena, de su cultura, que a su vez testimonia de la universalidad de la injusticia y la crueldad, renuevan la problematización en torno al sujeto femenino.

Algunas de estas poetas se fueron al exilio, desde donde siguieron escribiendo aunque con matices distintos con respecto a sus compañeras que se quedaron en Chile. La temática que prevaleció en los primeros años, fue la denuncia, que luego se transformó a través de una elaboración de la subjetividad en el lenguaje poético que se alejaban de la pura remembranza de las violencias y los desarraigos. Pero existen ejemplos de esta tendencia que incluyen sea lo subjetivo que lo testimonial, como el caso de Arinda Ojeda, *Mi rebeldía es vivir* (1988), libro en que la poeta va más allá de la descripción de la tortura y el relato de la prisión, revelando una mirada compleja en torno a los propios sentimientos y percepciones, constatando y metaforizando el

62 Autora del indispensable ensayo sobre las poéticas de post-golpe: *Campos minados*, publicado en 1994.

encierro, mientras comunica la pequeñez y estrechez de su espacio, la realidad que la encadenaba (Villegas 1993: 128). Más cerca del rechazo a un realidad marcada de violentos eventos se encuentran los poemas de Bárbara Délano y Mafalda González que escribieron desde el exilio. Bárbara Délano en una poesía recuerda las detenciones en el Estadio Nacional, usado como prisión los primeros meses después del golpe, la segunda poeta una redada en su casa y la violencia delante de sus hijos. Bárbara Délano comenzaba a consolidar su escritura con acierto e intensidad, caracterizada por la atención a lo social que transmitía con dolor y profundidad (*El rumor de la niebla* 1984), pero en el '96 muere prematuramente en un accidente aéreo (Harris 2002: 310-311). Otra poeta que no se puede colocar dentro de la tematización de la denuncia a secas sin reducir su más vasta complejidad discursiva es Rosabetty Muñoz, que en *Canto de una oveja del rebaño* de 1981, título que recuerda al ya mencionado libro de Silva Acevedo (*Lobos y ovejas*, 1976), entrega un texto original a partir de una alegórica imagen de la sociedad y de la insatisfacción personal que deriva de una actitud de sumisión y del dominio de unos sobre otros en el acto de ejercer el poder sobre los más débiles. Si en Silva Acevedo no era tan distinguible el confin ético en las actitudes de las figuras que se permutaban de rol constantemente, aquí la división es neta y además en la voz hablante prevalece la ironía. *Huellas de siglo* (1986) de Berenguer⁶³, es un libro que antes inscribíamos en la poesía de tema urbano, ya que es un texto que se contamina con la observación del malestar de lo de afuera, de la calle con su pobreza, su violencia, su fuerza consumista y excluyente. La degradación entra en el lenguaje y también se muestra el lado sombrío que se instala entre discurso público y discurso privado, dando cuenta de los dispositivos que hacen traslucir el poder del lenguaje instrumentalizado por los medios de masa, dando a saber, por ejemplo, crímenes del terrorismo de estado tergiversados y blanqueados. También pone en evidencia la actitud de no querer ver ni oír de las personas en general, de la indiferencia ante los hechos que acaecen cotidianamente.

Más tarde, en 1988, la Berenguer escribirá *A media asta*, en donde, como afirma Bianchi, "la marginalidad se expande y aparece, también, nuestro pasado cuando habla la mujer indígena, la despojada, adolorida, históricamente violada, las mapucheas, las onas, como marginales [...]" (Bianchi en Garretón 1993: 110). Otra poeta que carga su discurso de protesta sea política que feminista es Heddy Navarero, en *Poemas insurrectos* del 88. Cecilia Vicuña, que pronto expatrió a distintos lugares del mundo, entre ellos Estados Unidos e Inglaterra, desde sus comienzos elaboró una expresión híbrida entre la composición artística y el arte de elaborar cosas con palabras, entretejiendo una poética de creatividad explorativa que da lugar, por ejemplo, a *Palabrarmás* (1984), composiciones, en la línea de la poesía visual, en que el trabajo sobre las palabras busca

63 Para profundizar la poética de Carmen Berenguer se pueden consultar algunos de los numerosos ensayos críticos, entre los que indicamos: "La oralidad como proceso de producción de la escritura: Carmen Berenguer", en *Campos minados* (Brito 1994: 165-170); "Aparecen sombras criminales: Arte y política en la poesía de Carmen Berenguer", (Leal 2007 :51-61); dentro del reciente e iluminante ensayo sobre poesía chilena *Ciudad quiltra*, de Magda Sepúlveda (Sepúlveda 2013: 103-119 y 256-264), entre muchos otros.

una consistencia polimorfa de sentidos.

Hay al menos otras dos tendencias que se perfilan en los motivos que elabora este grupo de mujeres y tal vez sean los que más connotan el género, al menos hasta ahora. Uno es la del *tu* antagónico que se dirige precisamente a un otro masculino, contra el cual el diálogo se reviste de ironía, así como muy a menudo, de reproche y agresividad. Lo que se produce es una suerte de degradación del otro, como antagonista atávico. Hedly Navarro, Carolina Lorca y Teresa Calderón se posicionan, en ocasiones, en este lugar de la enunciación. Teresa Calderón, por otro lado representa continuamente una ruptura de estereotipos y convenciones de género, buscando así una nueva relación, pero en fondo insistiendo sobre la conflictividad, el desencuentro como competición para afirmarse en el cuadro de una lucha de poderes, su libro *Género femenino* (1989) es un ejemplo de estos motivos. Otros nombres destacados son Marina Arrate, Lila Calderón, Alicia Salinas y Verónica Zondek. Esta última entrega al menos dos libros relevantes, el primero, como señala Villegas (1993: 175), integra elementos de la simbología bíblica en el que se pueden leer trazas de reflexión sobre la cuestión y la identidad ebraica, temas que la poeta focaliza partiendo de su subjetividad desarrollando un lenguaje experimental alrededor de ellos. El segundo libro es *El hueso de la memoria* de 1988, que ya del título anticipa la fuerza de la imagen que declina, como se puede intuir, en una labor sobre la memoria nacional, que penetra entrando en el substrato físico de la experiencia común, con un lenguaje escarno y de segmentos despersonalizados.

Una de las más interesantes y jóvenes poetisas de esta generación es Malú Urriola⁶⁴ (1967), que emerge poéticamente en los talleres que frecuenta durante los Ochenta, con una primera publicación en 1988, *Piedras rodantes*, libro que aporta dinamismo e irreverencia al lenguaje poético de los primeros años Noventa. Aquí se mezcla el lenguaje desenfadado y coloquial con una subjetividad que se pone en juego desafiando las reglas de la sociedad y del lenguaje, encarnando un sujeto femenino y popular, recogiendo de lo antipoético la ironía desacralizadora como también el rechazo a la estetización del discurso.

El crítico Marcelo Coddou propone una lectura específica en referencia al campo poético femenino de estos años, es decir, textos como *contra-texto*, en el sentido barthiano. Coddou establece una conexión entre la palabra de gran parte de estas poetisas con la producción de textos que se dirigen a construir un modelo femenino, integrado, como notábamos antes, al proyecto ideológico sobre el que se sustentaba el neocapitalismo y en fin el consumismo. Estos textos, identificados por el crítico como material de lecturas para mujeres (novela rosa, tele y fotonovelas, imágenes publicitarias etc.), son el contenido semántico contra el cual las mujeres erigen u oponen nuevas textualidades transformadoras (1989: 89-94). En otras palabras, la definición de lo femenino, sus roles esterotipados, son paulatinamente desarticulados por las discursividades de esta promoción de poetisas. La denominación del sujeto femenino,

64 Sobre Malú Urriola se encuentran notas críticas entre otros en: (Sepúlveda 2013: 266-70); (Masiello 2001: 354-370)

adviene entonces, a partir del sujeto mismo, y no por parte del otro en el acto de definir su objeto. Sin duda el mensaje publicitario y de propaganda es el medio por excelencia finalizado reforzar determinadas mentalidades, pero también la literatura, como sistema vehiculador de ideologías, ha contribuido enormemente a establecer modelos femeninos. La definición de un *carácter social* femenino, útil a soportar una estructura social es una elaboración que no se encuentra solamente en la novela rosa o en la publicidad. Por lo tanto no es correcto reinscribir la obra femenina, como hace Marcelo Coddou, en un círculo cerrado, confrontándola con textualidades que provienen de fuera de la literatura misma, que es el campo en que se activa su sentido, a menos que no sea un instrumento de análisis para todo tipo de producción textual.

Por otra parte, como sostiene la estudiosa Raquel Olea, hasta los años finales de la dictadura, los discursos literarios operaron "fuera de los marcos de toda complacencia social" (Olea en Berenguer 1994: 231). Y en ese sentido tanto el masculino como el femenino, como desarrolla aquí la autora:

Registro de lo fragmentario, del desecho, de lo residual de una sociedad, los discursos poéticos de este periodo - masculinos y femeninos - aguardan una crítica que, más allá de trabajar las condiciones de producción, de su inserción socio cultural, o sus relaciones textuales, busque "diferencias" y subvierta tradiciones de lectura. (Olea en Berenguer 1994: 231)

Y en este sentido, la instancia de la que se originaron las palabras de Olea, fue el *Congreso Internacional de Literatura femenina latinoamericana*, organizado en Santiago en 1987, que dio lugar tanto a la toma de conciencia del aislamiento en que se encontraban las poetisas, muchas de las cuales se desconocían entre sí antes de los preparativos, así como también de la necesidad de "romper con la atomización nacional" y la distancia continental a la que se vio sometida la cultura en dictadura. En particular, como relata Olea, las poetisas se dieron cuenta de no haber creado un ámbito de diálogo e intercambio propio que les permitiera interrogar sus diferencias, y dar vida a un circuito, también de palabra pública y recitales, donde poder leer y leerse vinculadas a una tradición literaria femenina (Olea en Berenguer 1994[1990]: 229-232).

3.1.8 *Descentralización poética*

Otra vertiente poética es aquella que nace en el Sur de Chile, dislocada de los centros más modernizados, se abre paso reinterpretando una tradición que cuenta con destacados nombres como Juvencio Valle, Jorge Teillier, Luis Vullaimy y Omar Lara, entre los poetas de los cincuenta y Sesenta. Este último, que sigue publicando en los Ochenta, fue uno de los promotores culturales de los Sesenta, que continuó con la tradición del grupo *Trilce*, publicando otra revista que seguía sus pasos, *Lar*, en Madrid y luego en Concepción, como también antologías y traducciones desde su exilio en Bucarest. La impresión de los paisajes del sur, que no es una isla sin conexiones con el

centro, pero que, sin embargo, es un territorio que ha marcado la experiencia y la inscripción de un sentir de la realidad en formas e imágenes lingüísticas de los autores que de ahí provienen. Estos autores logran vivificar esta experiencia haciendo emerger un sujeto *dual o plural*, como señala Harris (2002: 305), con la convergencia en discursos de una voz indígena que tematiza la marginalidad, la diferencia y la exclusión desde otra perspectiva con respecto a la del sujeto urbano. En este sentido la aparición de la lengua mapudungún, introduce un elemento hasta entonces invisible, sumergido en una minoría que no encontraba lugar en el campo cultural. Se da lugar a una contaminación entre las culturas indígenas y los elementos que surgen de un enclave de origen europeo al que se suman posteriores colonias, fulcro de una cultura compleja, contradictoria y conflictiva. Entonces la hibridación de la lengua de uso común con la lengua indígena se convierte en sí mismo, discurso trasgresor de los límites y definiciones de un canon y de una norma lingüística, "supera" como escribe Iván Carrasco (Carrasco 1995 en Kohut, 2002: 305), "el etnocentrismo que condena al silencio a las diversidades, los genocidios, las explotaciones"

En parte esta recuperada presencia marca el comienzo de una reflexión sobre el colonialismo, las hegemonías de poder y dominio cultural que provienen desde muy lejos históricamente, ampliando el campo y abriendo resquicios que hoy se han consolidado con resultados que no se asimilan, necesariamente, a categorías sociológicas o a discursos etno-culturales. En un periodo en el que la inclusión en el campo no-oficial caracterizaba el orden interno y transgresivo de la cultura bajo asedio, este código plural es un ejemplo. Entre los poetas que destacan se hallan Carlos Alberto Trujillo (1951), Sergio Mansilla (1957), Clemente Riedemann (1953), Lionel Lienlaf y Elicura Chihuailaf (1955).

Estas son algunas de las tendencias que emergen con más claridad después del golpe del 73, algunas, las de denuncia y protesta directa, irán desapareciendo gradualmente o más bien transformándose en medida que los mecanismos represivos sobre la sociedad se convertirán en un sistema estable de control por una parte, o de conformismo y pasividad por otra. La poesía política o de denuncia inscrita dentro una cierta retórica de la nostalgia tendrá mayor vida en el exilio, aunque también ahí se transformará en acusa de extrañamiento y expresión de una subjetividad desplazada, con el pasar de los años y el decantar de la experiencia en el extranjero.

Es sin duda limitativo designar poetas a determinados temas como si sus textos no estuvieran también cruzados por otros signos menos evidentes, cruces que en un más atento análisis intentaremos aclarar.

La censura y la autocensura no siempre, como hemos visto, determina un lenguaje mediado en el que el contenido considerado más sensible adquiere formas alegóricas o herméticas. Hay, sin embargo, elementos comunes que dominan la producción de esta promoción como la defensa de una palabra auténtica, la evidente toma de partido por una expresión que se aleja de la superficialidad, y la convergencia

en la tematización de los principales ejes en torno a los que gira la reflexión crítica en esos años: la negación de libertades y la violencia; el desgarrado destino de algunos, el sentimiento de derrota y de pérdida de una utopía común y los efectos de la modernización forzada sobre la sociedad. Estas cuestiones críticas embisten tanto la praxis social que la subjetividad a nivel individual y colectivo. Además el tema de la desigualdad social se aborda desde el punto de vista de los marginados, y también por lo que respecta la fisionomía social de la ciudad, con sus márgenes físicos, sus límites territoriales y sus lugares baldíos. La estudiosa Francine Masiello (2001) evidencia el emerger del "sujeto popular", identificándolo con los marginados, lo marginal y las humanidades más frágiles del sistema socio-económico, y señala una clara presencia en las poéticas de los Ochenta que se irá agotando hacia finales de la década. También aparece la problematización de la relación entre hombre y mujer insertando el conflicto de poder y jerarquización a través de la confrontación entre los dos géneros, temática que abre, y eso se demostrará más claramente en los noventa, una brecha para introducir el discurso de la transexualidad, de la oscilación del sujeto masculino al femenino y viceversa. Esta última expresión del cambio en los significantes, su reversión y subversión, incluye lo que será la sistemática revisión y renominación de los símbolos patrióticos, de los conceptos patriarcales y fundacionales que en distinto modo han sido inglobados por el autoritarismo.

Capítulo IV.

Emersión del anti-sujeto poético

Un sujeto heterogéneo inicia a perfilarse ya a principios de los Setenta en la obra de algunos autores que serán reconocidos después como los depositarios de un indicio de crisis y de inicial ruptura con las poéticas precedentes, como signo de la percepción de las turbulencias de su entorno. La forma en que se evidencia esta fractura es principalmente en la articulación del sujeto hablante. El sujeto hablante se aleja definitivamente del *yo* lírico para *despersonalizarse* dentro de una subjetividad que no muestra sólo un eje sino que se despliega en una pluralidad de sujetos *otros* que ocupan el lugar de la enunciación. El hablante se aleja también de una discursividad centrada en la representación de lo oral o lo coloquial, aunque también la engloba haciéndola reaparecer como soliloquio enajenado o monólogo de uno de los sujetos del discurso. El sujeto se hace inidentificable y esto se consolida por medio de la ambigüedad que determina tanto la producción semiótica del texto como la dirección del discurso del hablante, en el sentido del dialogismo que delinea Bachtin. A su vez esta ambigüedad tanto genérica como referencial revela una discontinuidad en las expectativas depuestas en el texto, entendido como mediación de significados, y de este modo el producto de esta estrategia del lenguaje, es la estratificación de sentido, el sujeto múltiple entra y sale de diversas tipologías de discurso, como el de la locura, el discurso del régimen, el discurso erudito o el del victimario. El sujeto se articula tanto en torno a un lenguaje específico como a un habla afectada por la paranoia, la neurosis o por una creciente afasia, como enfermedad del lenguaje y de la memoria, a través de ella, los efectos del régimen sobre la psique y sobre el sujeto, en cuanto individuo social, traslucen. La enajenación entra en el lenguaje, no tanto como tematización si no directamente en su estructura, en el enunciado como síntoma interiorizado por aquel que habla. De este modo se problematiza tanto el lugar de la enunciación como sus declinaciones. El sujeto herido de la poética del padecimiento es aquel que está tan traumatizado que no puede expresar sus emociones sino que sólo puede devenir una mirada que registra, como testigo, lo que ve. También el/la sujeto *desaparece* en los eriazos, se acerca a los pobladores, habita un territorio o una bandera como si fuese el mapa de la memoria, diseminando los indicios personales y anteponiendo a eso la urgencia de testimoniar por lo que el tiempo aniquila, como sucede en la poesía de Elvira Hernández.

La presencia misma del sujeto fue puesta en duda como punto límite de la posibilidad de decir y de asumir un lugar. Por esto se habla de un anti-sujeto, un sujeto que opone resistencia, en modo autorreflexivo desde el interior de su lenguaje, a la propia existencia o significación. Nelly Richard lo llama un "*no-sujeto*", el sujeto de la

crisis, deconstruido, fragmentado en múltiples pulsiones [...] el sujeto extraviado en el laberinto de un yo que “se busca en continuos reflejos, en repetidos ecos, a través de distintas máscaras” (Richard 1994: 63). Su pluralidad no siempre corresponde a una identidad colectiva, instancia de la que se registra el fracaso, sino a la escisión interna del individuo.

En la obra de Martínez sea el nombre del autor tachado que el sujeto que compone y deconstruye los códigos e imágenes en *La Nueva Novela*, parecen estar a punto de desaparecer, como si fueran un dispositivo funcional, tanto invisible como omnisciente. En otro modo el sujeto poético se exhibe en su ausencia, aún más radical, en su libro *La Poesía de Chile*. Pero este gesto, como sostiene Zurita (1983: 28) es un gesto que en modo disyuntivo tanto niega el sujeto, exasperando la intencionalidad de desaparecer, cuanto garantiza la existencia del sujeto que habla. Se articula y se proyecta en su obra en modo tal que se cumpla la “pretensión máxima” (1983:28) de su desaparición, pero como esto no puede suceder, esta tensión genera una problematización que se instala dentro del texto. Como reseña Zurita en su análisis sobre la suerte del sujeto poético en diez años de poesía (1973-1983), ese sujeto se ha articulado “sea en la forma de un sujeto inexpugnable, autosuficiente y autosustentado, unívoco y unitario, más acá del cual sólo existe lo no verbalizado; como también el no-sujeto; discontinuo, fragmentado que accede a su unidad o autoidentificación sólo como resultante de un proceso de contradicciones que lo pueden llevar a ese punto de autoinscripción como exactamente a su opuesto.” (1983: 29). El sujeto escindido de la postmodernidad, recibe tanto el golpe por la vía de la modernización y del desplazamiento de su centro tras la centralización del mercado, como el golpe de la violencia del régimen que lo irá a afectar en la relación con el mundo y con el lenguaje que lo habita. En ese sentido el sujeto está vinculado con su entorno, como apunta Zurita, existe una relación con lo que no sería él, la otredad y lo *otro* son también los discursos ajenos, de los que él se apropia o los archiva, como sucede en algunas de las más definitorias obras de los Ochenta, pero como también sucede en sentido lato, en la apropiación de textualidades canónicas como ruinas literarias, en Martínez. El entorno del sujeto es también lo colectivo, y esto es introducido como polifonía del sujeto, como máscara que encarna algunos sujetos de la colectividad, fusionándose, a veces, con arquetipos que asumen la forma de simulacros, personajes encontrados, pasantes o *voyeur*, como en *El Paseo Ahumada* de Lihn. Este sujeto que surge de las ruinas, de un escenario que tiene que ver con la muerte, de un derrumbe tanto de su época como de de su nación, es un *sujeto roto*, como lo define Zurita en una entrevista (2012), que reúne sus fragmentos ante un lacerante silencio.

En suma, la paulatina cancelación del sujeto que habla, corresponde a una estrategia tanto escritural como a un modo de desaparecer mientras se hace hablar al otro, como testimonio invisible de una escena común, en la que la relación con la experiencia del límite corresponde a una indagación en el límite negativo del lenguaje.

4.1 Juan Luis Martínez

De los datos biográficos de Juan Luis Martínez no es mucho lo que se sabe. Se ha escrito sobre sus modos afables, su gran generosidad para con los jóvenes escritores que se dirigían a su casa de Valparaíso o de Villa Alemana en peregrinación para encontrarlo y, además, de algunas anécdotas biográficas de su intensa y desafortunada juventud, datos que emergieron en la publicación de su libro póstumo.

Pocas las entrevistas y conversaciones, como aquella con el filósofo, co-autor de *El Anti-Edipo*, Félix Guattari de 1991, publicadas en revistas o diarios. El motivo reside probablemente en la voluntad del autor que prefirió conservar una "identidad velada"⁶⁵, y que como recuerda Soledad Bianchi en su libro *La memoria, modelo para armar*, habría declarado poco antes de su muerte, en marzo de 1993, que "los aspectos biográficos de un autor me parecen irrelevantes a la hora de enfrentarse a un texto" agregando "[...] yo soy un tipo que no debiera decir nada porque no quiero establecer formas ni modos" (1995: 190). Es la misma autora a relatar que el autor nunca quiso entablar un diálogo formal finalizado a la recopilación de entrevistas de las que consta el ensayo.

Juan Luis Martínez Holger (1942-1993), nace en Valparaíso, y está principalmente vinculado a dos obras: *La Nueva Novela*, publicada en 1977 y *La poesía de Chile* en 1978. *La Nueva Novela* no pudo ser publicada en 1971 como pretendía hacer Martínez, porque el proyecto fue rechazado por la Editorial Universitaria (Joannon 2000) probablemente a causa de los costos prohibitivos que habría significado la edición. A raíz de esto el autor decidió publicarse por su cuenta, dando lugar a las ediciones *Archivo*, en las que finalmente se imprimió su libro en 1977, con la asesoría del artista y crítico Ronald Kay, con respecto al orden y a la diagramación (Joannon 2000). Póstuma fue publicada en 2003 una recopilación titulada *Poemas del otro: poemas y diálogos dispersos*, publicación que contribuyó a sacar del misterio su figura, por medio de las entrevistas y otras reseñas que aquí aparecieron. La obra reunida póstuma fue considerada por la crítica como un fragmento de un monumental proyecto que quedó interrumpido.

Martínez, en el libro de Bianchi sobre las agrupaciones de los Sesenta, aparece vinculado a los poetas o grupos de poetas de Valparaíso y Viña del Mar. Una provincia en la que transitaban distintos poetas que compartían experiencias en parte descentralizadas con respecto de los grupos de Santiago, pero siempre en contacto con ellos y cercanas a su debate poético. El lugar de encuentro, que daba el nombre a esta agrupación, era el *Café Cinema*, un café en la inmediatez del Cine de Arte de Viña del

65 En una de las últimas entrevistas publicadas en el diario *El Mercurio*, Juan Luis Martínez sostenía: "Me complace irradiar una identidad velada como poeta; esa noción de existir y no existir, de ser más literario que real. De joven leí un aforismo de Novalis: "La poesía es lo real absoluto". Si entonces me sedujo esa afirmación, hoy estoy convencido de que es así". (Martínez 1993)

Mar, en una galería comercial. El *Café Cinema* se asocia también al nombre de otro de los más destacados poetas del periodo post-golpe, Raúl Zurita. Ambos fueron incluidos en una antología de 1972, *Nueva poesía joven en Chile*, editada en Argentina. Martínez, apareció también en otra antología publicada en Argentina por el editor Marcelo Sztrum, *Última generación de la poesía chilena*, que apareció en el diario *El Clarín* en julio de 1973. Ambos poetas, Zurita y Martínez, integraron el “*Taller de Escritores de la Universidad Católica*”, que, como vimos más arriba, tuvo un importante rol en la formación y el enriquecimiento del debate en torno al oficio escritural.

La estela de misterio que dejó tras de sí Martínez, coincide con una percepción casi mítica de su presencia/ausencia y de su rol innegable en la trayectoria de la poesía chilena, cuya influencia con los años ha sido indagada con algunas renovadas perspectivas críticas. Pero más allá de su figura de autor original, lo que provocó su insólita *mitologización*, fue el carácter aparentemente inespugnable de sus obras.

Martínez ha sido definido un poeta tanto como un artista visual, o un poeta visual, así como el precursor del neovanguardismo de los Ochenta. En sus obras quedan inscritos, signos de un lenguaje que aprehende de la erudición y de la elaboración a estratos e intersecciones de lenguajes diferentes. Una obra difícil de interpretar en un primer momento y que asimismo pone interrogantes sobre la actitud interpretativa con la que se le aproxima y con la que él se aproxima al mundo. Este autor ofrece la posibilidad de múltiples direcciones críticas frente al lenguaje que utiliza, sea este el visual o el poético entendido tradicionalmente, también a raíz del resultado de su producción semiótica, que rompe los límites entre la escritura y los signos no verbalizados, dentro de la tradición nacional.

El pintor Francisco Rivera Scott (1940), que participó activamente en la escena cultural en los alrededores de Valparaíso y Viña, a través del Taller de Cine, recuerda de haber conocido a Martínez como participante del *Grupo Piedra* de Valparaíso. Refiriéndose al poeta y a su labor en los años del *Café Cinema* afirma:

[...] Después, Juan Luis se dedicó mucho a armar unas cajitas que eran verdaderas construcciones dadá, eso hizo mucho, mucho; unas cajas que eran muy ricas, coleccionaba cosas de deshecho, pero antiguas, entonces lograba reconstruir una imagen que era muy dadá, porque todo lo que Juan Luis ha hecho lo ha realizado con mucha riqueza, ha tenido siempre mucha sensibilidad poética para hacer lo que hace (Bianchi 1995: 191).

El amigo Hugo Rivera Scott dirá también: “[...]lo que Juan Luis hace es construir objetos para comprender el mundo, señales de ruta que se sitúan en el lenguaje, pero más allá de lo verbal” (Memoria chilena 2014).

El poeta, en una entrevista del 93, dice de sí lo siguiente:

En mi primera juventud fui un sujeto bastante rebelde, y llevé mi vida hasta los márgenes sociales, buscaba algo que ni siquiera sabía bien qué era y la poesía me mostró otra vida que me permite la aventura en el plano verbal, y la transgresión

de los códigos en ese plano. (Bianchi 1995: 191)

A pesar de la reconocida influencia que su breve pero deslumbrante obra tuvo, sobre todo en la producción de los Ochenta y en lo que se define la neovanguardia de esos años, en autores como Raúl Zurita, Diego Maquieira, Elvira Hernández y Soledad Fariña ha sido difícil para la crítica establecer filiaciones y líneas directas de resonancia estética en las obras de otros autores chilenos. Lo que en cambio es interesante comprobar es que más allá de un análisis estético, en la búsqueda de imitadores o discípulos directos, existe una correlación, un diálogo entre el autor y otros poetas como resultado de una recepción del gesto poético de largo espectro y en las reflexiones metapoéticas que despierta, que desentrañan las bases de una perspectiva escritural y de una actitud ante el lenguaje como elemento basilar de lo real.

Esa experimentación objetiva con el lenguaje, ese querer *llegar a la objetividad* del que habla Francisco Rivera (Bianchi 1995: 193), fue una tensión común para algunos de los jóvenes que se aproximaban a la creación artística, que marcó muchos de los resultados de su producción, mientras algunos hacían irrumpir dibujos o pinturas entre los versos, otros buscaban producir libros-objetos o cuadros-objetos explorando la dimensionalidad y los límites de la palabra y de la interdisciplinariedad. Esto llevó a algunos a dirigirse hacia una poesía visual o decididamente, hacia una producción visual y pictórica, otros consolidaron una constante hibridación de códigos, pero sin duda toda esta búsqueda se originaba en la inquietud por manipular el lenguaje.

Raúl Zurita en una entrevista de 1987, bien señala la importancia de la labor que Martínez está desarrollando desde 1968, apuntando a uno de los motivos por los que la obra de este poeta va a marcar un cambio dentro de la perspectiva poética de esos años:

En el año 77 aparece *La nueva novela*, de Juan Luis Martínez, en la que se produce en literatura, en forma muy pero muy rotunda, todo aquello que estaba siendo postulado por las artes visuales y por otros géneros. *La Nueva Novela* significa el quiebre de los géneros literarios; de partida significó la ruptura de fronteras de los géneros y la irrupción radical de la visualidad dentro de la obra literaria.

Yo diría que, a partir de la publicación de este libro, el panorama de lo que va a pasar en poesía y en literatura cambia, se revoluciona es algo nuevo dentro de la historia cultural y ha llevado a muchos planos de confusión. (Bianchi 1995: 197)

4.1.2 La Nueva Novela (1977). *Desaparición del sujeto*.

Es posible definir *La Nueva Novela* como un libro-objeto. Para describir el arte de *bricoleur* con el que el poeta compone su libro es posible establecer algunas claves de acceso, puertas, entradas o vías de fuga de su mismo libro. La portada muestra, los nombres del/los supuestos autores tachados con una línea, (~~Juan Luis Martínez~~) y (~~Juan de Dios Martínez~~), como signos paradigmáticos en medio de la imagen de tres casas que parecen haber sido desarticuladas por algún cataclismo sobrenatural, ya que aparecen

totalmente desarraigadas de sus cimientos, con las ventanas, porque no tienen puertas sino sólo ventanas, sin vidrios ni marcos. Esta misma imagen se repite, o más bien la portada lleva como en un juego de casilleros a la página 120, lo que como escribe Elvira Hernández, desacredita la ilusión de que la puerta de acceso al libro sea la de su portada, "lo que está afuera también está adentro" (2001: 34).

En su contraportada hallamos una primera indicación, en forma exhortativa sobre un folio a cuadros de matemática: "Dibuje el contorno de cada cuarto incluyendo puertas y ventanas. Marque dos rutas de escape para cada miembro de su familia". Y en el borde inferior: "Cada cuadrado equivale a 2 cm cuadrados". Ya aquí se encuentra la noción del *doble*, y de la latente necesidad de escapar, como una invitación invertida con respecto a lo que usualmente se halla en las primeras líneas de una obra, poética o narrativa que sea. Hay otra imagen, como el negativo de una foto, del folio de matemática esta vez contraseñada por el diseño de una liebre de Dürer en el borde derecho, la solicitud es la misma. Hay muchas imágenes reconocibles, los muy polémicos retratos fotográficos de Lewis Carroll a niñas de mirada y poses seductoras, fragmentos de textos como en un collage de estilo dadaísta con fragmentos de textos de Mallarmé: "La siesta de un fauno", aforismas como: "La realidad es sólo la base, pero es la base", analogías: "El Demonio de la Analogía: su dominio:", citas y notas que conducen a otras notas y que asumen, como veremos, un valor distintivo del que de las notas se da en el código literario o científico y que entre otros recursos se contradicen entre sí: "Todo es real/Nada es real". La lógica permea los textos que acompañan las imágenes, el reverso y la representación de éstos como tales ofrecen un espacio especular, en el que el negativo se pone a la par del revelado. Miradas dirigidas hacia un afuera, ¿hacia el lector?, la de Rimbaud, de Mallarmé, Marx, Napoleón, de las niñas y de la mujer que llora, en *Portrait of a lady* 1 y 2. Las citas toman la forma de sentencias zen, dedicatorias a Roger Callois-Daniel Theresin, la cita de Dante, Jean Tardieu, Parra, Cortázar, textos de Eliot, Celan, José Lezama Lima, Alejandra Pizarnik, Pound, anónimos, citas que no revelan su autor (Kafka en una de las excepciones), y una difusa sensación que también las citas no correspondan a los autores indicados como tales. El fox-terrier *Sogol*, acrónimo de Logos, ocupa el lomo del libro y el colofón, en el que se le indica como *El Guardián del libro*; "ejercicios" y *tareas* que asumen el lugar del poema y que se presentan como un desafío de enigmística para el lector, junto a poemas (en su forma tradicional) esparcidos a lo largo de la composición, entre los que destacan *Desaparición de una familia*, *El Lenguaje de los pájaros*, *Las metáforas*, *El Cisne troquelado*, *La noche de bodas* entre otras. Este es, muy en síntesis, el universo de *La Nueva Novela*.

Aproximarse a esta obra como a un libro-objeto inscrito en la práctica del experimentalismo vanguardista permite abordar algunos indicios para comprender el gesto compositivo y escritural de Martínez, como también individuar algunas de sus fuentes literarias e iconográficas, pero no es una perspectiva que agota su sentido. Como apunta Zurita (1983), los planos de esta confusión son muchos, nos conducen en múltiples direcciones, una especie de caos que es necesario integrar al universo de la

poesía de la que el texto se origina. Al menos así parece querer confirmar su autor. De esta polisemia intentaremos revisar dos planos, el plano del objeto en el sentido de tautología de sí mismo, o sea, del Libro y, en segundo lugar, de los signos que de él emergen para conformar un nivel semiótico y semántico. Aquí hay al menos dos motivos que distinguen la importancia del trabajo de Martínez: el del cuestionamiento por la autoría de una obra y el de la *desaparición*, que se desencadena desde la misma reflexión en torno al autor/sujeto, a la *anonimia* de su poesía, que a partir de la discusión foucaultiana en torno al autor se entrama por paradigmas vinculados a un sujeto histórico que habla de su tiempo.

"Un libro, cualquier libro, como paradigma del libro", es posible editarlo sólo si se tiene el Humor necesario para hacerlo, escribe Lihn en un artículo de 1985 sobre *La Nueva novela* (Lihn 1996: 174). Miguel Vicuña, crítico y poeta de la generación de Martínez, señala que *La Nueva novela* actúa "la exposición de las paradojas poéticas de la literatura y el libro, entendiendo el libro, no sólo en relación con la mitología teológica" - y agregamos teleológica - "del Libro, sino a la vez como Volumen en el que se configuran unos espacios "topológicos" en virtud de los cuales el Libro se exhibe en su presencia/ausencia" (*Espíritu* 1985: 72).

De hecho la composición del *Libro* del que se habla, está articulada como un texto que integra otros textos, que ensambla y predispone un orden en su interno, ejerciendo el arte combinatoria de gran *bricoleur*, que le asigna Pedro Lastra y Lihn (1987), entre otros. La operación que da lugar al intento de componer un libro que reúna en sí libros y que se convierta en *El libro*, está en correlación directa a una concepción del gesto creativo y poético que se enlaza con la idea de Literatura o de Poesía, y de ambas a la vez. El poeta en una entrevista escrita y recuperada en la edición póstuma, plantea cuanto sigue:

Si se concibe la poesía como la suma de todos los poemas en un solo y gran poema que recorre nuestra historia del lenguaje, al margen de su intensidad o temperatura, un poema sería sólo una parte de ese poema nunca terminado, abierto manifiestamente, que constituye la poesía. (Rivas 2001)

Esta reflexión se pone en el orden no sólo de la creación poética sino que adelanta la definición autoral, y la anulación del concepto de autoría, sustituyéndola con el de anonimia, o en otras palabras, retirando la figura del poeta del campo de su lenguaje, extendiendo al infinito el espacio donde puede re-producirse, nombrarse, la Poesía.

La obra de Martínez no sólo pone en práctica el deseo y el intento de algunos poetas de esa generación, como Zurita y otros experimentadores, de concebir y materializar el libro, anunciando la muerte del libro de poesía concebido como conjunto de poemas. Martínez, con una cierta ironía y espíritu lúdico, transgrede el género desde el título con que elige presentar su trabajo, *La Nueva Novela*. La referencia al *nouveau roman*, salta a la vista. Pero no se trata de una crítica o de un parodia irrisoria. Como

escribe Lihn el *nouveau roman* rompe con una tradición literaria, o al menos Robbe-Grillet así pretendía hacer (1996: 175). Uno de los dispositivos que ponía en acto el código de la *nueva novela* era la supresión del personaje y lo que desplaza principalmente el sujeto central de las obras del género novela, entendidas como narraciones con un orden de elementos dispuestos por categorías y jerarquías, son los objetos. Como Lihn explica:

Tenemos ante todo los objetos, tomando la palabra en su sentido más amplio, siendo pues, objeto para el sujeto que habla absolutamente todo, incluidos los seres humanos, y estos con el mismo título que las cosas. En su *Nueva Novela*, Juan Luis Martínez, hombre esencialmente literario, como dijo Blanchot de Borges - Juan de Dios, el nieto de Jorge Luis - *toujours prête a comprendre selon la mode de compréhension qu'autorise la littérature*, es un autor en el sentido arcaico, o medieval, de la palabra. Copista y comentarista. Consagrado a restituir - cierto que irrisoriamente - la imagen de un libro total, mediante el reprocesamiento de viejos materiales, un hiperliterato doblado por un bricoleur[...]. La letra es lo único real, el sujeto de los textos de Juan Luis Martínez es sólo yo de papel, denominación que inventó Barthes para encarecer, justamente, la noción de texto, quien habla, y detrás de él (¿de quién?) en *l'imminence d'une révélation qui ne se produit pas*, todos escriben. Para Mallarmé, el mundo existe para llegar a un libro; según Bloy, somos versículos o palabras de un libro mágico, y este libro incesante es la única cosa que hay en el mundo; es, mejor dicho, el mundo. (1996: 175)

Como el autor mismo advierte a su lector hay que aprestarse a indicar dos vías de fuga, tal vez porque la mole de referencialidades y "la imposibilidad de precisar el punto de intersección de las líneas que constituyen esa trama" (Lihn 1987: 41) es el laberinto en el que se puede quedar atrapados. Las textualidades, los materiales que Martínez entreteje como una "Penélope que teje el mismo texto con la misma lana" (Rivas 2001), como escribe él mismo, provienen de muchos campos, por la selección, por el corte y por los fragmentos que elige. Estas textualidades se caracterizan por la fragilidad y ambigüedad que logra ser trasferida en el conjunto que el poeta construye, deconstruyendo sus márgenes y tópicos de proveniencia. Es sobre todo el efecto temporal que acompaña todo libro inscrito en un contexto, estético o histórico, que la operación de Martínez tiende a elidir, creando la ilusión, o lográndolo, de libro atemporal.

La fuga a la que el autor exhorta es también una fuga como rechazo del sujeto temporalizado en su espacio y tiempo, una fuga que por una parte nace del encadenamiento a otros textos, lo que forma parte de su concepción de literatura, pero por otra huye de la muerte que prescribe el orden precedente, un fin de la literatura o de la poesía que estaría indeludiblemente vinculado a una obra autorial. (Rivas 2001)

Las *heterotopías*, como las define Lihn (1996: 176), o los *espacios topológicos*, como comentaba Vicuña (1985), son las señales de ruta esparcidas por el camino de la lectura de este libro-poema. Lugares otros que son la metonimia de un espacio por descifrar o

por experimentar. La sonrisa del gato *Cheshire* que se pronuncia desde el borde de la página, vehicula el efecto de suspensión que se difunde en el libro, su silencio y su mirada no aportan palabras al recorrido de referencias que el libro disemina a lo largo de su cuerpo textual, sino que denota su abismal reversibilidad. La lógica del habla, del Logos, se desarticula a través del espacio que se deja al enunciado, a lo no dicho que escapa entre cita y cita, contradicción o afirmación lógica. ¿Pero cuáles son las heterotopías inherentes a las citas y a la intertextualidad sobre la que se basa la diseminación? ¿Cuál es el sentido en conjunto de esta composición?.

En su ensayo Lastra y Lihn definen algunas modalidades con las que Martínez opera sobre sus referentes:

la declaración de referentes canónicos, hiperreconocidos; el elitismo y la sofisticación de otros; el pasaje por las culturas y las épocas; el emplazamiento del sujeto de los textos en el centro móvil de una circunstancia - el libro - de gran amplitud de radios. (1987: 8)

Las tres primeras describen el tipo de referencia que el autor incluye, aunque en realidad, se verá, que las épocas y las culturas a las que los críticos se refieren, son más controvertidas de lo que parecen.

Archivo, es el nombre que Martínez da a la editorial que funda. Bajo este concepto se puede seguir una impronta para leer el valor de los signos, como documentos, que aparecen en el libro. Eugenia Brito en el ensayo que le dedica al autor dentro del volumen *Campos Minados. Literatura post-golpe en Chile*, afirma que *La Nueva Novela* puede ser concebida como "el museo de la cita" (1994: 26). La casa en ruinas, las ruinas, en que estos fragmentos se instalan es el lugar en que el cuerpo de citas se va distribuyendo en modo circular, espejismos y estratificaciones de sentido se reúnen durante este "*proceso de archivo*" (Brito 1994: 26). La substracción del contexto coincide con un progresivo opacarse de los códigos de la cultura dominante de la que el autor las rescata. Las rescata o las expone. Para Brito la operación de Martínez quita la "linealidad, la naturalidad a ese conjunto de documentos" (1994: 26), oponiéndose al sentido único de la historia. El autor desmonta los usos y abusos del poder que los saberes han tenido. Las imágenes y los textos que recompone se revivifican sacrificando su orden original para conformar el Libro, recuperando una autonomía y re-inscribiéndose en otro modo dentro del universo de la literatura. Aquí se instala una aporía, o simplemente una interrogante abierta: ¿Martínez los cristaliza convirtiéndolos en piezas de museo ya archivadas o los salva reformulando los códigos culturales de los que se originan?.

Siguiendo el paradigma foucaultiano relativo al orden del saber, y de cómo éste se articula en códigos con el objetivo de reunir los retazos con los que se establece la historia como unidad, Brito identifica una forma de operar en el libro de Martínez, que como museo, hace perder a las citas su *hic et nunc*, convirtiéndolas en huellas, connotadas por su "frágil rastro, aunque descifrable", como las denominará Foucault (1969). Pero a la vez Brito intuye el texto como "memoria que apunta hacia algo cuyo

presente está disperso, y que el texto-pantalla se niega a desarrollar“(1994: 28). La memoria, también según la reflexión foucaultiana, se diferencia del proceso de archivo. Si la memoria conoce sólo lo dicho, y en su ejercicio opuesto conoce el olvido, según Agamben “el archivo es la masa del no-semántico inscrita en todo discurso significativo como función de su enunciación, el margen oscuro que circunda y limita cualquier toma concreta de palabra. El archivo es lo no dicho o lo decible inscrito en cualquier enunciación, por el hecho de haber sido enunciado” (Agamben 2005b: 134). Contra la musealización de los retazos de historia, el proceso de archivo que habita el texto de Martínez - en sus fisuras, en sus espacios blancos, en la mirada - no puede que ejercer una fuerza opositora con respecto a la muerte de los *frágiles rastros*, que convoca en la trama. En ese sentido la llamada al lector se dirige hacia el cuestionamiento en torno a su capacidad de re-significar o desechar esas trazas culturales que se le exponen como en un escenario en ruinas.

Entre los elementos del saber o perspectivas epistémicas, que se cuestionan en el libro de Martínez encontramos la Realidad, el Lenguaje (su filosofía), la Lógica aristotélica, que es a la vez instrumento para las formulaciones, la Psicología (veladamente el psicoanálisis).

Hay dos citas en las solapas del libro: *Nada es real* de Sotoba Komachi y la que cierra el libro: *Todo es real* de André Bretón. Estas afirmaciones o aforismas parten de una premisa que funciona como interrogante:

La Realidad I

A.

Pregunta:

¿Qué es la realidad?, ¿Cuál es la realidad?

Respuesta;

Lo real es sólo la base, pero es la base.

Respuesta:

Lo real es lo que chocará como realmente absurdo.

B.

Afirmación:

El ser humano no soporta mucha realidad.

[...]

Nota: “nada es real” Sotoba Komachi

Esta exposición de interrogantes puede ser leída en parte como una metapoética en referencia a la realidad del lenguaje, “no existe realidad fuera del lenguaje”; por otro lado la realidad funda el quehacer poético, el libro que se nos presenta es real y trae a la realidad los segmentos de sentido con los que es posible chocar. Es lo absurdo con lo que se choca, es lo chocante. También es legítimo preguntarse ¿qué es la realidad si nada es

real? ¿Hemos sido despojados de la realidad? Eugenia Brito inserta una perspectiva en la que la realidad ha sido corrompida por los medios masivos, es una realidad masificada y codificada, cuanto cosificada, que “castra, mutila y animaliza”, de la que el autor hace ver sus reveses y sus vacíos, como si la realidad fuera la tierra baldía, en la que se revisa el museo cultural (Brito 1994). Sumergidos en esta realidad codificada por los *mass-media*, una realidad que quita valor a los representantes de una cultura, es en la que la estudiosa posiciona la aparición de Rimbaud y Marx, juntos como en un abrazo, bajo los cuales está escrito: *Was Marx a satanist?*, un recorte como didascalía que supuestamente habría aparecido en un diario en California (Brito 1994: 29).

Bajo la misma foto dislocada en otro lugar del libro, está escrito: *El eterno retorno*. Esta evocación de la circularidad temporal sumerge la lectura de la aparición de dos iconos de la cultura, en una trama que los acerca a ese absurdo de la realidad en que estamos inscritos hoy, sin poder descifrar si el eterno retorno al que alude el autor desprestigia la herencia cultural o, al contrario, los hace retornar a esa historia nueva que él parece querer esbozar.

Como sugieren Lastra y Lihn en su estudio crítico *Señales de ruta*, Martínez opera en "los campos en que se fragilizan los criterios de verdad y realidad"(1987: 41), en este modo se camina por un sendero de incertidumbres, esquivando las zonas de presunta verosimilitud, de univocidad y donde lo mismo no es siempre lo mismo.

En *El Barco Ebrio*, como se intitula un cuadro poético, se nos presenta la foto de un niño, Fantin -Latour, cortada por la mitad. Esta imagen alude tanto a la fractura en la infancia de Rimbaud como también a la interrupción de la vida de la poeta Alejandra Pizarnik, muerta suicida, de la que cita sus conocidos versos: "¿Recordar con palabras de este mundo, que partió de mí un barco llevándome?", dispuestos en el espacio de intersección entre las dos mitades de la foto. Se cumple así una composición visual y textual, como señala Brito, que acerca afinidades, atmósferas, contextos, geografías marinas y poéticas lejanas entre sí. Como analiza Brito, en el texto *Cementerio marino* que contiene todas estas citas y relaciones dialógicas, se materializa un cementerio común, que evoca, además de los nombrados, a Mallarmé y a Nerval. Es un cementerio que fluctúa, y que depende de la mirada cómplice del lector y de la decodificación de sus signos. La poesía, la voz ahogada en los fondos marinos, ha salido de la sociedad, erradicada por “no ser de este mundo”, afirma Eugenia Brito (1994: 39).

En un modo semejante opera el autor sobre la imagen del retrato en blanco y negro del poeta Yeats, bajo el cual hay una nota, que como decíamos, abandona su sentido unívoco, para darnos (como sucede en otras notas referidas a otras imágenes en el libro) una didascalía subjetiva, que se instala, autoritariamente, pero anónimamente, para decir *algo* (arbitrario) sobre el hombre-objeto-retrato que nos mira:

~~PORTRAIT STUDY OF A W.B. YEATS~~ STUDY FOR A MAN PORTRAIT.

La máquina fotográfica no agregó mayores detalles de ilusión a la realidad, pues fue el fotógrafo, quien en su intento de hacer aún más evidente la sombría e inteligente belleza de este rostro, pensó mostrarnos una mirada, cuyo alcance no

puede ser sólo un fraude óptico, ya que todavía permance oculta en ciertos contrastes de luz y sombra.

Hay segmentos discursivos en las notas y didascalías que se repiten como partitura y que dan la ilusión de continuidad, de neutralidad en el racionamiento de la información, una suerte de acreditación de la fuente, una persuasiva simulación de objetividad⁶⁶.

Otro de los textos claves que aparecen en forma de poesía es *Observaciones sobre el lenguaje de los pájaros*, de la que Lihn y Lastra subrayaban una frase paradigmática: "Develar el significado último del canto de los pájaros equivaldría al desciframiento de una fórmula enigmática: "la eternidad incesantemente recompuesta de un jeroglífico perfecto, en el que el hombre jugaría a revelarse y a esconderse a sí mismo: casi *el Libro de Mallarmé*".

Este canto asemántico de los pájaros que aparentemente se aleja del método científico con que usualmente se aproxima a las teorías del lenguaje o a las teorías de la comunicación occidentales, contiene en sí, inadvertidamente, un nexo con lo que Benveniste investigó como teoría de la enunciación, y la paradójica búsqueda de una "semántica de la enunciación" (Agamben 2005b: 127-31). El canto de los pájaros - el *pajarístico* - es una articulación del lenguaje y a su vez es la lengua de los pájaros. Como se distingue en otros de sus textos el autor yuxtapone dos niveles en esta poesía, el del significante que sigue la lógica de una estructura descriptiva de un lenguaje otro, y la de una intrínseca metonimia en relación al lenguaje de los hombres y al cuestionamiento en torno a los límites de éste, y en lo específico a los límites de la Poesía. También inserta trazas de los recurrentes temas de su libro: la figura del padre, el silencio, la fuga como condición existencial y ontológica, sin olvidar su actitud irónica:

El Lenguaje de los Pájaros o Confabulación Fonética es un lenguaje inarticulado por medio del cual casi todos los pájaros y algunos escritores se expresan de la manera más irracional posible, es decir, a través del silencio. La Confabulación Fonética no es sino la otra cara del silencio. (los pájaros más jóvenes como también así algunos escritores y músicos sufren hoy por exceso de libertad y están a la búsqueda del padre perdido)

Los pájaros ambicionan escapar escapar del círculo del árbol del lenguaje - desmesurada empresa, tanto más peligroso, cuanto más éxito alcanzan en ella - Si logran escapar se desatienden de árbol y lenguaje.

66 En este sentido el texto representa un ejemplo de dialogismo (dialoguismo) en el sentido bachtiano. Las citas, los géneros intercalados, la pluralidad de lenguajes, que provienen en su gran mayoría del campo literario, crean un sistema tal que un lenguaje es iluminado por el otro, la representación del discurso del otro aquí se complejiza con la simulada ausencia del sujeto, relativizando todo punto de vista y ampliando el espectro de los discursos ideológicos que se insertan a través de la hibridación de lenguajes y el collage discursivo que produce la significación del texto. (Bachtin 1978).

Los pájaros no ignoran que muchos poetas jóvenes torturan las palabras para que ellas den la impresión de profundidad. Se concluye que la literatura sólo sirve para engañar a las pobres gentes respecto a una profundidad que no es tal. Saben que se ha abierto un abismo casa vez más ancho entre el lenguaje y el orden del mundo y entonces se dispersan o enmudecen: dispersan dispersas migas en el territorio de lo lingüístico para orientarse en el regreso (pero no regresan) porque no hay adonde regresar [...]

En este fragmento se señala que dentro del “lenguaje vacío”, como lo llaman Lihn y Lastra (1987: 16), se puede identificar el reverso del significante, o sea, el significado como falencia del mismo. La *inanidad* del lenguaje de los pájaros, como prosiguen los críticos, completa la descripción de lenguaje cerrado, que pertenece a un sistema que engloba el mismo silencio que se articula: “lenguajeando el silencio en el desmigajamiento de un canto sin canto. Se diría: (restos de un Logos: migajas de un Logos: migas sin nombre para alimento de pájaros sin nombre:[...])” (Martínez 1977)

En la atomización del lenguaje y de sus funciones, se va circunscribiendo la enunciación en sí misma y se cuestiona el poder ser del habla:

han perdido el círculo y su centro: quieren cantar y no cantan en ninguna): no pueden callar porque no tienen nada que decir y no teniendo nada picotean como último recurso las migajas del nombre del (autor): picotean en su nombre inaudible las sílabas anónimas del indecible Nombre de sí mismos. (Martínez 1977)

Como también insiste en la fragmentación del nombre del autor.

Volviendo a la identificación del nombre con los autores que en su libro cita, destaca lo paradójico del gesto de presentar y operar sobre distintas figuras conocidas, de las que no siempre cancela los nombres. Aquí se halla otro gesto, o el principal, como connotado de su proyecto de libro. Es la estrategia con que borra las huellas del sujeto que habla y de su autoría. Como afirma Lihn (1996: 175), Martínez, dentro de la poesía chilena, ha sido uno de los poetas que ha llevado más lejos la deconstrucción de la personalidad individual.

En una entrevista del 2013, Elvira Hernández, alude a uno de los obstáculos del buen andar de la poesía en Chile, o sea, “el culto del poeta único”(Brodsky 2013). Más allá de lo que pueda esto significar dentro del ambiente literario y de la habitud de los poetas de construirse una personalidad y un lugar social, la verdadera ruptura de Martínez reside en la producción semiótica de un sujeto ausente. Por una parte se verifica la “proliferación del sujeto múltiple” que, como sostiene Lihn, “se atomiza en la medida de la discontinuidad de los materiales que toma de todas partes”(1996: 176). Eugenia Brito apunta a distinguir la operación sobre el sujeto que hace Zurita, es decir, un “no-sujeto, del sujeto en crisis, deconstruido, fragmentado en múltiples pulsiones de cuya alteración dará cuenta el texto de Zurita, *Purgatorio*”, sujeto que en Martínez “se encuentra silenciado tras las figuras de Tardieu, Nerval, Rimbaud, Crevel, Lewis Carrol

y otros" (1994: 38).

En *El Cisne troquelado*, el autor marca su nombre con un signo negativo (X), que equivale al sujeto negado, al anti-sujeto, así como lo sustituye por el del cisne, el cisne de Dios (*Swan de Dios*), el cisne ahogado en el postmodernismo, como resto simbólico de un lenguaje caduco que ha perdido su sentido en una nueva era de producción artística. También el cisne como lenguaje divino (*de Dios*) o lenguaje con el que se conecta a lo divino a condición de cifrarse en el anonimato.

A lo largo del poema se va inscribiendo como metatexto la muerte de la poesía y con ello el proceso de cancelación de los nombres, de la necesidad, como posibilidad del sujeto, de suprimir el acto de enunciación del nombre. El troquel, como modelo que acuña la Poesía con "el nombre de cualquiera", es una máquina diabólica, como la máquina de la escritura kafkiana, que perpetúa el acto de significar y producir signos. En este poema el autor entrega una composición teórica y poética del proceso de anonimia:

II

(El encuentro)

Nombrar / signar / cifrar: el designio immaculado:

su blancura impoluta: su blanco secreto: su reverso blanco.

La página signada con el número de nadie:

el número o el nombre de cualquiera: (LA ANONIMIA no nombrada).

El proyecto imposible: la compaginación de la blancura.

La lectura de unos signos diseminados en páginas dispersa.

(La Página en Blanco): La Escritura Anónima y Plural:

El Demonio de la Analogía: su dominio:

La lectura de un signo entre unos cisnes o a la inversa.

III

(La locura)

"El Anónimo Troquel de la desdicha":

SIGNE CYGNE

Le blanc de le Mallarmé

CYGNE SYGNE

(Analogía troquelada en anonimia):

el no compaginado nombre de la albura:

la predencia troqueladade unos cisnes: el hueco que dejaron:

la ausencia compaginada en nombre de la albura y su designio:

el designio o el diseño vacío de unos signos:

[...]el último canto de ese signo en el revés de la página:

el revés de su canto: la exhalación de su último poema.

(¿Y el signo interrogante de su cuello (?))?:

reflejado en el discuso del agua: (¿) : es una errata)

(¿Swan de Dios?)

(¡Recuerda Jxuan de Dios!): (¡Olvidarás la página!)

y en la suprema identidad de su reverso

no invocarás nombre de hombre o de animal:

en nombre de los otros;¡tus hermanos!

También el agua borrará tu nombre:

el plumaje anónimo: su nombre tañedor de signos

borroso en su designio

borrándose al borde de la página.

El texto puede ser leído según los postulados de Foucault (1969) como una asociación de *series*, sobre la cuales Martínez opera. El uso de los documentos literarios e históricos y la significación que da al sujeto como "la inexistencia en cuyo vacío se persigue sin tregua la efusión indefinida del lenguaje", denotan la dirección conceptual del autor, que parece indagar en ese "tener lugar" del discurso. El texto de Martínez parece reflejarse en las palabras de Foucault:

Si può immaginare una cultura dove i discorsi circolerebbero e sarebbero ricevuti senza che la funzione-autore apparisse mai. Tutti i discorsi, qualunque fossero il loro statuto, la loro forma, il loro valore o il trattamento che si fa loro subire, si svolgerebbero nell'anonimato di un mormorio. (Foucault 2013[1969]: .21)

Asimismo, es posible introducir otra articulación del fenómeno de autoría si revisamos las frecuentes citaciones, tanto verdaderas que falsas, del budismo Zen, en el sentido aplicado que señalan Lihn y Lastra, "de lo que Fenollosa consideraba el método científico de la poesía y del sistema ideográfico de los chinos"(1987:13). Esta presencia, importante en el libro, junto a la concepción del Buda en que el "no sí mismo"(1987: 13), era la única puerta de acceso a la iluminación o a la verdadera sabiduría, en oposición *al sí mismo*, que estaría condenado a percibir sólo ilusoriamente el mundo, lleva a apreciar una ulterior propuesta de autoría de tipo transindividual, como la denominan los críticos, que quiere superar la existencias de las individualidades en literatura, una suerte de "nosimismidad"(1987: 13), que recoge esa actitud "oriental" que da lugar a una tensión entre "sí mismo/no sí mismo", y en la que prevalece un *fluir* "bajo nombres distintos de una misma corriente, en la que el sujeto de autoría, es y no es él (1987: 13-14).

Es decir, el sujeto en Martínez no es sólo un anti-sujeto, tampoco es sólo un dispositivo escritural polifónico, sino que lo que se pone en acto es la disolución del sujeto, la tendencia a su desaparición, como lo explica Lihn: "El orden de *La nueva novela*, sin la unicidad de un sujeto que lo rige -¿alguien? -, se impone autoritariamente, pero está intrínsecamente desautorizado"(1996: 176). Ese "sujeto cero", (Lihn 1987: 7), impone

sus reglas, haciéndose presente en su desaparición, declarando e inventando sus fuentes.

La desautorización tiene lugar desde su portada, con el gesto denotativo de la tachadura de su nombre, por partida doble, el suyo y el de su otro :(~~Juan Luis Martínez~~) y (~~Juan de Dios Martínez~~), con la que inscribe, doblemente, una voluntad de cancelación y de confutación de la ley del padre (de un *Deus ex-machina* autor del Libro). "El autor reputado por padre y propietario de su obra, está aquí denegado, sus imposiciones no se fundan en ningún derecho. El texto se lee sin la inscripción del padre"(Lihn 1996: 176). Al texto, continúa Lihn, que se amplía a través de un efecto combinatorio, una sistemática, como en el campo de lo biológico, al texto no se le debe ningún respeto y "puede ser roto (como las Sagradas Escritura en el Medioevo y Aristóteles)"(1996: 176). Roto y a su vez liberado de imposiciones como la de verosimilitud, del modo de citar su contenido y del concepto de verdad.

Pero lo que nos interesa aquí es recoger los modos de desprenderse del nombre del padre, de la inscripción paterna. Como llega a la conclusión Eugenia Brito, analizando la poesía *El Cisne troquelado* y la imagen de la sogu unida al cuello del *cygne* (anagrama de cisne y signo), "en el que "el cisne" Nerval (el poeta desdichado), muere y con él una concepción de la poesía y del arte. En su momento histórico, escribe la estudiosa, Baudelaire veía en él la muerte de la modernidad y el surgimiento de la contemporaneidad. Martínez ve no sólo esa muerte, también la muerte de un concepto: Patria y con él, todos sus asociados: hogar, familia, filiación, etc."(1994: 43).

Es decir la tachadura del nombre, el rechazo a una inscripción de autoría, no sólo es rechazo de la ley del padre, lo que en años de censura y dictadura, adquiriría una doble significación, como recuerdan las estudiosas Kirkpatrick y Zaldívar (2001), si no un explícito rechazo del orden patriarcal que implicaba estructuras culturales muy precisas. Lo que el poeta articula con bastante claridad a lo largo de su poema en un eje en que se encuentran Padre-Patria/Madre-Casa/Desaparición.

En su poema *Desaparición de una familia*, y en otros dos poemas que hablan de desaparición, se despliegan distintos trazos sémicos del poema en su totalidad. Como nota que antecede el texto en cuestión está escrito: "Véase: Epígrafe para un libro condenado", que remite a otra página en la que lo prometido dice: "Epígrafe para un libro condenado: La política". A esto siguen las palabras de F. Picabia: "El padre y la madre no tienen el derecho de la muerte sobre sus hijos, por la Patria, nuestra segunda madre, puede inmolarlos para la inmensa gloria de los hombres políticos"

La madre patria es también la casa. La Patria parece haberse conmutado en la casa, o ésta es una prolongación de ella. La casa, que desde el principio se nos advierte ser un lugar del que potencialmente será necesario escapar, es el lugar de la desaparición. Lo familiar es lo *unheimlich*, lo perturbador, citando también *La casa ocupada* de Cortázar. Es desde la casa en que las señales de ruta se pierden, se extravían, se borran, semejante al proceso que pone en acto la desubjetivación. A su vez, es un hombre, que descubriremos al final del poema, desesperado, que ha agotado su

esperanza y que maldice o reconoce la ruina del orden de la familia y del hogar. Es un padre:

1. Antes que su hija de 5 años
se extraviara entre el comedor y la cocina
él le había advertido: "Esta casa no es grande ni pequeña,
pero al menor descuido se borrarán las señales de ruta
y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza"
[...]
4. Antes que "Sogol" su pequeño fox-terrier, desapareciera
en el séptimo peldaño de la escalera hacia el 2º piso,
él le había dicho: "Cuidado viejo camarada mío,
por las ventanas de esta casa entra el tiempo,
por las puertas sale el espacio;
al menor descuido ya no escucharás las señales de ruta
y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza".
5. Este último día, antes que él mismo se extraviara
entre el desayuno y la hora del té,
advirtió para sus adentros:
"-Ahora que el tiempo se ha muerto
y el espacio agoniza en la cama de mi mujer,
desearía decir a los próximos que vienen,
que en esta casa miserable
nunca hubo ruta ni señal alguna
y de esta vida al fin, he perdido toda esperanza" (1977)

Para el crítico y poeta Armando Uribe Arce (1990) este poema es "el grande poema de los desaparecidos del que haya memoria". Para Uribe, Martínez tematiza el poder y su contrario, ocupándose de un asunto del que raramente otros poetas se habían ocupado hasta ese momento. El poder y el ser objeto-sujeto en el ejercicio del poder, lo que intrínsecamente se vincula a la Política, como cuestionamiento de la articulación y actuación de ese poder. Ciertamente lo que emerge como discurso fantasmal es el sujeto que acciona el condicionamiento sobre el destino de la existencia y sobre los dispositivos del saber. La maquinación de la obra misma es un ejercicio compositivo que borra los caracteres identificables de su artífice, ordenando y predisponiendo un nuevo orden posible.

En este texto, se reúnen dos voces, una objetivada, que fluye como máscara anónima, el enunciante, durante casi todas las notas en forma de leyendas o didascalias del libro; la segunda es, como decíamos, la de un padre desautorizado por la misma ineficacia de su mensaje, su tono didáctico y asertivo no conducen a ninguna parte, las palabras no cambian la realidad en la que están inmersos los personajes, sus hijos, el perro y su mujer. Lihn escribe con respecto a las dos voces que se enuncian en este poema: "La primera [vez] como la de un narrador omnisciente de una novela tradicional;

la segunda materializa la figura del padre, cuyo registro verbal combina el tono didáctico, asertivo, de mentor y guía, con la inutilidad de un saber paradójico que no resuelve nada (todos desaparecen a pesar de sus advertencias)" (1987: 12).

Se deniega la palabra del padre. Y es él mismo a caer en desgracia ante su palabra, como un Job defraudado ante los designios de Dios. En fin, la desaparición tiene lugar y es él a ser testimonio y objeto apresado por ella. Ya no le queda que hablar consigo mismo, poco antes de desaparecer. Y ¿no estamos todos destinados a desaparecer? ¿La anonimidad proclamada no es el deseo de permanecer más allá de nuestra desaparición? Es decir, concebir la posibilidad de ser subjetivizado por el mismo "tener lugar de la enunciación" en otros sujetos.

La desautorización pasa por un momento de degradación del sujeto, es sólo la persistencia de su voz la que se opone a la desaparición. El proceso preanunciado prevé una muerte, o la permanencia de su amenaza. Es así que la muerte está tan presente en el libro de Martínez y la desaparición de los detenidos desaparecidos durante el régimen militar es la cifra del poder sobre la vida humana ejercida en su máxima potencia. La citación de F. Picabia, indica la dinámica del poder del que habla Uribe. Es la madre Patria que puede inmolar sus hijos, ni siquiera para la gloria de sí, sino para la política - *los hombres políticos* - quienes detienen su poder, lo que es el verdadero paradigma de la capitalización del poder que se pone en marcha con los mecanismos de control y el autoritarismo de Estado.

Hay que desaparecer, escribe Elvira Hernández en *Santiago Waria* (1992), su afirmación puede ser leída sea en el sentido de entrar en clandestinidad por la necesidad de eludir la persecución, la detención y la muerte, la identificación como sujetos de oposición; sea como la voz poética que necesita sumergirse para continuar su trabajo de creación, apartada de la sociedad.

Enrique Lihn afirma con las palabras de Blanchot que "esta especie de enciclopedia del no poder saber en los marcos del saber, [es]testimonio del poderoso poder ir hacia lo que es, por la infinita multiplicidad de lo imaginario". Pero lo imaginario en Martínez tiene bases en lo real. Continúa Lihn asociando "el Libro total con el totalitarismo, este último como aberración de cualquier *Weltanschauung*, y como emblemas de esta aberración hallamos a Hitler y Napoleón"(1996: 177). Lo real entonces se declina en la presencia de una lucha entre el poder de la muerte y el poder de la vida, o de la existencia. Y del eterno retorno (de ambas fuerzas?).

En *Adolf Hitler o la metáfora del cuadro* hay un epígrafe que cita un poema de Paul Celan: "La muerte es un maestro de Alemania". El rostro de Hitler articulando un discurso está encerrado en un cuadrado, que a la vez está rodeado de un espacio en blanco dentro otro cuadrado. La escritora Guadalupe Santa Cruz señala la importancia de la disposición de las formas geométricas en la composición, la ocupación del espacio y sus sutiles indicadores. "Por lo que contienen, en el encierro, en la protección. Lo que dejan afuera, en la exclusión y el olvido, confrontados al continuo de la página en blanco" (Fariña 2001: 46).

En la página siguiente se encuentra *Tania Savich y la fenomenología de lo redondo* junto a una cita de K. Jaspers: "“Das Dasein ist rund”. "Hitler vs. Tania Savich", se lee en otra página. El rostro de la joven está encerrado en un círculo sin confines intermedios si no un espacio blanco a su alrededor.

Tania Savich fue la única sobreviviente de una familia en Moscú, exterminada durante la invasión de las milicias de Hitler. La separación de los rostros, la delimitación parece poner un recinto a la violencia, como si ésta permaneciera latente, a pesar del tiempo. Vs. como si fuera posible concebir estos dos seres como contrincantes, no a ellos sino, como decíamos, a las fuerzas de muerte y vida que representan.

El sujeto, que nos comunica algo de las figuras identificadas, revivifica su memoria, la perturba:

Tania no sabía que El Círculo de la Familia es el lugar donde se encierra a los niños, pero sí sabía que en ese mismo Círculo hay también un centro de orden que protege a la casa contra un desorden sin límites (un orden que no es simplemente geométrico). Tania vio desaparecer un día el círculo de su familia, pero se quedaba aún a sí misma como delicada habitante de otra redondez que ahora invita al lector a acariciar su pequeña fotografía

A los 10 años le habían dicho: "Tania, la existencia es hermosa", pero en Otro Círculo, más allá de su familia, su oído con candorosa intuición geométrica ya había escuchado otra voz: "No Tania. Das Dasein ist rund: La existencia es redonda. (Martínez 1977 s/n)

"La superficie del adentro y del afuera parecen confundir los planos del dolor. En ambos lados es dolorosa la superficie"(Martínez 1977 s/n), se lee en las didascalias en torno al rostro de Hitler. La identidad como familia, la destrucción del país y de la familia como orden que protege contra un desorden sin límites, y con ello contra la violencia, se presentan como materiales experienciales en ruinas, donde las palabras no se inscriben en un esfuerzo de verdad. La cita de Celan es del poema *Todesfuge, Fuga de la muerte*, una de las más densas poesías del autor en la que el horror y la memoria de los campos de concentración ahonda en una irreversible oscuridad y en la que el autor efectivamente se refiere a Hitler como "maestro de Alemania (Meister aus Deutschland)", el señor de la muerte. Una *Fuga de la muerte* fue lo que tempestivamente Sonia vivió como supérstite a la ocupación nazista.

Eugenia Brito indica un final controvertido para *La nueva novela* refiriéndose al personaje de Superman que aparece en el final del libro y en cuya didascalia leemos: "El poeta como Superman". En primer lugar Brito se pregunta si con la introducción de esta figura el poeta ha entendido señalar el fin de la Poesía o, contrariamente:

b) su reverso: la revolución de la poesía como escritura, sistema integrante de las diferencias entre poder y saber que la nueva novela desecha como restos de "un mundo que fue" del que le queda la nostalgia y también la carcajada; y c) la última

máscara, que tras las anteriores pretenden desorientar al lector, hacerlo reír, evadirse usando un cómic de dudoso gusto.[...](1994: 42)

Lo que concluye Brito es que la proposición de este *superman* final convierte a "este texto prometedor en autorreferente; prisionero del horror de sus mismas proposiciones, incapaz de contenerlas: el texto es sin madre; se vuelve al Padre, y ahí le falla el tejido: ya estaba tachado" (1994: 44).

Afin a las conclusiones de Brito, Lihn se pregunta si el valor semiológico y del proyecto en su totalidad, con la reiterada presencia de iconos culturales y políticos como Rimbaud y Marx, sea "la apología de los propósitos de cambiar la historia y de cambiar la vida o el balance de la bancarrota de esas y de todas las revoluciones?. ¿Cómo y de qué hablan los íconos siempre indiferentes al medio ambiente textual en que aparecen inmersos? ¿Corrigiéndolo? ¿Anulándolo?"(1996: 177).

De otro modo, la contradicción misma de su significación lleva a interrogarse: si se han vuelto superfluos estos mitos. Si se habla de la cultura en ruinas que ya no puede levantarse, su sepultura se prefigura en la grande carcajada como hiato sobre el abismo histórico que se teatraliza introduciendo un icono de la cultura de masas, cuya explosión, al menos en Chile, entre 1971 y 1977, produce los primeros síntomas de desajuste y desquicio social y cultural.

Brito rescata esta visión apuntando al rostro de mujer en lágrimas que sella el libro. Es el retorno a la madre, las lágrimas borran la letra, y permiten "el adiós al museo y la vuelta a la significación de ese proceso arqueológico de excavación" (1994: 45). La propuesta de Martínez afrontando puntos nodales de los dispositivos del saber, pone en guardia sobre el mecanismo de producción de signos, de enunciación del lenguaje, sobre el silencio y el lenguaje *otro, pajarístico*, una mirada otra. El mismo poema predispone la mirada en el lector, y libera la Poesía de su autor, del sujeto dominador, intentando o moviéndose dentro de la tensión de esta búsqueda desaparición, a su vez sin perder la subjetividad, porque no se equivale la subtracción de la autoría, la anonimia con la objetivización/cosificación de la poesía.

Lo cierto es, como confirma Brito, que "*La nueva novela*, anuncia lo que será la gesta de la "nueva escena literaria": tiene todos los antecedentes que ésta desarrollará más tarde. Sin embargo, es sólo un marco teórico para escribirla; una proposición, acaso un archivo de datos"(1994: 45). Por otra parte la estudiosa Francine Masiello, inserta *La nueva novela* dentro del marco de obras que utilizaron una "máscara para engañar la presunta autoridad del ojo que ejerce la vigilancia sobre los individuos"(2001: 120). Su ataque a los planteamientos del Estado "sobre la veracidad de la experiencia" son puestos en duda a través del uso que hace el autor de las imágenes con las que compone la obra: "los nombres pierden su historia y las cosas no son lo que aparentan ser"(Masiello 201: 120). La mirada del autor desplaza la mirada uniformante del régimen cultural, y, sostiene la autora, en general de una lectura unívoca de los signos codificados por una cultura letrada, interrogando identidades sean éstas sexuales o literarias, cuestionando, por ejemplo, la identidad femenina o la definición sexual en el

cuadro *Portrait of a lady* en el que se pregunta al lector: *¿Qué es una muchacha?*, o, implícitamente sobre la pluridimensionalidad del *Bateau Ivre* de Rimbaud (Masiello 2011: 120-121). La sección *Cinco problemas para Jean Tardieu* se abre con el título *La identidad* y la imagen de una fotografía de Jean Tardieu a cuatro años, pero como un espejo dislocado la voz en didascalía dice a su lector que ese niño "no es Usted, sino su pequeño hijo que ha desaparecido".

Problematizando ulteriormente la tipología textual y la labor intertextual que realiza Martínez, intentaremos dilucidar el vínculo semiótico que instaura su obra con la literatura a la que pertenece y el significado del gesto de convocar otras literaturas europeas como *corpus* fundamental. Hay, al menos, dos direcciones posibles para leer el diálogo intertextual y la cita de un *corpus* literario canónico, pero de matriz rupturista y europea. Rimbaud, Marx, Yeats, son textos canonizados por la lectura histórica, pero nacen como gestos de ruptura tanto con respecto a la institucionalidad como a las ideologías y normatividades de su tiempo. A su vez, situando la operación de Martínez en un periodo como el de principios de los setenta, fecha en que parte de la obra había sido concebida y realizada, nos encontramos en pleno apogeo de la Unidad Popular. Como hemos relatado más arriba en ese periodo hubo una consistente llamada formal a participar al cambio y a dar prueba de compromiso a través de la literatura, la poesía y en general con la labor intelectual. Ante esta llamada, muchos, si no la mayoría de los poetas, pese a un cierto conflicto interior, prefirieron continuar una labor que se aproximara a la sociedad bajo una perspectiva más subjetiva y personal, construyendo un lenguaje, que se consolidará y, en parte se modificará, después del golpe. Durante el gobierno de la Unidad Popular, lo popular, lo nacional y la clase popular, tanto como discurso retórico que como estrategia socio-política, llegó a ser *el* sujeto emergente del discurso oficial. Entonces, el gesto de Martínez, como bien problematiza Lihn, ¿dónde se inscribe? ¿En un rechazo de lo nacional, en una desmentida, como gesto que cancela la tradición literaria chilena, rompiendo casi cualquier vínculo con ella y declarando una filiación referida al *pater-modélico* europeo? A su vez, con la anulación del sujeto nacional, sea en forma de literatura que en forma de realidad nacional, ¿qué es lo que intenta hacer desaparecer, precisamente mientras habla de desaparición? Si atendemos a la diseminación de signos negativos actuada por Martínez, que incluye la puesta en duda del sistema del lenguaje, podemos concebir la operación de Martínez como una *vaciamiento* de la autoridad de los textos europeos a través de la cita. En esta dirección Avelar (2000: 125) concibe el europeísmo de Borges, su genealogía extranjera, como ejemplo límite del funcionamiento literario que ha hecho crisis, la cita, el pastiche, las alusiones, los plagios le quitan tanto su autoridad como su fiabilidad, "transformando las técnicas retóricas del europeísmo en un capítulo más de la biblioteca de Babel" (2000: 125) "Borges", escribe Avelar, y a él asociamos Martínez, "cerraría, por así decirlo, el ciclo histórico de la cita como distinción de clase" (2000: 125).

Probablemente la intención de Martínez se dirigía más bien a componer una memoria de la Poesía y a extender una mirada crítica al confín del lenguaje y de lo

representable y enunciable, cuestionando la perspectiva con la que tradicionalmente se concebía la obra literaria en Chile; y no buscaba articular el desmontaje de la cultura extranjera, pero de hecho en su gesto contiene también esta posible lectura.

Como escribe Francine Masiello: "Los escritos de Martínez destabilizan la fe en una representación primaria de lo real y maniobran, como explica Eugenia Brito, para escapar de la sensación de naturalidad con la que se suele abordar la forma literaria" (2000: 120-121). De cierto hay otros marcos teóricos en que inscribir las poéticas que vendrán en los Ochenta, pero la de Martínez, con la *Nueva novela* y con *La poesía chilena*, re-produce aún hoy mucho de lo no dicho, por medio de sus fragmentos esparcidos, como en un augural *continuum* que trasciende los tiempos, dicen de una carencia como tumba silenciada y a la vez de una potenciabilidad de la escritura de abrir siempre nuevos sesgos de lectura.

4.2. *Confrontaciones entre las poéticas de Enrique Lihn y Raúl Zurita*

En esta sección nos detendremos en el debate poetológico que esta ocasión de intercambio de puntos de vista desencadenó entre dos de los poetas más importantes de finales de los setenta y comienzos de los ochenta: Raúl Zurita y Enrique Lihn. Sus posiciones dentro de un marco de construcción y de-construcción de un pensamiento poético, se origina, es cierto, desde prácticas artísticas y poéticas distintas entre sí. Como hemos visto en precedencia Enrique Lihn ha desarrollado hasta ese momento una labor desacralizadora como crítico literario conjuntamente a la del oficio de poeta, alcanzando y cruzando el confin de las artes y la *performance* pública, pero de manera diferente con respecto a aquella con que irrumpe en la escena poética y artística el joven Zurita (1951). La confrontación de estos dos puntos de vista, sin querer agotar el tema de las poéticas presentes en los Ochenta, aporta un paradigma para la focalización de un gesto poético que se cruza con una demanda ética declinada en modo diferente, como también contribuye a desglosar el lenguaje mismo que, articulado bajo políticas autoritarias, en ocasiones asume dentro de su estructura algunos elementos de esta ideología.

La revista Cal

La revista *Cal* (Colectivo de Arte Latinoamericano) nace en 1979, como iniciativa editorial adyacente a la Galería de arte *Cal*, con el intento de focalizar el estado del "pensamiento contemporáneo del arte y la existencia del hombre" (*Cal* 1 1979), como se afirma en su primera editorial. Nace como proyecto de periodismo cultural, que profundiza y promueve la realidad nacional y extranjera en el ámbito del arte y la literatura. Su carácter es abierto, en el sentido en que hay una clara invitación a la participación y a la contribución en su labor cultural, bajo un espíritu que desea sanar la separación "entre calle y vida", enlazando "el taller del artista al del hombre de la calle" (1979). Este objetivo es una de las prerrogativas comunes a otras iniciativas y

prácticas artísticas que a partir de esos años colectivizaron el arte o pusieron en marcha acciones para esfumar los confines experienciales y sociales de la sociedad chilena. Era un planteamiento cultural que se representaba como metáfora de un cuerpo social pensante y reactivo que buscaba estrategias para oponerse a la cultura dominante y a las disposiciones del autoritarismo.

Cada número presentaba profundizaciones sobre arte, teatro, poesía y narrativa, además de ofrecer una reseña de las actividades culturales. Es bajo esos signos editoriales que en el segundo número, dedicado a la crítica literaria en Chile, se da lugar a un dossier de literatura (dossier abierto) en que *Cal* elabora las respuestas de críticos de arte, poetas y literatos a las preguntas formuladas en referencia al ejercicio y función de la actividad crítica, la situación de la literatura en Chile. En esta prima ronda de reflexiones participan: Juan Balboltín (escritor); Alfonso Calderón (Crítico literario); Martín Cerda (crítico y ensayista); Fernando Emerich (director de la Revista "Andrés Bello"); Cristian Huneeus (escritor y crítico literario); María Eugenia Meza (escritora); Eric Pohlhammer (poeta); Jaime Quezada (escritor y cronista literario); José Luis Rosasco (Escritor y crítico literario); Adriana Valdés (Crítica de arte y literaria); Raúl Zurita (poeta).

4.2.1 *Zurita y la vida como obra mayor. El Mein Kampf de Raúl Zurita*

El Mein Kampf

Antes de publicar *Purgatorio* (1979), Zurita publica en la revista *Cal* su reflexión-manifiesto poético denominado *Mein Kampf*. En este texto Zurita contribuye al debate abierto por la revista como poeta y se autoafirma como sujeto del proyecto poético y de vida que es el *Mein Kampf de Raúl Zurita*. En el texto el autor define el territorio de su labor en la escena poética de la que surge: "la irrupción de su propio fenómeno en el exilio de estos pobres lugares sudamericanos, la estructuración del paisaje que conformamos y la aplicación - como trabajo de arte consciente - de un modelo sobre su devenir"(Cal 2 1979: 10-11).

Desde este lugar el poeta continúa designando su campo y el campo en que operan las manifestaciones de arte actuales. Para esto releva dos condiciones que determinan el estado del arte y la perspectiva con que los autores se aproximan a la producción y a la determinación de la funcionalidad del arte. Es decir, en primer lugar la creencia en que la obra misma se agota en su producción, como autosuficiencia de sus propios medios y como consecuencia de una "falta de interrelación entre los distintos subsistemas de arte"; y en segundo lugar en la creencia, *burguesa*, subraya el autor, "de que el producto de arte es capaz de suplantar en sí mismo lo que entendemos por realidad"(1979: 10)

Emerge aquí la primera oposición epistémica dentro del campo del arte y la literatura, aquella entre arte y realidad. No así entre arte y vida como ha ilustrado poco antes el poeta.

Asimismo el autor inserta estas dos tendencias en el fin, sea de la retórica de la Gran Poesía sea del sistema productivo que la caracteriza, y con cuyos parámetros se ha querido instalar en la cultura y la sociedad. En otras palabras el poeta impugna los planteamientos teóricos y la ineficacia de la concepción que prevalecía hasta ese momento en el quehacer artístico y literario, para lograr integrar "la polivalencia del desarrollo histórico"(1979: 11) dentro del proceso semiótico de la producción de obras, como un momento fundamental de su estructura. Zurita continúa afirmando, entonces, que a pesar de los indudables logros, entre los que menciona la antipoesía de Nicanor Parra y el trabajo de Enrique Lihn, en la toma de conciencia, el sistema de la literatura ha obviado la vida como soporte real del arte, del que ha quedado excluida la perspectiva de "un desarrollo concreto, ya no en el arte, sino en la realidad socializada"(1979: 11). Por lo tanto el autor releva en la falta de esta urgencia por parte de los artistas un obstáculo al cumplimiento de este cambio, o sea, "la capacidad de integrar el desarrollo histórico como modo de producción de la obra, para poder establecer las coordenadas que referirían la posibilidad de construcción de arte a la capacidad que tengamos, en el arte, de estructurar, un cuerpo que integre un devenir."(1979: 11)

El autor aquí vuelca la reflexión hacia los márgenes del arte, y a lo que éste puede como potencialidad unificadora de arte y vida, integrando el concepto de realidad socializada, lo que se aleja de la inicial relación opositiva entre vida y realidad, o al menos, así parece.

Zurita prosigue enlazando su exposición con la función nueva que, inscrita en este balance de significados, debería tener la crítica, comprendiendo nuevas reflexiones teóricas originadas de lo que implicaría esa nueva práctica de vida-arte. De hecho, como decíamos con anterioridad, las mayores renovaciones en la crítica, por lo que respecta las perspectivas y los métodos de aproximación a la producción de textos y obras de arte, se originará en el ámbito de la crítica de arte, en particular de la que gravitaba en torno a la escena de avanzada, o *espacio insumiso*, particularmente ligado a la performance de arte, al arte compositivo e interdisciplinario de varios autores, además de la labor del grupo CADA. Nelly Richard elabora los signos y los efectos de la censura y el autoritarismo sobre el cuerpo social y los signos que de este estado excepcional emergían en las obras de los jóvenes artistas, y su reflexión teórica nace al unísono, en directo diálogo, con las obras de los artistas⁶⁷.

Zurita prosigue en la presentación de su proyecto abordando la cuestión crucial de la necesidad de "estructurar la vida, no un libro" (*Cal 2* 1979: 11). De lo que surge un concepto de arte totalizante en el que la vida no sólo es parte de la obra de arte sino que, más bien, se convierte en la obra de arte. Para ello es necesario que los "nuevos creadores sitúen sus trabajos como producción específica, socialmente dirigida, de una nueva realidad" (1979:11). Sucesivamente el autor traza una parábola desde lo personal de su

67 Una crítica con respecto a la monumentalización de la Avanzada, como ya señalado, se encuentra en el ensayo de Willy Thayer: *El fragmento repetido. Escritos sobre en estado de excepción* (2006).

experiencia inscrita en el proyecto *del Mein Kampf de Raúl Zurita*, que tuvo inicio en la soledad individual de la quema de su mejilla en mayo de 1975, y que aspira a colectivizarse y a asumir la vida en un espacio habitable para todos. El autor parte de sí mismo y de la producción concreta de su vida como "soporte y producto de arte", este proceso implicará asumir su realidad y la del proyecto que se va conformando, como "cuerpo de denominación de una ideología, como borrador a corregir de una experiencia" (1979: 11). Como veremos esta imagen del borrador y de la posibilidad de corregir la vida, es un tema que repropone en su texto más extenso *Mein Kampf, ¿Qué es el Paraíso?*, publicado en el número siguiente de *Cal*. La parábola o recorrido de vida que delinea Zurita tiene un punto final, y éste coincide con la "proyección de una nueva experiencia de vida humana y de cuya realización colectiva dependerá la consumación final" (1979: 11), como conclusión del trabajo.

El planteamiento utópico del autor busca asumir un cuerpo concreto en la realidad a través de la identificación de un lugar, un *topos*, en donde poder concretizar su proyecto que incluye una concepción ideal de sociedad "como propuesta a colectivizar" (*Cal* 2 1979: 11).

Una segunda etapa es definida en el siguiente modo por el poeta:

por la construcción de un nuevo modelo social como lugar físico de cumplimiento de la obra, incorporada a la producción del Área Mundial en que cada uno ERIGIRÁ SU PROPIA EXPERIENCIA Y LA DE OTROS COMO EL ÚNICO PRODUCTO DE ARTE QUE MERECE SER COLECTIVIZADO. (1979: 11)

Esta última instancia de su obra dentro del proyecto del *Mein Kampf*, la ha intitulado: *Paraíso*. Este itinerario, que el poeta llama práctica, se funda en una "utopía (por el momento) de asumir la vida de todos como producto a colectivizar" (1979: 11). De este modo el gesto que da origen a la práctica y proyecto de vida-obra de Zurita, iniciado en la soledad de su mutilación voluntariamente infligida, tiende hacia una máxima aspiración de la experiencia social. La terrible apertura que el poeta formula es a su vez circunscrita a la precariedad de la situación compartida en Latinoamérica, que es el paisaje desde donde surge y en donde se encuentra "el trasfondo real de su lectura" (1979: 11). Finaliza volviendo sobre el concepto de "corrección de la experiencia", una experiencia común que no puede ser usurpada por las otras literaturas, o por lo que ellas históricamente o tradicionalmente han significado. Nadie podrá "disputarnos la soledad y el privilegio común", escribe el poeta. El exilio de los "descampados chilenos", como los denomina, como lugar heterotópico, y a la vez anti-utópico, son el punto de partida para concretizar ese nuevo lugar colectivizado que es "la patria chilena" (1979: 11), un camino abierto al que el poeta invita a compartir con él como única vía posible de regeneración de lo social y de su experiencia.

Cuando Zurita se quema la mejilla en 1975, según relata estaba tocando el fondo de una situación existencial que se había dramáticamente agudizado tras el golpe de

estado, su detención en Valparaíso, detención que duró tres semanas, y el fracaso de su matrimonio luego del nacimiento de tres hijos, lo habían precipitado en un estado de zozobra interior y social. El encierro en el baño y el gesto de quemar su rostro, según recuerda el mismo autor fue un acto "consciente y premeditado", pero que nada tuvo que ver en su origen con el arte. Este acto fue un punto de fuga, después del cual el poeta siente que empieza a "reagruparse un poco", luego de una intensa sensación de disociación. "Con el tiempo me di cuenta de que si yo iba a escribir algo necesariamente iba a partir de eso", afirma Zurita en una entrevista con Juan Andrés Piña (2007: 265-266).

Las postulaciones que el autor delinea en las declaraciones a la revista *Cal*, no agotarán su reflexión teórica sobre su obra y sobre la obra de arte en general, si bien es cierto, que las entrevistas serán el lugar privilegiado de una composición autorreflexiva que acompañara sus intervenciones y producciones poéticas a lo largo de los años, el autor también ha elaborado ensayos como *Lenguaje, Literatura y Sociedad* de 1983, entre otros, en los que afronta estos paradigmas poetológicos desde una perspectiva más formalmente teórica que directamente metatextual.

Sobre los planteamientos a través de los cuales el autor presenta su poética y proyecto artístico del *Mein Kampf*, es posible sacar algunas conclusiones.

4.2.2 *Lenguaje totalitario y lenguaje poético*

El título de su manifiesto, *Mein Kampf*, evoca inevitablemente el libro de propaganda nacionalsocialista escrito por Adolf Hitler. De ese "Mein Kampf" emerge el concepto de *Lebensraum*, como tópico de una ideología que prevé el exterminio de una parte de la ciudadanía. Asentado el hecho de ese rastro en la elección del título de su proyecto de trabajo, no es posible establecer ulteriores vínculos que lo relacionen con la ideología hitleriana aplicada al nacionalsocialismo. Sin embargo, a nivel del lenguaje sí podemos encontrar otras pesquisas dentro de lo que es un lenguaje instalado dentro de un medio autoritario y que se enfrenta dialécticamente con él.

En su texto el autor refiere del exilio en la tierra, lo que no parece ser sólo una metáfora del destierro de sus connacionales víctimas de la persecución política, sino que indica un sentimiento de destierro en la propia tierra-patria radicado en el sentido de un desplazamiento temporal-espacial de una utopía, colectiva y personal, hacia un estado, sea en el sentido de percepción interior que en su sentido gubernamental, autoritario, despótico, que ha sido enajenado de su naturaleza, sobre todo expropiado del proyecto (colectivo) que se perfilaba en el anterior proceso hacia el socialismo. Claramente como todos, Zurita estaba inmerso en lo que fue el movimiento colectivo, percibió y probablemente interiorizó, como hizo parte de su generación, el ímpetu colectivo que hizo soñar o creer que un profundo y radical cambio se habría podido verificar para

toda una comunidad. La derrota de la Unidad Popular fue una de las pérdidas invisibles, pero se perdió la palabra para poder expresarla. Ya no era posible manifestarse en favor o en contra, sino militando en algún movimiento de izquierda, no hubo tiempo para verbalizar y elaborar el duelo como hubiera sido necesario. El proyecto socialista perdido entra a formar parte de los cuerpos fantasmas que transitaban en una zona clausurada.

Zurita que había ingresado a estudiar Ingeniería Civil, tenía una formación e intereses científicos que luego se extenderían a estudios filosóficos y literarios, en forma de búsqueda personal. Antes de 1979 empezó a frecuentar el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile⁶⁸, en el que se reunían algunos de los artistas y críticos de avanzada, junto a algunos poetas, grupo del que se origina la fundación del CADA, del que es fundadora también su segunda esposa, la escritora y artista Diamela Eltit. Este grupo, en cierto modo, fue una colectivización *ante litteram* de un malestar social común, declinado en una singular aparición de signos que abordaban el espacio público, revirtiendo la lógica del individualismo al que conducían los mecanismos represivos.

Retomando el escrito de Zurita, de su lectura emergen al menos dos paradigmas semióticos: uno es el que puede ser identificado con una yuxtaposición entre el sentir personal de la herida que provocó en el autor el golpe de estado, y la percepción de una crisis histórico-política, que se transforma en un desequilibrio y desajuste psíquico con respecto a los márgenes de lo real y de la autorepresentación, en medio de un paisaje social que cambia bruscamente y que produce una escisión en el sujeto, y que lo lleva a romper con las precedentes representaciones de su realidad.

En segundo lugar se puede leer una interiorización de los efectos del autoritarismo en vigor y de su discurso, en el lenguaje por medio del cual Zurita inscribe su declaración de poética. Estos efectos, sin embargo, en su escrito resultan revertidos. El discurso de Zurita releva una significativa dirección ontológica. En el sentido que está orientado hacia el ser y su destino como entidad viviente dentro de la sociedad. Es fundacional porque intenta reconstruir un orden en el que se pueda recomenzar una experiencia de vida que supere la anterior, delineando una progresión hacia un bienestar común en un nuevo espacio social.

Por otra parte hay conceptos como «“la consumación final”, nueva experiencia de vida humana, modelo de corrección de la propia experiencia, cuerpo de nominación de una ideología como borrador de una experiencia» (1979: 11), que pueden ser reunidos

68 El artista recuerda que durante la práctica del *Grupo Experimental Artaud*, en 1974, que tenía lugar en los espacios del Departamento de Estudios Humanísticos, lo único que hacían era gritar. El autor relaciona esa práctica y ese lugar con las torturas y crímenes que se acometían en ese mismo periodo. La sede del centro universitario había sido en precedencia sede de la Embajada de España, luego del cierre del centro, durante la dictadura, se convirtió en una central de la Dina (Dirección de Inteligencia Nacional), y como hoy se puede observar, funcionaba tanto como central de información y vigilancia de las comunicaciones que como centro de tortura. El poeta comenta así la experiencia: "Fue a partir de entonces un lugar de tortura, de desaparecidos y de muerte. Nosotros predecimos esos gritos, los inauguramos desde un terror que otros iban a consumir." (Neustadt 2001: 79)

dentro de una constelación metafórica que forma parte de un discurso ideológico que intenta construir una visión totalitaria, con rasgos místicos, para designar la misión del artista y la función de la obra de arte.

La lectura que resulta y que se quiere privilegiar es que un discurso que enfrenta estas específicas categorías ontológicas como también ideológicas, contiene improntas que emergen, como parte de lo *no dicho*, bajo la implantación de una ideología más fuerte, de signo negativo, como es la de la dictadura. Y que, contrariamente a la fuerza que ésta ejerce, el lenguaje utópico y fundacional que nos presenta el autor propone un compromiso antagónico a los dispositivos hegemónicos, que se cumple en el lenguaje mismo. Se invierte el potencial de muerte con uno de vida. "La vida como producto a colectivizar", es una expresión que revierte el desvalor de la vida dentro de la lógica de mercado. También puede ser entendido como su contrario, es decir, cómo la vida entra a formar parte de la dinámica de mercantilización como bien reproducible. Es esta doble lectura lo que hace del escrito de Zurita un texto que potencialmente encarna las contradicciones instaladas en el sujeto, como ente colectivo y afectado por el lenguaje, bajo el *golpe*, también al lenguaje que dio el régimen, especialmente en sus primeros años de consolidación.

En oposición al uso que Lihn hacía del lenguaje en su personaje de *Pompier*, el cual encarnaba, exasperando, la voz del poder calcando la articulación de éste y develando su posicionamiento y sus disfraces con una explícita referencia al régimen, Zurita asimismo no sale del lenguaje dominante, pero no lo exhibe sino que construye un horizonte referencial diferente, en sus antípodas.

Las causas de este posicionamiento del sujeto zuritiano pueden ser muchas, ciertamente, connotan su discurso teórico y poético, y no se resuelven fácilmente. Lo que sí es cierto es que esta visión se despliega dentro del ámbito del lenguaje con un horizonte que eleva el arte a condición superior al par de la vida. Este gesto no es nuevo, ya que desde la primera vanguardia la dialéctica arte-vida, declinada como humanización del arte o deshumanización, constituye una demanda que se ha reiterada en distintas épocas, pero en este contexto el marco conflictivo desea encarar un entero sistema de signo destructivo. Esta construcción de vida-arte presupone una búsqueda de reasignación de sentido a la labor creativa, en lo específico a la labor poética, y sólo una férrea confianza en el poder de la experiencia de la poesía, logra enlazar las postulaciones de una utopía en la que la belleza y la vida pueden fundirse en un todo colectivo, en un momento crítico en que reinaban la violencia y la censura.

En una entrevista con el crítico y escritor Juan Armando Epple, Zurita en relación a los conceptos de utopía e historia sostiene:

Es verdad son dos concepciones estrechamente ligadas, salvo que la utopía implica, en el fondo, el "lugar de ninguna parte". En ese sentido tiene valor histórico sólo como testimonio de un presente, no como futuro virtual al que se puede acceder. En realidad, a través de distintas utopías, sociedades enteras han hablado de sí

mismas, informando sobre sus sueños y sobre los dilemas de su presente”(Epple 1994).

Estas afirmaciones son sucesivas al texto de *Cal*, pero indican otras claves para la lectura de las postulaciones del poeta. Hay un elemento onírico que emerge, consciente de serlo, en la construcción de sus utopías, de los lugares otros, que van apareciendo en sus textos. El sueño es un elemento que forma parte de la sociedad, desde lo personal hasta lo colectivo. Desde el inconsciente que actualiza el deseo se pronuncian las utopías por cumplirse en la realidad positiva.

Abordando el campo en el que irrumpe el discurso de Zurita, es interesante notar que el poeta presenta un proyecto de obra que excluye el resto del campo intelectual al que pertenece, en el que está situado en cuanto Raúl Zurita, poeta. El autor en su visión totalizadora, con este gesto, se propone como un guía, un visionario cuyo discurso puede involucrar una comunidad. Se aleja de la figura de vate nerudiano que se dirige al pueblo desde una lugar superior, pero a su vez, se posiciona como un iniciador. En los años ochenta, escribe Nelly Richard (2001), la cultura produjo *tajos* en la trama de la realidad (Foucault), y uno de estos los produjo Zurita. No en último lugar con el desplazamiento del discurso poetológico inaugural que proponía. *Tajos*, como la quema de su mejilla, que fue un elemento físico que logró impactar socialmente y que quedó indeleblemente relacionado con su figura de poeta. Con esta tácita exclusión de las otras poéticas del campo literario, Zurita, erige un discurso autoreferencial que, tal vez sin quererlo, transformó la apreciación del/los poetas/s de los Ochenta. Y por otra parte lo convirtió en una voz de indiscutible primacía, que en cierto modo opacó otras personalidades poéticas.

En el número 3 de la revista *Cal* (1979), prosigue la participación de críticos y autores en torno a los formularios sobre el estado de la cultura y de la crítica en Chile. Se abren nuevos debates involucrando artistas visuales como Ronald Kay, el pintor Gonzalo Cienfuegos y Carlos Altamirano, también artista. En el dossier de literatura, Lihn sin referirse a ello explícitamente, responde a las reflexiones emergidas de la presentación de Zurita y por su parte éste último presenta el texto *Mein Kampf. ¿Qué es el Paraíso?*, un texto que se postula como manifiesto de esta primera parte del proyecto poético, en el que se despliega con mayor precisión el primer paso para el cumplimiento del *Paraíso* como punto de término.

4.2.3 *Dolor/corrección/arte/vida*

Zurita explicaba en una entrevista con Eugenia Brito en 1980, que el *Paraíso*, como última instancia de la obra, no lo habría escrito él, “ni yo ni tú, tal como no escribo el Infierno, que sin embargo, es la base y según Dante existía antes que los hombres. Entonces veo este trabajo como un tránsito que no es otra cosa que el camino por los

años que me ha tocado vivir”(1980).

Con estas palabras se aclara mayormente el significado intrínseco del *Mein Kampf*, como escribe en la parte final del texto publicado en *Cal*, "que es una pequeña, ínfima metáfora del infierno" (*Cal* 1979).

El texto comienza inquiriendo a las "Gentes de Hiroshima, a los Trabajadores chilenos, a las Naciones de la tierra", con la pregunta: "¿Qué es el Paraíso?". El trabajo del poeta, que se define como un "hambriento, condenado" y como "trabajador del arte", superará su muerte. Este es el fin de toda obra de arte, la de superar su artífice y sobrevivirlo en el tiempo (*Cal* 3 1979: 20).

Sucesivamente, del texto emergen tres planteamientos que profundizan los precedentes o que aportan perspectivas nuevas a la poética *arte-vida* de Zurita:

A) el primero afirma que trabajar con la vida que *uno es* significa la proposición de un recorrido de experiencia en el arte, ya que anteriormente a esta postulación lo que ha hecho el arte o esa forma de arte que es la religión no ha trabajado por la elaboración concreta de la vida, sino que han sido proyectadas sobre la muerte. Asimismo apartándose de la idea platónica de las ideas, de la dicotomía entre conceptos e imágenes, la labor es la de trabajar el concepto de corrección "sistemática de la propia experiencia, asumida como borrador de la vida que será". En este proyecto está en juego la construcción de "un nuevo contenido y de una nueva forma social de experiencia"(*Cal* 3 1979: 20). Es decir un nuevo significado y un nuevo significante inscritos en lo real.

B) este dolor o sufrimiento que se produce "cuando alguien es privado del sustento o es inducido a la muerte por terror o inanición", según lo que expresa el poeta, es estar haciendo vida, "dolorosamente". Es necesario entonces que la práctica nueva sea asumida desde el dolor de la propia experiencia, y que logre transformar la experiencia del dolor en la construcción colectiva de un nuevo significado. Más adelante el poeta escribe: "asumir los contenidos concretos del dolor como una forma de corrección de la experiencia [y] base [de] un proyecto socialmente significativo de vida humana"(1979: 20).

¿De qué dolor pudo hablar Zurita?; ¿del suyo propio o del colectivo?. Brito en su ensayo *Campos minados*, hace una velada crítica a su proyecto de arte-vida cuando se pregunta: "Zurita ofrece la promesa de un futuro feliz. Si y sólo si, Chile entero se sacrifica (¿aún más?)" (1994: 26).

Efectivamente es difícil comprender literalmente sus afirmaciones en torno al dolor y al poder del dolor dentro del plan de corrección de la experiencia, si no se las desplaza hacia un plano del lenguaje, plano que, sin embargo, el poeta aquí rehuye hacia el de la vida y la experiencia. ¿Cuanto más dolor deberá resistir una comunidad? Asimismo sus afirmaciones parecen inscribirse en un orden en el que de la violencia y la injusticia puede nacer un orden superior, a partir de la sublimación en el dolor⁶⁹.

69 En 1998, Zurita responde al investigador Neustadt, que le formula una pregunta en torno al sentido del dolor y del hacer arte bajo la consigna de "no haber sido felices" (refiriéndose a una declaración de

En la entrevista que citábamos antes, con Eugenia Brito, el autor responde así a la pregunta si está contento con su trabajo:

[...] Qué puede importar lo que yo haga si hay toda una generación dispersa que tiene sus mártires y un gran número de artistas brillantes para quienes existe la monstruosidad de no permitirles regresar a su patria - entiéndeme -, a los seres más delicados de la tierra, esos poetas, proscritos como si fueran asesinos. Dime, ¿qué importa lo que yo haga, qué puede importar esta conversación?.(1980)

C) el tercer punto de interés que notamos en el texto es la dicotomía entre ficción y vida, que explica su posicionamiento epistémico, y a la vez lo acerca al plano de la creación lingüística. Dentro de esta postulación el poeta inserta el interesante concepto de "plusvalía del individualismo", que el "terror frente a la muerte le saca al terror frente a la vida". Una muerte tal como *La Pietà*, especifica el poeta (*Cal 3 1979: 20*). Este concepto, *plusvalía*, robado al lenguaje del capitalismo indica un punto de rescate del *deficit* que provoca en la vida como *status* frente a la muerte, el estado de depresión y represión autoritaria en la que está sumida. Esta es la realidad referencial que se encuentra como trasfondo de todo el texto y de parte de las primeras obras de Zurita. La vida es un coeficiente subtraído por el poder de la muerte.

Este individualismo, exasperado en la sociedad postmoderna y neocapitalista, es el resto de la operación económica y política, es su cifra oculta, pero persistente. En el individualismo el autor ve sólo una proyección de la ficción, es "la vida que produce ficción"(*Cal 3 1979: 20*). En cambio a lo que apunta su proyecto es a lo contrario, o sea, a producir vida desde la ficción, desde el acto creativo, convertir la vida misma en acto creativo. Las ficciones colectivas, dentro de las que coloca las utopías colectivas, deberían producir vida. Lo que se conoce como "*Grandes Textos literarios de arte*" o la "*Historia del Arte*" es sólo la vida que, en un esfuerzo, produce ficción, lo que se requiere es el movimiento inverso. Esta nueva forma de producción de arte para la vida, producirá "un nuevo sentido de belleza en la vida"(*Cal 3 1979: 20*).

En un paso un poco más oscuro el autor introduce un ulterior mecanismo de aniquilación de la experiencia por medio de las obras individuales:

Las obras individuales de arte, son, en el arte, modos psicológicos de exterminio de la actividad productora en la ficción; la soledad, el terror, el hambre, son - en estos pobres poblados - modos físicos de exterminio de la actividad productora de la experiencia. (*Cal 1979: 20*)

De aquí que lo colectivo sea el medio para oponerse a la muerte y al exterminio, a

Lotty Rosenfeld): "Voy a correr el riesgo de teorizar un poco, pero creo que es esto: el problema humano por antonomasia es el sufrimiento. [...] el sufrimiento es exactamente lo que nos da la magnitud de la existencia, nuestro consentimiento a ella, nuestra afirmación permanente.[...]La herida es la fisura a través de la cual se filtra el arte. Sin herida no hay arte, en el peor de los casos sólo mediocridad, en el mejor nobleza"(Neustadt 2001: 78)

lo que es producido por los elementos que dominan la sociedad, que más allá del individualismo son identificados con algunas de las consecuencias de la injusticia social y económica.

El poeta, como hemos visto en el texto anterior, vuelve a menudo sobre lo latinoamericano, como paisaje cultural y social que hace de fondo para sus reflexiones. En la entrevista con Brito, de hecho, se refiere explícitamente a la pobreza y a las condiciones de los países sudamericanos, "que no tienen un pasado remoto. Pueblos sin historia y que, sin embargo, requieren una identidad y esto siempre en medio de situaciones adversas (pobrezas, dictaduras, etc.). No es raro entonces que de allí surja una gran poesía que no es sino finalmente el modo de pensar y de apropiarse de una identidad, de un nombre"(Brito 1980).

Es opinable, y tal vez el autor se refiere a la invisibilidad de estos pueblos dentro el relato de la *Historia*, la afirmación de la falta de un pasado antiguo común o local de los pueblos latinoamericanos, de hecho Zurita sea en *Anteparaíso* que sucesivamente en otros poemarios, construye algunas de las alegorías que caracterizan su poesía incluyendo tanto los territorios latinoamericanos, refiriéndose al pasado de la civilizaciones precolombinas, como a ese resto cultural histórico que se ha hibridado en la modernidad. Declinando esta perspectiva bajo el signo de la pobreza de los pueblos altiplánicos y en general de los *descampados* sudamericanos, posiciona el sujeto de la enunciación en sus cercanías, muchas veces asumiendo máscaras y voces ficticiales que la encarnan.

Para concluir su proyecto, el poeta vuelve hacia sí mismo y a su experiencia de la quemadura. La fotografía de su cuerpo herido, su mejilla, abre el libro *Purgatorio*. Su gesto se dirigía hacia ese "Paraíso, no para el cielo vacío"(1979). Y el cielo al que se dirige Zurita, es el cielo en el que escribirá un poema de quince versos, con letras de humo blanco de aviones en Nueva York, o junto al CADA, con el que hará caer cuatrocientos mil volantes sobre Santiago, en el proyecto intitulado *¡Ay Sudamérica!*, en 1981. Lo vertical del cielo⁷⁰ es una fuerza que incumbe sobre el destino humano, "el cielo a corregir" al que se refiere (*Cal 3* 1979: 20). En este modo afirma que la esperanza está depuesta en un momento en el que "yo (y mis amigos también) podamos rediseñar nuestros trabajos y por ende romper con cualquier obligación y servilismo físico o mental, todos - muertos y vivos - podremos por fin, con el producto de nuestra práctica aquí - no con nuestro desvarío, revertir nuestras carencias y por ende corregir el cielo."(*Cal 3* 1979: 20).

70 Comentando la tensión que subyacía a su proyecto de escritura en el cielo Zurita relata: "En 1981 sobre la ciudad de Nueva York realicé la primera parte del proyecto de escrituras en el cielo. Aviones con letras de humo blanco escribieron un poema de 15 frases, que se recortaron contra el azul del cielo neoyorkino. Al diseñar este proyecto, pensé que el cielo era precisamente aquel lugar hacia el cual todas las comunidades, desde los tiempos más inmemoriales, han dirigido sus miradas porque han creído ver allí las señas de sus destinos, y que entonces la más gran ambición a la que se podía aspirar es tener ese mismo cielo como página donde cualquiera pudiese escribir; recordando también en esto una frase de San Juan que decía: 'Vuestros nombres están grabados en el cielo'"(Zurita 1984: 35)

Es importante notar que el autor denota que en la práctica y no en el *desvarío* se puede cumplir el proyecto y se puede llevar a cabo su propósito. El *desvarío* es el lapso de tiempo, psíquico y físico, en el que no se está presente a sí mismo, en el que la vida es sustituida por la enfermedad, en el que la tristeza o el síntoma del dolor se apropia de la libertad del ser humano. En este sentido Zurita se presenta con mucha lucidez, y en las sucesivas lecturas del significado de su marca en la cara, resalta la distinción del gesto de dolor puro, que no tiene que ver con la representación sino en su interpretación, con respecto a un gesto de origen artístico.

Retomando las aseveraciones con las que el poeta construía su discurso en la primera parte, es sin duda, el carácter anti-burgués lo que caracteriza su intencionalidad. Como concluye Oscar Galindo en un ensayo crítico:

Esta expansión del significado del texto poético supone la utopía de la superación de la institución burguesa del arte y su reemplazo por una concepción en la que cada manifestación humana habría de considerarse artística. La expansión última del significante es convertir la vida misma en el espacio de la escritura. El único libro total (Mallarmé mediante) no sería otro que la vida misma. (2007: 7)

Y prosigue:

La propuesta de Zurita ha ido a contrapelo de las claves poéticas dominantes y es éste un elemento a tener en cuenta. Me refiero a la insistencia por sostener un discurso utópico en tiempos en que prima el desencanto postmoderno, la clausura de los sentidos, la noción de lenguaje como fragmentos del sujeto como puro diferimiento. En su proyecto poco a poco se va imponiendo la noción de "sueño" como explicación de la energía que anima las posibilidades de transformación social. (2007: 7)

En otras palabras Zurita antepone la potencialidad del ser humano ante el poder destructivo que lo circunda, otorgando un valor al ser y a la vida opuestos a su denigración. *La vida nueva*, como se titulará la obra que cierra el proyecto de Paraíso, es también la expectativa de una construcción colectiva. El poeta, como escribe la crítica Ana María Maack, se delinea como un productor de "bienes sociales más que estéticos" (Maack 1985), como "traductor de aspiraciones colectivas más que individuales". Y a pesar de que no oculta la estructura y la labor que opera sobre el lenguaje, es más bien a la enunciación de su proyecto dentro la trama lingüística, a la que da más importancia.

En este sentido es que el poeta afirma en otra entrevista de 1994, que parece un responso a la poética de Lihn:

Cuando oigo decir que la misión del poeta es la palabra, rescatar las palabras,

pienso en realidad que es una afirmación que se hace con el pecho bajo. Que en realidad no es eso, sino el esfuerzo de transcribir esos grandes sueños y esas grandes pesadillas que gesta una comunidad o colectividad, y que siempre tienen relación con aquellas cosas que finalmente más le importan: el deseo de ser felices". (Epple 1994)

Para Lihn la labor poética en torno a las palabras y a su relación con la realidad es fundamental, y su horizonte poetológico se aleja de cualquier concepción utópica.

4.3 *Lihn, Pompier y la poesía situada*

Los márgenes teóricos que están a la base de las postulaciones de Lihn se encuentran en la búsqueda de un lenguaje instalado en lo real y por la experimentación con dicho lenguaje que se contextualiza en una realidad afectada por el régimen de terror y de la paranoia que impone el autoritarismo. Contextos de los que el autor indagará los "efectos de realidad", como manifestación de las relaciones que se insaturan entre la realidad y sus objetos y determinan la relación de la escritura con el mundo. Asimismo la actitud que conduce al autor a pensar la creación literaria como escritura crítica y a profundizar en la teoría literaria poniendo siempre en tela de juicio los mecanismos de producción y de su ejercicio, caracteriza en su obra lo que la crítica ha denominado la "autorreflexividad", en el sentido de una escritura que se refiere a sí misma para constatar sus estrategias y en el contempo es ella misma una estrategia que aborda la realidad y el lenguaje. Dicha característica, como hemos anticipado en otras secciones, se vierte dentro de la misma producción textual y se instala bajo la convicción de que "la literatura es (una) política", y por lo tanto también lo será su modo de producción discursiva. Esta propuesta que se devela en sus obras poéticas así como en sus novelas, obras de teatro, happenings y ensayos críticos esté contenida en el concepto de *poesía situada*, como escribe el autor en *Derechos de autor* del 1981 y como expresa en las *Conversaciones* con Pedro Lastra:

Un aspecto, quizá el único que me atrae de la literatura - lo asocio con la alegría, la sensualidad y la tortura de escribir - es la ocasión que la práctica de aquélla ofrece, de pensarla. Pensar a partir de la literatura, en ella con ella y sobre ella, dentro, pues, de la literatura misma. (1996: 568)

La literatura no se encierra en una reflexión excluyente sobre sí misma o en caso contrario en un desaprensivo ejercicio de los verosímiles admitidos, intenta organizar una zona donde se puede producir la experimentación: esa zona que colinda con lo que estoy pensando aquí bajo la especie de la realidad. (Lastra 1990: 43)

Yo quisiera rescatar un concepto de la literatura que no excluye los datos de la experiencia, no se trata de la presunción realista de una literatura que sería reflejo

artístico de la realidad objetiva, pero creo que el enrarecimiento de la literaturidad lleva a una literatura o a una metaliteratura que sin ganancia ninguna se engolfa en sí misma, dando cuenta así negativamente de una situación. Lo que yo he intentado hacer al menos, por mucho que parezca irrealista, es el producto de un cierto enfrentamiento con la situación (Lastra 1990: 43).

En este último sentido, Lihn trabaja su relación con la realidad, en la que debería estar inmerso el escritor, y con la imposibilidad de representarla. El uso de fotografías y de los lenguajes visuales y performativos son una muestra de estos intentos de aproximación a lo indecible de las situaciones.

En diferentes ocasiones el autor ha determinado su distancia con respecto a una idea de literatura que pueda reflejar en modo naturalístico y romántico la realidad circunstante o que por otro lado trabaje en modo simbólico los efectos de la realidad. Al contrario, la manera de elaborar la realidad apunta a desentrañar los mecanismos de poder absorbidos por el lenguaje del discurso oficial, desglosándolo y reproponiéndolo con una marca crítica y reflexiva. Sea sobre la tradición literaria chilena que sobre los hechos históricos y políticos, en lo específico aquí, de los años setenta y ochenta en Chile, que son el material del que se impregnan labores como el texto *Lihn y Pompier* publicado en 1978 y *El Paseo Ahumada* de 1983.

Para entender las posturas de Lihn, además, habrá que tener en cuenta los procedimientos que el autor despliega en cuanto productor consciente de su oficio. Es decir, la autorreflexividad que emerge del trabajo de Lihn, incluye una consideración de sí como *histrión literario*, como poeta que está inserto en su modernidad dentro la cual establece una relación ineludible con el mercado y el público, así como con los instrumentos de trabajo de los que dispone, en otras palabras, como *productor de mercancías*. Este concepto es la elaboración de cuanto Walter Benjamin ha desarrollado en su idea sobre el poeta en la modernidad, en especial en su reconocido ensayo, "*El arte en la época de la reproducibilidad técnica*". En este modo el autor se sitúa no sólo en cuanto mediador y protagonista del sistema literario sino que también desarrolla su pensamiento crítico con respecto a su entorno social y político.

Esto hace que Lihn cuestione y se relacione con los grandes representantes de las letras nacionales, con el *canon* representado por Huidobro, Mistral, Neruda y Parra, con su obra y con la definición del rol del escritor y poeta que estos delinear⁷¹. Así como también se confronta con el pensamiento de autores estructuralistas y marxistas y con la *nouvelle critique* francesa, con la que se destacan sus afinidades y el intento por no insertarlas en la práctica poética y artística en un modo retórico y académico, como pura integración pragmática de saberes y conocimientos, sino que declinándolos en el procedimiento y en el posicionamiento del sujeto creador.

Como señala Cánovas, entre otros estudiosos, las teorías estructuralistas fueron

71 Como ya hemos indicado en secciones precedentes estos temas se pueden profundizar en "Autobiografía de una escritura" (1967), entre muchos otros textos críticos (Lihn 1996: 254-372)

doblemente apreciadas en los años sucesivos al golpe, como método de estudio y análisis tanto como instrumento para oponer estrategias lingüísticas a la censura:

En Chile la semiótica francesa sirvió de parapeto, en los años siguientes al golpe militar (estamos pensando en el periodo 1973-1980) para atacar a las autoridades vigentes. Sin embargo este discurso fue asumido con un alto grado de censura lo que le restó trascendencia en el ámbito cultural. Esta autocensura consistía en no trabajar la relación entre las estructuras lingüísticas de los textos y las otras estructuras (sociales, ideológicas, mentales) que también el lenguaje reproduce. (Cánovas 1986a: 2-3)

De hecho las teorías estructuralistas y postestructuralistas se difundieron en un campo cultural externo a las universidades, ya que dentro de la oficialidad de éstas persistía la censura de ciertas materias y metodologías. A su vez Lihn logró parodiar estas teorías y sobre todo un cierto *galicismo mental*, profundamente asumido por la cultura latinoamericana y en lo específico chilena. En particular en sus dos novelas *La orquesta de Cristal* y *El Arte de la palabra*, a través del histriónico personaje *Don Gerardo de Pompier*, este procedimiento paródico se dirige a mostrar como un cierto estilizado lenguaje foráneo sea el único lenguaje disponible en un continente que vive de “préstamos culturales”, como si fuera el único modo de postular una identidad menoscabando los distintos discursos culturales que la constituyen.

Por otra parte si es cierto que la operación que el autor, como también muchos artistas de avanzada, hace elaborando las teorías extranjeras como modo de soslayar la censura, estos estudios conforman en la labor de Lihn un intento más amplio de consolidar un terreno de trabajo para afrontar la literatura y el arte hispanoamericano alejándose de las tendencias naturalistas o impresionistas de la crítica tradicional, para acercarse a ese otro concepto de realismo que desde sus primeras observaciones a la obra de Parra (*Introducción a la poesía de Parra*), insistirá en la necesidad de situarse en la vida, como lugar cotidiano de producción de sentido y como intento de “recuperación de la realidad”. Esta inclinación, desde la politización del campo cultural y social de los sesenta, se incrementará y pondrá su máxima atención en los elementos éticos y estéticos de su producción, instalada, como decíamos en su modernidad.

En este sentido lo que critica el autor es el afán de las líneas tradicionalistas de homogeneizar la cultura y atribuir a la literatura un valor fundacional e identitario. Lihn, entonces, elabora la dialéctica entre el objeto y lo subjetivo, bajo la consigna de Walter Benjamin, reflexionando sobre las posibilidades sociales y estéticas del realismo para adoptar una nueva mirada crítica y nuevas formas de arte y literatura. En este plano se insertan sea la incorporación de los modos de masificación del arte como herramienta de trabajo sea un distinto modo de relacionarse con las “situaciones” o las circunstancias que no prescinden de la historia, sino que más bien incorporan la historia desde una subjetividad que encuentra siempre nuevas lecturas de la realidad y por medio de una escritura que da peso a las historias vividas, que quedan mayormente excluidas del gran relato histórico. En este modo el registro de lo vivido y sus

circunstancias se transforman en política, en un modo ético y estético de hablar del mundo que desplaza toda totalización. Un ejemplo es como veíamos en una sección anterior, su texto *Escrito en Cuba*, como lo será también, *El Paseo Ahumada*, que contribuye en forma paradigmática a la lectura de los mecanismos de marginación y de los efectos del neocapitalismo en los ochenta.

La relación de Lihn con la historia, está cifrada por una incorporación de la experiencia con respecto a una experiencia del pasado, que se estratifica, en el sentido foucaultiano, y con ello se despoja de una visión fija e ideológica incapaz de salir de la simbolización del mundo. El sujeto que habla en Lihn registra la distancia del relato historizado, produciendo un lugar en el que las subjetividades no historizadas pueden hallar espacio en su alteridad que rompe con la linealidad histórica y con la uniformidad de una historia unívoca, incluyendo el desastre mismo de la escritura y su infelicidad, como también la particularidad del amor, la frustración, el desamor, la opresión y la muerte.

Con respecto a su relación con la realidad objetiva el autor escribe:

Si se tratara de asumir una misión, yo diría que la poesía actual debiera enfrentar el mundo con un rostro lo suficientemente despejado como para que se reflejara en él los monstruos de la razón, los maniqués que engendra la duermevela de la inteligencia práctica, futurizando todos los vicios del mundo moderno en imágenes de presumibles catástrofes.

La literatura es el reflejo artístico de la realidad objetiva, afirma Lucaks. Demasiado drástico para la poesía que tiende naturalmente a desrealizar lo objetivo y a objetivizar lo subjetivo, centrándose en un tercer campo, de transición entre lo real y lo fantástico. Aspiración de una síntesis entre ambos términos. Falta una palabra para bautizar el híbrido de la cigarra y la hormiga, que se identifica con el “vuelo de la imaginación científica”, capaz de todas las realidades, permaneciendo no obstante en tierra, ya sea por impotencia, ya sea para inquietar con su canto a los hormigueantes trabajadores tecnológicos que pueden hacer explotar científicamente el hormigueo con su frenética actividad deshumanizada. (1996: 373-374)

Como afirmábamos en precedencia, la incómoda y a menudo criticada posición de Lihn dentro del campo intelectual de los años de dictadura, tiene también sus raíces en la propuestas desacralizadores e incansablemente críticas del poeta con respecto a su medio de interacción.

El autor que fue uno de los pocos intelectuales que se quedaron en Chile después del golpe, recibió duros reproches sea por algunos de los protagonistas del exilio, que dentro del *exilio interior*, como él lo llama (Díaz 1983). El autor, como productor consciente de su oficio, responde al crítico Filebo (pseudónimo de Luis Sánchez Latorre), quien define su trabajo como “escritura corrosiva” (Lihn 1996: 575), en este modo:

La definición corresponde muy exactamente a mis propósitos novelescos o escriturales, "textuales" (ignoro si logrados o malogrados), a mi idea de que la literatura es *una* política. Dispone de medios propios, inmanentes o consustanciales, de ser política y hacerla. Idea que se contrapone al decreto según el cual el compromiso en literatura consiste en convertirla en mensajes tales o cuales, en medio de transporte ideológico - correa transmisora de "ideas" o consignas siempre cambiantes -. Esto es, en un modo híbrido que representa mal, en cada caso, a las dos especies de que procede. Modo vicario de hacer, por ejemplo, política; frivolidad, muchas veces, del trabajo literario (Lihn 1996: 575).

En este mismo sentido el autor se distancia teórica y estéticamente de una literatura que se propone como un mensaje orgánico de ideas o profesiones políticas como también a aquella poesía que se origina en la pura abstracción o en un sentimiento separado de su referente y privilegia, en cambio, la conciencia sobre los acecimientos de la realidad y en esa dirección la literatura adquiere su valor en el contexto en que se enuncia y al que se refiere.

La referencialidad dentro de la poética de Lihn es uno de los componentes que radican su poesía al contexto en que emergen, enfatizando la dialéctica entre sujeto e historia que caracteriza sus resultados. Refiriéndose a su temprano ingreso a la Academia de Bellas Artes de Santiago y a su estrecha relación con la práctica y el estudio de las artes el autor escribe:

Cada poema individual vuelve a plantear el problema de su referencialidad. Ahora, yo nunca me he desligado de la preocupación referencial. Cuando era alumno de Bellas Artes, todos estábamos de acuerdo allí, con razón o sin ella, de que sólo podía ser un buen pintor abstracto si se pasaba por la disciplina del arte figurativo, empezando por la más puntual academia. Yo le temo a la gratuidad de una poesía que no se funda en un modelo "real". Esta última palabra es la que incomoda: Realidad del referente, realidad del sentido que no tiene referente, realidad como criterio de configuración: un sistema coherente es índice de realidad. (Lastra 1990: 39).

Después de haber aclarado algunas de las coordenadas de la poética de Lihn resulta coherente la crítica que el autor hace del texto de Zurita publicado en la revista *Cal*, la presentación del *Mein Kampf*. Si por una parte Lihn basa su labor reflexiva y de práctica poética en la realidad y a la vez concibe una literatura como discurso que emerge, imprescindiblemente de ella, hubiera sido difícil que pudiera concebir una sobreposición entre arte y vida como propone el autor de *Purgatorio*. Con estas palabras se confronta con ese texto:

Correspondencia, homología, transposición de un espacio a otro, estos son los términos que se necesitan para determinar la relación entre la poesía y la vida, la realidad y la escritura. Pues se trata de dos sistemas complementarios y que

no pueden suplantarse mutuamente; ni apropiarse el uno de las propiedades del otro, debido a su recíproca alteridad, a su diferencia mutua.

Complementarios, pues si bien son o se constituyen en y de la diferencia que los separa, de no mediar la comunidad de esa distancia, no serían ni existirían. Los muertos no escriben. Escribieron. Los vivos pueden no escribir: pero unos y otros son, hasta cierto punto, inconcebibles, ergo: inexistentes, si no "ilustran" lo ya escrito, o prefiguran lo que, escribiéndose está por escribirse. Lo vivo - mientras se lo percibe - forma parte de lo escribible, como repetición de lo ya escrito o perspectiva de lo que se escribirá. (*Cal 3 1979: 18*)

Lihn sitúa su poesía y su palabra en el intervalo, en las fisuras que existen en la diferencia entre vida y literatura, entre historia y subjetividad, como también se aleja de una *literaturidad* y de un discurso hermético. Zurita, por otra parte en su manifiesto, parece anular esta dialéctica y asumir el discurso totalizante del que rehuye Lihn. La conciencia de la historia y del reiterarse de las tensiones entre poder y escritura, experiencia y escritura hacen que el autor confute y se separe de lo que llama "las perversiones de lo escribible" (*Cal 3 1979: 18*). El autor sostiene que éstas "son regresiones y fosilizaciones, enfermedades varias de la escritura - en suma, la mala literatura, esto es lo que induce a reiterar el tic de la oposición de la literatura y la vida" (*Cal 3 1979: 18*). El discurso que retorna, "la historia vuelve a repetirse", según el poeta, y una y otra vez "se presenta la tentación de dar un golpe de estado literario, usurpando el poder de la letra en nombre de la vida, aparentemente, reemplazando, en realidad, una literatura por otra"(1979: 18).

Y de este golpe de estado literario el autor previene: "contra la ilusión de dar ese golpe y cambiar con ello las reglas del juego"(1979: 18). Ya que no se trata de poder generar un cambio a través del voluntarismo ni de un compromiso tomado *a priori*. Son *las revoluciones* mismas que afectan la realidad y de consecuencia modifican radicalmente el orden de la literatura y la aparición o desaparición de un tipo o género de discurso.

Lihn atribuye una justa colocación al Manifiesto, como teorización de lo nuevo, así como "los jóvenes pueden y deben concebirlo"(1979: 18), redimensionándolo mientras propone un procedimiento y una actitud para afrontar la labor poética, con la reformulación de un tipo de relación con la realidad contingente en la que propone un plano común a asumir por los poetas de su época:

Si se toma en consideración lo que unos y otros estamos - salvo error u excepción - verdaderamente en condiciones de hacer, es la crítica de la realidad en un arte congénitamente, pues, anticonformista, antes que acceder, de buena fe, a la disputa por una hegemonía irrisoria de tal o cual grupúsculo sobre cual o tal otro, desmembración que tiende a ocurrir, justamente, en los campos culturales empobrecidos, escombrados y resquebrajados. (*Cal 3 1879: 18*)

Y prosigue con dos indicaciones que aconseja y *se aconseja* seguir, que, fundamentalmente, buscan sanar el campo de labor escritural común, delineado bajo las características de su poética:

- 1) observación-experimentación en el lenguaje de y con los aspectos teratológicos de lo real; 2) el estudio del pasado como una manera de oponerse al pasatismo acrítico que nos invade, mera falsificación del pasado en los momentos de la reviviscencia y de la restauración sentimentaloides y, sobre todo, pragmáticas. (*Cal* 3 1979: 18)

Confirmando sus reflexiones Lihn contextualiza en la historia del presente la urgencia de referirse a una práctica poética que desenmascara los simulacros (entendido como significativo vaciado de su sentido original) de historia que se crean en un ambiente cultural como el del Chile de la dictadura. El pasatismo y las reviviscencias son artificios del lenguaje oficial y del debilitamiento de un pensamiento crítico que no logra sanar la experiencia del pasado con la vivencia del presente, predisponiendo un camino al olvido y a la mistificación de un pasado y de una historia desde la cual poder afrontar cualquier nueva perspectiva literaria.

El pragmatismo se inscribe en el sistemático posicionamiento de un pensamiento único y dominante que, con un golpe de dados, cancela los procedimientos de elaboración histórica para plantear una ideología sin raíces basada en un vacío a colmar en el que, a la par de lo que intenta el régimen, se tiende a concebir una etapa histórica inaugural. Como escribe en el discurso de *Pompier*: "La historia y sus historias no es más que material de desecho. / Tiene que ser así o estaríamos locos"(Lihn 1977).

El poeta refiriéndose a Zurita como a un amigo, recupera sí la legitimidad de un deseo y la propuesta utópica, pero la circunscribe en el único lugar en que podría instalarse, "en el "único lugar que hay" para cualquier utopía que, como "la poesía, es algo que existe sólo en el lenguaje" (*Cal* 3 1979: 18). "Donde se acaba el reino de la palabra termina el de la existencia" (1979:18) escribía antes Lihn, confirmando el intercambio dialéctico que permite la supervivencia del lenguaje en pos de la distintiva potencialidad del ser hablante.

Concluyendo su confrontación con el discurso de Zurita, pero también con un cierto tipo de posicionamiento del sujeto poético emergido a final de los Setenta, Lihn vuelve sobre uno de los temas que más le obsesionan, es decir, la afasia del lenguaje, *el pas de mots* rimbaudiano, en el que el punto final de la posibilidad de decir se precipita en un vórtice tensional hacia la muerte de la literatura.

Esta radicalización de la urgencia por mantener en vida la palabra parte del concepto de *palabra vacía*, término de origen lacaniano, que Lihn desarrolla en relación a sus novelas en su *teoría de la cáchara*, que está por palabrería, palabra futil e inconsistente⁷². "La cáchara, del discurso vacío y del silencio son extremos que se

72 Con respecto a los estudios teratológicos y al develamiento de la palabra vacía, Lihn en relación al discurso de *Pompier* escribe: "El lenguaje de don Gerardo y aquél que lo habla y en que es escrito

tocan"(1979: 18), afirma Lihn. Y esta expresión lihneana se funda en la teoría del psicoanálisis de Lacan, en la que el *discurso vacío*:

alude a la palabra, a veces torrencial, del paciente, que no puede decir nada en el orden de la verdad que le concierne, acerca de lo que verdaderamente le ocurre; pues esa palabra vacía tiene la función de ocultar la trama y rondarla, aludiendo constantemente a lo que ella oculta. (1996: 578)

La imagen original, como la llamaba Freud, se encuentra bajo censura, enmascarada, ocultada debajo de la cháchara. De tal manera que el sujeto oculta el trauma y sólo lo refiere a través del enmascaramiento.

En ese sentido Lihn lamenta y teme que en el caso que esa intencionalidad utópica no se inscribiese sólo en el lenguaje, se prefiguraría la autoeliminación poética: "En un mundo en que la palabrería ahoga, por todas partes, a la palabra, la subsistencia de la palabra poética - del arte de la palabra - constituye (con el perdón de la palabra) el respiradero de muchos."(Cal 3 1979: 18).

El *respiradero* de las palabras es una de las únicas herramientas que posee el escritor en su sociedad, como a su vez, cualquier ciudadano en un panorama social y político como el de esos años. El arte de la palabra sobre el que indaga el poeta Lihn está profundamente vinculado con ese respiro vital, pero que no se sustituye a la vida.

Lihn advierte dentro de la labor escritural la relación con la muerte, pero afirma que esta relación dialéctica debe ser articulada dentro del campo cultural y no dentro del sitio "descampado", que es el lugar que formula Zurita. El riesgo de incorporar esta idea de muerte no es sólo una "poesía del silencio", sino un "silencio a secas", que precipita hacia la muerte de la poesía (Cal 3 1979: 18).

4.3.1 Pompier y el arte de la palabra

Para abordar uno de los modos en que Enrique Lihn construye su lenguaje como estrategia crítica nos detendremos en el personaje-figura de Don Gerardo de Pompier. Este personaje aparece por primera vez en la revista Cormorán editada por Lihn y el escritor y crítico Germán Marín, entre 1969 y 1971, bajo el sello de la Editorial Universitaria. Desde un espacio marginal ligado a la gráfica de la revista este personaje llegó a ocupar una columna en calidad de autor, creando un desconcierto entre los

(también cuando habla, ciertamente) es la exposición y, de alguna manera, el análisis, la *deconstrucción* - sostiene Yúdice - de lo que voy a llamar aquí la *palabra establecida*, respecto de la cual quiero o pretendo hacer una suerte de teratología: estudio, en acto, de ciertas anomalías o monstruosidades del lenguaje. La cháchara - la *palabra vacía* de Lacan - combinada, como ocurre corrientemente, con la "afectación de gravedad y pompa" y con tales o cuales propiedades del llamado discurso obsesivo. Palabra desplegada bajo la falsificación del signo del "Poder de las palabras" o de las palabras del poder; estas son algunas modalidades (teratológicas) del lenguaje -Pompier". "Entretelones técnicos de mis novelas". En *Derechos de autor*, Stgo., Yo editores, 1981, en (1996: 571-572).

lectores quienes no lograban darse cuenta de la condición de apócrifo del personaje, a excepción de Juan Luis Martínez. Para sus creadores este personaje, como escribe la estudiosa Lange, tenía un valor paródico en estricta relación con el contexto cultural y político que imperaba en los primeros años 70 (Lange 2004).

Este caballero que por su apariencia y, como veremos, por su lenguaje parecía provenir del modernismo decimonónico, como afirma el mismo Lihn (1996: 552-564; 572), resumía todo lo que ello implicaba: "lo obsoleto que se mantiene dominante y vigente" (Lange 2004). Con el tiempo el personaje adquirió mayor espacio y proliferó como autor de artículos de prensa. Gerardo de Pompier funcionaba, entonces, como un artefacto lihneano simulacro de sí mismo, a través del cual el autor pudo dar cuerpo a su poética y desarrollar el tema de la palabra vacía y de las relaciones del lenguaje con el poder. En éste mostraba la obsolescencia de un lenguaje caduco y afrancesado, "galicado", su barroco en el sentido de la *vanitas* que ostentaba como característica de su discursividad de trasplantado, que hace hincapié en la figura de un sudaca dislocado que mistifica, en su intento por ocupar un lugar discursivo hegemónico, mientras no logra articularlo sino en función de una cultura reificada, como su lenguaje, "de un retoricismo obsoleto, de la falsa coherencia"(Lange 2004).

Pompier es caracterizado por un aspecto ridículo (en su versión gráfica y luego en la persona del mismo Lihn durante el happening de 1977), encarna el meteco - "el subdesarrollo es también un fenómeno que afecta al cuerpo verbal y cultural del hombre"(Lihn 1996: 587)⁷³ - un hombre que está plagado de mecanismos internos donde el poder de la palabra logocéntrica se hace presente, es decir, "los conceptos de Verdad y Autor," sostiene Lange, son puestos en dudas por medio de las palabras "dichas por y sobre el personaje"(2004).

Es Lihn quien explica algunos de las características con que califica su invención (en conjunto inicialmente con Marín): "yo preferí bautizar a ese espécimen con un nombre que combinara la sofisticación y la chabacanería y recordara los seudónimos empleados en los tabloides por los consultores sentimentales. Un kitsch-lapsus verbal que delatará, sin ambages, en galicursi, el galicismo mental hispanoamericano"(1996: 553). *Pompier*, palabra que estigmatiza un tipo de arte pomposo, superfluo, una copia vulgar de lo clásico, típico de una escuela de arte francesa de la segunda mitad del novecientos. El autor hace una detallada anotación de las diferentes acepciones de las que el nombre trae inspiración (1996: 553)⁷⁴. Otro de sus atributos es ser un "don nadie",

73 Entre las definiciones lihneanas de *meteco*, encontramos ésta que indica también su posible origen: "El diccionario dice que viene del griego: no sé cuánto, y que en la antigua Grecia denotaba al extranjero que se establecía en Atenas y que no gozaba de todos los derechos de ciudadanía; pero yo insisto en que *métèque* es un lexema anterior a la voz griega, o que así debiera decirse al menos en un diccionario de hispanoamericanismos". (1996: 556)

74 "Como ex alumno de la Academia de Bellas Artes sabía muy bien las implicaciones de la palabra *pompier* [...]Gerardo es el nombre en el folletín (francés) de un personaje arquetípico, esto es de no importa quién, de Perico de los Palotes. *Pompier* es, en francés, una homonimia que denota al buen matafuego, pero que tiene como referente al vergonzoso y desvergonzado académico (académico); para mayor abundamiento en lo que respecta a la composición de nuestro eprsonaje, el diccionario común

un ejemplo de *meteco* sin un definido status social. "Don" es apelativo para un señor cualquiera, "como una forma paternalista de reconocimiento y como modo de guardar las distancias" (1996: 553).

En el uso de este personaje-artefacto Lihn reconoce un placer de la escritura, sobre todo mientras existió como columnista de la revista Cormorán:

El placer de escribir por él decía de la relación con la posibilidad de retrotraer una cierta retórica oficial, paródicamente, al vacío de sus propios enunciados acentuando en ella - valorizando -los puntos en que afloraba del inconsciente y la falsa conciencia. Era el lenguaje de la sensatez, el sentido común y la verdad, manipulados por los editorialistas de cierto periódico, y la dosis de "poética" que esa retórica se otorgaba por derecho propio. [...] La palabra solitaria de Pompier era el fiel reflejo de las conversaciones, sin salida, de esa época (1996: 554)

En los años Setenta *Don Gerardo de Pompier* aparece nuevamente en la novela *La orquesta de cristal* de 1976, en el happening *Lihn & Pompier* del 77, que se publicará como *book-action* en 1978, con la colaboración de Eugenio Dittborn, y en la novela *El arte de la palabra* de 1980. Se anunciará su muerte en 1983.

Lo que aquí nos interesa es aproximarnos a las estrategias que pone en acto Lihn a través de su máscara Pompier, en frente a la censura y como crítica del discurso autoritario.

Como afirma Rodrigo Cánovas en su ensayo *Texto y censura: Lihn* (1986a), el tema de las novelas de Lihn es la represión. En *El arte de la palabra* Lihn nos presenta una república independiente, bautizada como República de Miranda, extraño país en el que nadie tiene memoria de otro gobernante del que se encuentra en el poder. Esta novela, como la segunda, bastante crípticas y teóricas, ponen en campo el hecho de que «toda sociedad está limitada por ciertas reglas y prohibiciones, pero que además existirían "estados superiores" de censura avalados por una concepción autoritaria del mundo y una condición afásica del lenguaje humano» (Cánovas 1986a: 1). La regulación social de la ciudadanía tendría lugar a través del lenguaje y de la posibilidad de poder o no poder decir, y en los modos con que el poder dice y los disidentes no pueden decir.

Lihn explica así el personaje de Pompier:

Es el discurso del poder menos el poder y más el esfuerzo por halagarlo. Pompier hace la prosopopeya de un discurso ya prosopopéyico. Es la retorización de la retórica. Al realzar todo eso deja al descubierto las perversiones de su palabra...Una conciencia que se funda en la mala fe y que a pesar de su estupidez es una conciencia inquieta y no la buena conciencia de la mala fe. (Lastra 1990: 119)

supone que pompier se aplica, en América, al "espion" y al "explorateur", y nuestro Pompier tenía algo que de ambas cosas". "Nacimiento, desarrollo e implicaciones de don Gerardo de Pompier, el resumidero". En la revista *Eco*, Bogotá, tomo XXXIII/4, nº202, 1978, en (Lihn 1996: 553).

En una entrevista de la revista *Pluma y Pincel* (1983), Lihn relata sobre la exigencia de encontrar estrategias discursivas y de la necesidad de vehicular discursos, lo que confluye en la función de este personaje específico:

Me he quedado en Chile todo este tiempo. Eso significaba no hacer literatura comprometida o de servicio político, que reflejara, copiara o documentara lo que estaba ocurriendo de hecho. Quise hacer, entonces, una trasposición de lo real a lo imaginario, crear una realidad en el lenguaje que tuviera una relación de correspondencia con la realidad; un texto feo, asfixiante, incluso antiartístico, que no se dejara asimilar al rango de las Bellas Letras; visiblemente sometido a la censura, torturado por ella y que la burlara, asumiendo el lenguaje del censor; un texto bufonesco, porque el bufón, por ser quien es, tiene derecho a la verdad; a condición de que ella pase por la "locura". El texto debía ser, a la vez, una especie de fin de fiesta o de fiesta de fin de mundo; una especie de orgía verbal en la que estuvieran presentes el enmascaramiento, la disfuncionalidad, la brutalidad. Escribí unas novelas en ese sentido: anti-utopías. (Díaz 1983: 53).

Es justamente Pompier quien asume el lenguaje del censor, siendo una máscara-dispositivo que puede ser ocupada por *cualquier significado* (Lastra 1990). Este personaje parodia, exasperando, el discurso que se instaura entre el sujeto del poder y el hablante individual, después del golpe. En este modo Lihn señala los motivos de la reaparición de Pompier:

La reaparición de Pompier en un nuevo contexto, hacia 1970 y tantos, podría explicarse tentativamente tocando, para empezar, algunos arpegios: dialéctica del decir y del no decir nada en un mundo oprimido por el poder de las palabras institucionalizadas y vigiladas. Suspendida la libertad de palabra, el hablante individual, que siempre es a la par colectivo, debe elegir entre el silencio o la cháchara. [...] Hablar no cuesta nada si no se dice nada al repetir lo que otros dicen por decir. De esta aberración oral da cuenta en cuanto máscara, Pompier, el orador público; [...]. (1996: 559)

Lihn y Pompier se presenta como happening en vivo en *el día de los inocentes*, en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura el veintiocho de diciembre de 1977. A causa de las circunstancias que determinan la puesta en escena en coincidencia de la recurrencia cristiana, en que se recuerda el asesinato de los niños, los inocentes, por manos de Heródes, Lihn escribe el discurso de Pompier inspirado por esta fecha y por el dicho popular: "Heródes mandó a Pilatos, Pilatos mandó a su gente y el que miente en este día, pasará por inocente" (Lastra 1990: 128).

La mentira sobre la cual se construye el discurso del soberano es la mentira del lenguaje político, que ya desde la antigüedad es satirizado por algunos de sus filósofos. Como acota el crítico Cánovas refiriéndose a los discursos de Pompier en *El Arte de la palabra*:

Cada vez que habla Pompier escuchamos la palabra oficial. Pero es a través de este juego de mimetismo y literalidades que el discurso oficial - natural, aceptado, vigente - se revela como una mentira - ésta, imposible ahora de desmentir por los códigos de censura existentes. (Cánovas 1986a: 23)

La oposición a la palabra oficial no se dirige sólo a la palabra del dominador, no parodia sólo esa, sino también la palabra oficial del campo cultural que ha debido conformarse a repetir un repertorio retórico basado en una cultura otra convertida en monumento. Pompier no sólo toma cuerpo para conferir una crítica en modo dialógico, también es el receptor de la crítica en un gesto pluridireccional de su discurso en el que el mismo sujeto oscila entre el autor, la persona, el personaje y la máscara. En este sentido como explica en esta entrevista, el discurso ideológico puede instalarse en la literatura, como vocera de la "casta dominante", afirma Lihn. En ese sentido la máscara pone en evidencia este mecanismo:

De manera que este lugar y estas máscaras, estas figuras, sono como una alegoría de la situación de la literatura en varios planos: la impotencia de la literatura, la literatura como discurso incoherente, las formas del servicio de la literatura como encubrimiento *in fraganti* de transmisión ideológica o de componendas. (Lihn 1989b: 167)

En el mismo título del texto representado: *Lihn y Pompier*, se evidencia la dualidad, por medio de la compresencia de los dos, personaje y autor, marcando su paradójica co-existencia. El tono de Pompier es grandilocuente e irónico y su enunciación contribuye a hacer emerger los significados con los que opera el autor. Así comienza el discurso de Pompier:

Traigo la palabra en el día de los inocentes, / a la manera de un fúnebre aguinaldo primaveral, / con flores eléctricas de perfumes intermitentes. / Visto del brazo de mi musa preferida, con el espíritu de / ecuanimidad que me caracteriza, / las bolsas de cesantes y los comedores infantiles. / Pero no vengo, en este día de fiesta, a llorar lágrimas de cocodrilo sobre la inocencia presuntamente degollada / hace por lo demás la friolera de 1977 años. / Me limito a los aspectos rituales de la doctrina, los únicos / que escapan a la prueba de la verdad, tratándose, como / se trata, de realidades espirituales. Traigo, a propósito de una anécdota del Evangelio, mi / palabra completa, que remito normalmente a todo, a / propósito de lo que sea, / algo así como esas armaduras de los conquistadores, que se / conservan en los museos históricos / piezas de relojería articuladas hasta esa exacta exageración que / permitía efectuar todos los gestos requeridos por el / heroísmo ambiente. / sin perder sus propiedades ofensivas o defensivas. Esos / objetos resplandecientes se han dejado llevar por la resaca / de la historia / a la suprema condición del arte. / Traigo mi palabra, este hueco blindado difícil de llenar, / y lo demás es silencio. (Lihn 1978)

Lo demás es silencio, sentencia el irónico y autoritario hablante que se autodetermina en modo performativo, o sea, señala dentro de su discurso el acto de enunciación (Benveniste). Otra de las características del discurso de Pompiér es el de nombrar y enmarcar el ritual discursivo dentro de los márgenes de una parodia del discurso público oficiado por los distintos sujetos de las esferas del poder⁷⁵.

El tipo de palabra con la que el hablante presenta su discurso remite a la *palabra establecida*, señalada más arriba, que para Lihn es la palabra unívoca que se conforma a los discursos hegemónicos, una palabra monológica que se impone sobre los otros discursos. Esta palabra está impregnada de un tono doctrinario y se disfraza con la objetividad y el tono científico aún para expresar ideas que avalan su dasarraigo con la realidad, connotándose en este caso, por una supuesta espiritualidad que justifica la imposibilidad de ser inscrita dentro de la verdad. El gran relato de la Iglesia Católica, que como hemos visto con anterioridad, es abordado en modo conflictivo y crítico por el autor a lo largo de sus obras, es un tópico de la palabra establecida, y de la jerarquización de un saber como verdad. Es así como la doctrina de la Iglesia, con sus dogmas, afirman la existencia, dogmática justamente, de verdades indiscutibles. En este modo en el discurso se opone lo espiritual a lo real y se da lugar a una realidad que parcializa lo histórico y se autorrepresenta a través del discurso de Pompiér.

Dentro de su texto el hablante que se califica como ecuaníme, integra dos realidades que caracterizaron sea el discurso oficial que el popular: "las bolsas de cesantes y los comedores infantiles"(1978). La primera fue un sistema de trabajo creado por la Iglesia católica actuado a través de la Vicaría de la Solidaridad, como también la segunda se refiere a la acción social de ofrecer desayunos o víveres a los menores. Por otra parte en este modo la mirada del hablante incluye los estratos sociales marginados en su discurso, con el tono apático y superficial que caracteriza la inconsciencia de los burócratas frente a la difícil realidad socio-económica durante el régimen, que generaba la necesidad de crear organizaciones autónomas, como las ollas comunes poblacionales, para sortear la pobreza.

La verticalidad que subraya la estructura de poder asimila la estrategia del discurso oficial de seminar dudas con respecto al verdadero sufrimiento de los sujetos marginados - "la inocencia presuntamente degollada" - y disfraza el obrar de los agentes de seguridad nacional, en el sentido alegórico que sobrepone a los niños justiciados con las víctimas de las varias ejecuciones dictadas por la Doctrina de Seguridad nacional.

No hay que olvidar, como decíamos en una sección anterior, que la "salvación" de la nación como justificación a la articulación de la crueldad con el objetivo de consolidar el régimen, provenía también de una argumento crucial del discurso religioso en el que

⁷⁵ Como afirma Canovas, el Pompiér de Lihn, la ciudad de Miranda y la parodia a los discursos oficialistas mantienen su independencia al no nombrar directamente su referente, "pero sin Pinochet, no habría existido el Dicurso del Protector en el *Arte de la Palabra*" (1983: 36).

el daño (sacrificio) que se cumplía con la extirpación de los enemigos era muy menor y habría proveído a un bien mayor y común⁷⁶. La realidad manipulada por los ideólogos, participantes y simpatizantes de la dictadura tuvo también apoyo en parte de la jerarquía eclesiástica, un aval con mucha recaída social.

Asimismo la función solidaria que cumplió una aguerrida parte de la Iglesia fue fundamental sea por la defensa de los derechos humanos que por la atención a las realidades sociales más marginadas económica y culturalmente.

También en esto radica el discurso polifónico del personaje de Lihn, siguiendo la teoría del dialogismo y de la novela polifónica de Bachtin, la palabra se estratifica de muchos significados y se convierte en una palabra pluridireccional, junto a utilizar la estrategia de la parodia que invierte o subvierte el significado de la palabra autorial, insertando en ella la sátira al discurso autoritario.

En este modo Pompier mientras articula un discurso autoritario a su vez se denigra, satirizándose a sí mismo. Este sentido opuesto a la dirección que prevé un discurso que se posiciona en el poder, hace surgir un sentido nuevo que, si por una parte esquivaba una estricta y rudimental censura, se burla y la critica, autocriticándose.

La palabra establecida, contra la cual Lihn construye su ataque a través del discurso de Pompier, es también una representación de la palabra monumento, un modo de hacer recuerdo, sin hacer memoria, inscribiéndose en el relato de una historia global y no en una historia nueva que buscaría, como entiende Foucault (2013: 9-29), establecer relaciones entre los distintos elementos que componen las series, una historia que necesita ser contextualizada para poder contrastar un punto de vista monopólico y monológico.

Como apunta el crítico Cánovas, el discurso autoritario es monológico, es decir, interrumpe el diálogo dentro de una determinada comunidad lingüística y cultural. En teoría, en una sociedad democrática se garantiza un diálogo que declina en modo dialéctico un "consenso disidente" (Cánovas 1986a: 12). Lo que suprime el discurso autoritario es el acto de interlocución. Como afirma Cánovas en su ensayo sobre Lihn:

[...] el discurso autoritario practica el olvido de la experiencia subjetiva del hombre, el olvido de los sueños y expectativas de amplios sectores del cuerpo social de una comunidad: en fin, ensaya una regresión cultural, por cuanto

76 En su ensayo *Chile actual. Anatomía de un mito*, el sociólogo Tomás Moulian dilucida así el mito de la batalla cristiana en dictadura: "[...] Esto significa que este tipo de dictaduras une el actuar invisible del poder, del cual sólo se ven sus efectos, con la furia, en la apariencia sólo pasional, del castigo.[...]La aplicación de estos castigos requieren de la crueldad. En torno a este tópic, trataré dos temas: crueldad y fe religiosa, crueldad y hombres crueles. Se instaló durante largo tiempo en una sociedad con mayoría de católicos en la población y con mayoría de cristianos en los puestos de comando del Estado la disponibilidad para intervenir sobre los cuerpos de otros con el objeto de producir dolor [...]No sólo eso, la dictadura chilena adoptó el nombre del cristianismo para justificarse. Identificó la lucha contra el marxismo como un combate a nombre de Cristo y a nombre de la civilización occidental cristiana. Todos esos individuos se suponían orientados por el principio ético del respeto a la vida, y la empresa en su globalidad pretendía inspirarse en el derecho natural de inspiración católica" (Moulian 1997: 174-175)

pretende desconocer la memoria de una colectividad y el sistema de prescripciones que la acompañan. (1986a: 13)

Lo que, en cambio, se constata en algunos de los textos más relevantes de la producción de los Setenta y Ochenta es la presencia de una producción semiótica de tipo dialógica, que busca en su estructura interna o en el resultado externo de la disposición de sus significantes, una reflexividad que se dirige hacia lo otro, el otro como modo de superar el orden monológico⁷⁷.

Esto se halla, en la poesía de esos años, en su forma paródica, como también en la compresencia de sujetos en una misma posición discursiva, en la creación de máscaras-personajes, o aún en una palabra disyuntiva.

Este dialogismo en el discurso de Pompier recupera el cuerpo del sujeto excluido en la forma comunicacional que impone la dictadura, pero lo hace en un modo retorcido, afirma una cosa para develar el significado oculto o maquillado del discurso oficial. Un ejemplo se encuentra en este discurso de Pompier:

Todos los hombres no son iguales, y la igualación teórica de sus / derechos / reconoce implícitamente el mérito de la desigualdad: fuente de / conflicto / pero que hace igualmente posible la división del trabajo, / sobre la cual descansa la Sociedad Civilizada. / Es un don del cielo el que la igualdad de derecho descienda sobre / tantas cabezas distintas: / y quizá no pertenecemos, señores, virtualmente a la misma especie, / pero yo me declaro acérrimo partidario de la idea de que / todos los hombre son humanos, / tesis defendida por Fray Bartolomé de las Casas ante los tribunales / de Cádiz / (un bello gesto ligeramente anarquista). / Pero lo que se llama iguales no lo son ni siquiera los gemelos / idénticos nacidos del mismo óvulo. / Para no hablar de los gemelos ordinarios que proceden de huevos distintos. / Si algunos débiles mentales no pueden beneficiarse de ninguna especie / de educación avanzada / hay que racionalizar la producción de esas rémoras / por medio de la eugenesia como actitud sicológica / Sin la igualdad normal, la Sociedad, homogénea como una bola / de billar dejaría redondamente de moverse por sí misma, petrificada e inútil como un cero a la izquierda. / ¡Piénsese en lo que ocurriría a una Sociedad formada sólo por hombres / semejantes en todos sus aspectos! ¿Podría un mundo así tener granjas y fábricas, aeroplanos y submarinos, / orquestas sinfónicas e investigación científica? / Los miembros de esa ciudad inhabitable serían todos los Papas de una / sola Iglesia o los presidentes de la misma República. / Las diferencias solucionan tamaño problema, jerarquizando a los / hombres en todos los planos / Juntos pero no revueltos ni confundidos en lo alto de la escala social, / los ciudadanos de la ciudad Real se ordenan de arriba debajo de esa escala / con una cierta movilidad limitada por las conveniencias / Todo lo demás es caos y anarquía / Las diferencias

77 En un sentido que se entronca con la definición de J. Kristeva de la escritura dialógica: "La escritura paragramática (o dialógica) es una reflexión continua, una impugnación escrita del código de la ley y de sí misma, una vía (una trayectoria completa) cero (que se niega); es el quehacer filosófico impugnativo convertido en lenguaje (estructura discursiva)"(Kristeva 1978: 257)

irracionales deben zanjarse en beneficio de las diferencias racionales: / guerra a muerte a los inadaptados, a los melencólicos de siempre / que presumen de una igualdad de la que nos son en absoluto un ejemplo / tratan de igualarnos a todos en la Danza de la Muerte (...). (Lihn 1978)

Este carácter antidemocrático, personalista y oficial calca el discurso del otro, pero no de manera casual sino que tematiza contenidos que realmente aparecen en los discursos públicos del régimen. Como concluye Cánovas (1986a: 35), refiriéndose a *El arte de la palabra*, con respecto a la reforma educacional y a las normas que Pinochet comunica al Ministerio de Educación junto a otros boletines dirigidos al cuerpo docente en materia de criterios educacionales, y en lo específico al consejo que se da explícitamente a los profesores de privilegiar una educación que no fomente la escala social, se señala en el discurso de Pompier la semejanza temática con dicho argumento:

La EGB (Escuela General Básica) es concebida por la reforma del 80, antes que nada, como una etapa de diferenciación: para un sector de la población ("los más capaces") constituye el inicio de su carrera escolar y debe, por ende, prepararlos para la competencia futura que a nivel medio, permite seleccionar a aquéllos que ingresarán en la universidad. Para el resto: la EGB constituye el periodo en que deben ser entrenados "y así quedan capacitados para ser buenos trabajadores, buenos ciudadanos y buenos patriotas. (El Mercurio, Stgo. de Chile, 6 de marzo de 1979, *cit.* en Brunner 1981: 154)

Y en el Plan de Educación General dirigido a los profesores:

Es de mayor importancia que el profesor esté convencido profundamente que la persona es más o menos valiosa, más o menos feliz por lo que es y no por lo que hace ni por lo que tiene. Sólo de este modo es posible orientar a muchos niños de nuestras escuelas hacia situaciones modestas, reales, evitando de esta manera crear expectativas brillantes pero falsas. ("Planes y programas de estudio para la Educación General Básica, en Revista de Educación, nº 79, mayo de 1980: 170, *cit.* en Brunner 1981: 144)

En el texto de Pompier se encarece la representación no sólo el sistema de educación y su interna ideología clasista y finalizada a perpetuar caracteres sociales y destinatarios del saber, sino también la idea de igualdad y justicia, mientras el hablante, que es, recordemos, un hombre decimonónico instalado mentalmente en la *Belle époque* francesa⁷⁸, recorre los tópicos de una visión histórica positivista del hombre y de la historia, anulando los procesos sociales y filosóficos alcanzados en el tiempo. Esta dislocación, que el autor enuncia conscientemente, crea un efecto humorístico que a la

78 "Pompier es un sobreviviente paródico del decadentismo y del modernismo, el último cultor escéptico de la *Religión del Arte*, condenando a servirnos de guija de las ruinas actuales de La Belle Époque entre las que vivimos." (Lihn 1996: 574)

vez recupera el sentido trágico de lo nominado.

Hay que tener en cuenta, como subraya la investigadora Francisca Lange, que la representación pública de este happening tuvo lugar en 1977, año en que la represión por parte de las fuerzas políticas se recrudece y sus prácticas de represión y tortura son "oficializadas" con la desaparición de la DINA y la creación de la CNI" (Lange 2010: 99).

A su vez este acto performativo se inscribe junto a otras representaciones, instalaciones e *performance* que pusieron la acción corporal como signo de denuncia dialógico en la que la presencia del público y la interacción espacial, reconstruye una relación censurada por las normas y prohibiciones dictatoriales⁷⁹.

Como señala la estudiosa Francisca Lange en el ensayo *Nadie habla, nadie escribe* (2010), en la última página del *book- action*, aparece la imagen de una silla eléctrica, con lo que se alude a la pena de muerte. El texto que acompaña la imagen remite al año 1890, año en que se realiza la primera ejecución con este método en el estado de Nueva York. La introducción de este método se amparaba en la tesis que esta forma de aniquilación y castigo era más humana que la horca, método usado tradicionalmente (Lange 2010: 98-99). El vínculo histórico y simbólico con este hecho cierra una parábola en la que la enajenación de la práctica de muerte se une a la enajenación de un lenguaje que marca la barbarie de un proceso aparentemente civilizador (*la Belle Époque*, la ilustración, el modernismo como lenguaje obsoleto). La irracionalidad del relato que sostiene el orden autoritario alcanza a prefigurar una máquina mortal, justificando su instancia por medio de una propaganda ideológica.

La mistificación del discurso autoritario se funde con el cuestionamiento de la figura del autor, del yo que escribe y que enuncia su discurso, bajo la impronta de las perspectivas foucaultianas. A su vez, se propone una irreconocibilidad del sujeto instalado en el discurso de poder, no tanto por lo que respecta la experiencia chilena, sino como sujeto inidentificable del poder, que se reproduce en múltiples máscaras sin develar su identidad, en continua metamorfosis como se verifica en una sociedad globalizada y transcultural (Rama 2004), a la que Lihn también alude a través de la

79 En este modo Lihn despliega el discurso doble de la espectacularización de la palabra: "Luego, una amiga lo definió como libreto del espectáculo. Yo creo que el carácter espectacular está inscrito en el texto. El discurso "que dice a Pompier" es de por sí el espectáculo antes y después de su representación: el espectáculo de un modo inauténtico de usar el lenguaje, y que necesita de un auditor que esté por encima del personaje. El texto le ofrece ese emplazamiento desde donde se ve a Pompier dando el espectáculo de las aberraciones de la palabra.[...]Estoy pensando en un cierto tipo de espectáculo teatral como una forma de complicidad entre el emisor y el receptor, complicidad que según Freud está en la base del chiste cuando de lo que se trata es de transgredir la censura acatándola. Desde luego, Pompier representa a los usuarios reales de "la cháchara que es él". El personaje se constituye de todas esas falacias que suelen proclamarse desde el púlpito, el estrado, la columna periodística, desde todas las instituciones en que se funda el "statu quo". Se trata de la mimesis de discursos que se emiten normalmente en el marco de la espectacularidad, se trata de un espectáculo en segundo grado, lo que explicaría su exageración (si fuera necesaria explicarla)"(Lastra 1990)

anterior cita de la silla eléctrica:

Se puede dudar de mi genialidad, pero no así de mi autenticidad, porque / ¿Quién habla cuando yo hablo, por encima del papel y la tinta? / Nadie que usted conozca, caro lector, nadie a quien se pueda conocer / en el cabal sentido de la palabra; todo autor es intrínsecamente desconocido, / y ni siquiera hablo, por lo demás; escribo, es decir: Escribir o escribir / que escribir en un tiempo irreal [...] pongo mi grano de arena a contribución de un futuro que se convierte / en acto seguido en el presente / este presente se convierte - felizmente - a cada instante en el pasado. (Lihn 1978)

Aspectos que conciernen el modo de ocupar la voz del sujeto y de asumir una perspectiva crítica con respecto al poder y a las causas de la marginación serán retomadas por el autor, Lihn, en forma de poesía en *El Paseo Ahumada*.

Capítulo V.

Paradigmas poéticos. Un posible itinerario poético en los Ochenta

5.1 ¿Por quién habla el poeta? Una poesía que desafía la memoria.

El deseo de leer la dictadura a través de la escritura de los y las poetas de esos años abre un paradigma cuyo prisma despliega oscuras vías de aproximación y entendimiento. Dar cuenta de un estado de cosas que se tradujo en materiales subjetivos y signos, con la voluntad de delinear un mapa de ello, comporta tanto superar una análisis puramente estética como incorporar la caída y el movimiento de reconstrucción de un habla poética que se interroga a sí misma. La selección de las escrituras a través de las cuales hemos deseado formular este paradigma, transcurridos más de cuarenta años del *acontecimiento* del golpe, no propone una mirada crítica del todo nueva sino que se suma, a modo de estratificación y actualización, a una perspectiva que vislumbra en ciertos signos los síntomas aún duraderos del golpe. Los efectos de la dictadura como evento total, en el sentido de un acontecer que embiste tanto la realidad tangible de una comunidad como las subjetividades y el relato autorepresentativo de ella, entraron en el lenguaje y en la concepción y relación con el mundo. Palabras como quiebre, ruptura y escisión bordean la pluralidad de desplazamientos que sufrió el lenguaje y la cultura, declinados en la experiencia de los ciudadanos como sujetos de ese derrumbe y desajuste general.

La poesía con la que nos confrontamos entonces, como escribe Grínor Rojo, es la poesía de una colectividad precipitada en una situación de *impasse*, que ya provenía de una "tensión aguda y no resuelta". El golpe de gracia de la dictadura militar de Pinochet, aceleró cruel y violentamente un extravío cultural y político que había logrado sólo atisbar la representación de un horizonte nuevo. En la poesía después del golpe ocurre, como escribe Rojo, "un ejercicio de rearticulación del lenguaje y de reinención de la escritura"(Rojo 1994: 58). Si por una parte en la inmediatez del post-golpe surgió una "literatura de los vencidos", junto a otra que se inscribía en una retórica de la resistencia, surgió paralelamente una poesía de lo fallido, desde los fragmentos de subjetividad que el sujeto intentaba recomponer. Una suerte de "anti-épica" como la denomina Richard (2007), en lo específico refiriéndose a la escena de avanzada. Una "contra-épica" de la imagen exitista y unitaria de sistemas culturales, literarios, lingüísticos y sociales que no podía que responder al silenciamiento traumatizado y forzado de los primeros años después del 73. Ese "hoyo negro" del que habla Adriana Valdés (1994), como estado de asedio general, tanto interior como exterior. Desde ese lugar oscuro de la pérdida, la cesantía, las desapariciones, la censura y el miedo surge una palabra quebrada, que

muestra sus límites y sus condicionamientos mentales y físicos. Una palabra despojada y fúnebre, que trasluce tanto el ensimismamiento como la paranoia dictados por el estado de aislamiento, vigilancia e incertidumbre que impone el régimen tanto militar como económico. La pérdida de la irrealidad, como sostiene Raúl Zurita, es causada por el eclipse de la capacidad de representación y adviene como "estravío de una realidad concreta, un desmoronamiento generalizado de la irrealidad. Por una parte las tentaciones utópicas, por otra el fatalismo" (1981: 10).

El "hoyo negro" desde el que empiezan a articular la palabra, o la retoman, los/as poetas desde mediados de los setenta tiene que ver tanto con la relación que ellos instauran con lo perdido, con la muerte y la desaparición, concreta y simbólica, como con la censura. El miedo de la censura oficial comporta un gesto escritural mayormente autocrítico que mesura las palabras con el propio límite y con el de la norma autoritaria, cuando "hablar es ya un castigo"(Zurita 1983: 15). La autocensura por otra parte es la medida de distancia dentro la cual el sujeto que escribe opera con estrategias de enunciación sobre el objeto de su escritura, estableciendo entre significado y significante relaciones complejas con su referente. En un juego de desconfianzas, como escribe Zurita, en el que se intenta la experimentación y el cambio desde un sistema ya existente. Haciendo entrar los márgenes, entendidos tanto como confines articulatorios del sentido, que como márgenes de la otredad, de las periferias de lo enunciable, el sujeto va desenmarañando una relación conflictiva y doliente consigo mismo y su entorno.

Como se lee en el indispensable poema de Óscar Hahn (1996: 63): "Esta es la hora en que los grandes símbolos / huyen despavoridos [...]", en lugar de los símbolos la poesía de estos años se entrama más bien en torno a las formas alegóricas. La muerte, la ausencia, la petrificación del tiempo, concilian su dramaticidad y su demanda de sentido en la transferencia en figuras otras que no ocultan su origen sino que lo desplazan en el lenguaje como objetos de la memoria. Como escribe Avelar (2000), "el duelo es la madre de la alegoría", y el luto mismo es ajeno a toda "mecánica productiva". Este esfuerzo por transferir el duelo inscrito en el lenguaje, se yuxtapone a la necesidad de desplegar un lenguaje que aunque instalado en la máquina autoritaria, pueda subvertirla, pueda resultarle *indigesto*, como decía Lihn, inútil al fin de la ideología fascista, y pueda revertir su signo de destrucción y muerte. En este sentido Avelar sostiene que "el crimen definitivo de la poesía sería su negativa a ejercer un control efectivo sobre la potencial diseminación del duelo" (2000: 158). La autorreflexividad que notamos tanto en la producción poética como metatextual de los autores muestra esta actitud continua, como gesto intrínseco al lenguaje, de oponer resistencia al olvido y a hacer lugar a la instancia del duelo. No hay negación de la muerte sino emersión de lo *no dicho*, lo que conlleva a la expresión, fragmentaria, del duelo sintomatizado. Duelo y enfermedad, padecimiento corpóreo y represión son algunas de los elementos que se semantizan y adquieren formas proyectuales de la enunciación. Lo *no dicho*, cuando el lenguaje habla lo que no dice, tiene que ver tanto con los espectros del lenguaje, como con el límite de

enunciar lo indecible, con el saber de no poder decir. Lo no dicho es el texto no verbalizado que se manifiesta tanto en la *palabra vacía* que ronda en torno al origen ocultado del trauma, como a la potencialidad del significante inherente al sistema lenguaje. En este modo lo que emerge del lenguaje poético de estas obras es lo suprimido, tanto por el discurso público y oficial como por una subjetividad reprimida en su expresión y en la manifestación de su malestar. Por otra parte lo que emerge también, en forma de simulacro o de contagio del habla, es la incorporación del discurso del poder, con su carácter violento, falso y normativo.

Las fugas como intersticios de este lenguaje crean lugares *otros*, heterotopías, máscaras y fantasmas que reúnen la ausencia, la paranoia, la herida con sus cortes, el espectáculo del consumo, el erotismo masoquista y prostibular o el retrato de la pobreza. ¿Quién es el que habla en esta poesía?, se ha preguntado muchas veces. ¿Qué lugar se arroga, y además, cómo lo hace?. Como hemos adelantado en otra sección, quien habla es un sujeto escindido, un sujeto que está a punto de desaparecer, un anti-sujeto que opera una *desubjetivización*, mientras asume un lugar opaco, a-genérico o que transita en distintas discursividades. Es un enunciante que ha abandonado toda pretensión biográfica, y si la retoma, es para colectivizarla en cuanto cuerpo social, exhacerbando los límites de su subjetividad.

Como aclara Adriana Valdés (1994: 142) el sujeto se toma la palabra desde un "lugar vacío", porque no se trata sólo de quién habla sino desde dónde lo hace y cuales estrategias lingüísticas emplea para relacionarse con su referente. Ella misma indica que lo críptico entra en el lenguaje de estos textos poéticos, como necesidad, y se adquiere "una especial capacidad de hacer obras de lecturas múltiples" (1994: 141). Al mismo tiempo el sujeto se multiplica y oscilan en el lugar de la enunciación discursividades en transición, trazas de personajes-personas, testimonios que encarnan la enajenación, la esquizofrenia, la marginalidad.

Como interrogante sucesiva se formula ¿qué es lo que entra en el discurso poético y cómo lo hace? Si se ha suprimido una representación colectiva de un horizonte futuro lo que hace esta poesía es recuperar de las ruinas lugares y espacios donde formular, ya no una utopía triunfante sino un lugar donde poder localizar una utopía del mañana que conserve la memoria del ayer. La gran desmentida utópica que propone Zurita en su *Anteparaíso*, es una toma de conciencia tanto cuanto la focalización de los efectos del poder y de la política de exclusión en *El Paseo Ahumada* de Lihn. La indagación en la ciudad, en sus periferias, en el habla de sus habitantes como espectros de un sistema hace emerger una relación crucial y conflictiva, es decir, la relación entre intelectuales y alteridad marginal. Este conflicto decisivo al interno de una definición de amplio radio de la identidad latinoamericana, toma forma en la enunciación del denominado "sujeto popular" (Masiello: 2001). La apropiación de la experiencia del pobre, del sujeto marginado en cuanto objeto del discurso se declina en distintos modos que se marcan según la distancia de enfoque que asume el enunciante. Ese "fetiche postmoderno", que es el sujeto popular, es articulado como extensión de una marginalidad como metonimia concreta de una herida social que desborda históricamente el relato comunitario. En esta

La impronta de la paranoia como obsesión inscrita en el lenguaje y en el pensamiento persecutorio, que se funde con la presencia angustiante del aparato represor, se encuentra registrada en *Los Helicópteros*, del 1986, de Erick Pohlhammer (1954): "[...] lo que sería denominado por los historiadores venideros/ como el sistema de rodaje de los helicópteros/ concéntricos/ que no fue otra cosa que el continuo/ ir-venir ir-venir/ de los helicópteros en torno a un mismo círculo/ bajo el cual/ nacieron vivieron y murieron el resto de las generaciones..."(Pohlhammer 1990: 19).

La violencia como agente aniquilador de la subjetividad y de la percepción de sí, bajo el signo de la culpa, el miedo y la paranoia crea otro tipo de enajenación, en el poema *La Tirana* de Diego Maquieira. Los múltiples sujetos que habitan el texto desquician tanto los límites del género sexual, en un monólogo que marca el paso de una palabra a-moral, en el sentido de la exhibición de una ruina moral y física como también de su debilidad que la hace depender de un carnéfica, que se remonta a la violencia de la conquista española:

La Tirana I

(ME SACARON POR LA CARA)

Yo, la Torna, rica y famosa

la Greta garbo del cine chileno

pero muy culta y calentona, que comienzo a decaer, que se me va la cabeza,

cada vez que me pongo a hablar

y hacer recuerdos de mis polvos con Velásquez.[...]

Y es verdad, mi vida es terrible

Mi vida es una inmoralidad

Y si bien vengo de una familia muy conocida

Y si es cierto que mesacaron por la cara

y que los que están afuera me destrozarán

Aún soy la vieja que se los tiró a todos

Aún soy de una ordinariez feroz. (1983: s/n)

Por otra parte en la poesía de Maquieira se identifican las marcas culturales, como ideologías que forman parte de la historia entre autoritarismo y realidad, mezclando y mistificando personajes de la historia, el sujeto híbrida y corrumpe su jerarquización tradicional. En particular aquí emerge la mirada crítica sobre la normatividad eclesiástica y el emblema de la familia, como origen de una deturpación de la identidad social radicada de antaño:

El gallinero

Nos educaron para atrás padre

Bien preparados, sin imaginación
Y malos para la cama.
no nos quedó otra que sentar cabeza
Y ahora todas las cabezas
ocupan un asiento, de cerdo.

Nos metieron mucho Concilio de Trento
Mucho catecismo litúrgico
Y muchas manos a la obra, la misma
Qué en esos años
Repudiaba el orgasmo
Siendo que esta pasta
Era la única experiencia física
Que escapaba a la carne.

Y tanto le debíamos a los Reyes Católicos
Que acabamos con la tradición
Y nos quedamos pegados
Pero bien constituidos;
Matrimonios bien constituidos
Familias bien constituidas.

Y así, entonces, nos hicimos grandes:
Aristocracia sin monarquía
Burguesía sin aristocracia
Clase media sin burguesía
Pobres sin clase media
Y pueblo sin revolución. (1983: s/n)

Como afirma Cánovas (1986a), la interrupción de la comunicación entre ciudadano y Estado, dejó al sujeto sin su interlocutor, el orden del discurso no preveía un diálogo sino un monólogo por acatar. Eugenia Brito (1994) indica al dictador como el Otro del discurso, como representante de la ley del *no*, *la ley del padre*. Si es cierto que a veces el discurso poético indica como interlocutor a los representantes de las fuerzas represivas, es más evidente la referencia a una colectividad ciudadana, como destinatario de la palabra de estos años. En un gesto que promueve la toma de conciencia, una llamada a salir del estado de shock y a abandonar el conformismo, como apelación al desacato o, al menos, a no aceptar un orden donde el olvido y la desconfianza primaban.

En cada uno de los textos poéticos quedaron segmentos de historia, como lúcidas trazas que con el tiempo van dilucidando un terreno de sentido subterráneo, otras pierden su luz. Pero este *corpus* poético no puede ser encerrado como un documento, un museo de la historia, por ello su lectura se renueva y su palabra es recuperada como testimonio y también por el esfuerzo de entramar significantes en torno al archivo. En

esta dirección señalamos como significativa y emblemática de un periodo, la labor de Diamela Eltit, en la preparación de su libro *El padre mío*. La autora en su investigación en torno a la ciudad y sus márgenes, encuentra a "El padre mío", un vagabundo del que registra su soliloquio enajenado, que reúne los caracteres de una enfermedad del lenguaje, la repetición, la palabra contagiada del discurso autoritario, la mentira. Esa relación de escucha y captura que la autora luego transcribirá en un texto, como puro testimonio a la vez que como archivo de la palabra ajena, es en parte el gesto que está en fondo a muchas discursividades poéticas que hacen entrar la realidad y sus sueños en su enunciación. Esa fractura, la acumulación de imágenes y actos ilocutorios y el golpe de reconocerla en el otro, Eltit lo expresa en este modo:

Después de Beckett, me surgió otra imagen: Es Chile, pensé. Chile entero y a pedazos en la enfermedad de este hombre; jirones de diarios, fragmentos de exterminio, sílabas de la muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de difuntos. Es una honda crisis del lenguaje, una infección en la memoria, una desarticulación de todas las ideologías. es una pena, pensé. Es Chile pensé. [...] (Eltit 1989: 17)

En el intento por delinear ese mapa de la palabra poética bajo el golpe, que a su vez fuese una historia del golpe como efecto sobre el lenguaje, quisieramos indicar las obras citadas, más las afrontadas en este estudio como textos sustanciales. *La Nueva Novela* de Martínez; *Purgatorio* de Zurita; *La Ciudad* de Gonzalo Millán; *La Bandera de Chile* de Elvira Hernández; *El Paseo Ahumada* de Lihn; *La Tirana* de Diego Maquieira; *Proyecto de obras completas* de Rodrigo Lira; son obras o poemas fundamentales que conviven con muchas otras, que no hemos mencionado, no por desmedro de su alcance poético o temporal, sino simplemente porque consideramos que éstas nos "hablan" más en la dirección que estamos buscando. Rosabetty Muñoz, *Los Sermones del Cristo del Elqui* de Parra, Gonzalo Muñoz, Carmen Berenguer, *Desaparecer* de Ariel Dorfman, las numerosas e intensas obras poéticas de Cuevas, el ambiguo y paradójico libro *Arte Marcial* de Bruno Vidal, a comienzos de la post-dictadura, son todos textos sobre los cuales habría que extender el análisis.

La elección recae en última instancia, y como primera prerrogativa, en las obras dentro las cuales se han puesto en tensión los presupuestos del lenguaje y de la cultura junto a una búsqueda ética que tiene por horizonte un desafío a mantener viva la memoria, como estrategia de excavación en la historia, como gesto tanto alegórico como comunicacional.

5.1.1 Raúl Zurita. Alegorías de una herida.

Raúl Zurita Canessa nace en Santiago en 1951, dentro de una familia de origen italiano proveniente de Génova, su abuela italiana católica y "mussoliniana" (Piña, 2007: 260), como él la definió, ejerció una decisiva influencia en su infancia y dejó una huella

indeleble en los años posteriores, cuya importancia el poeta ha evocado en innumerables ocasiones.

Estudió en el liceo santiaguino José Victorino Lastarria y luego ingresó a la Universidad Federico Santa María de Valparaíso a estudiar Ingeniería Civil. En esta ciudad, como se ha indicado más arriba, se encontraba el autor al momento del golpe en septiembre del 73. Trabajó por un periodo como vendedor de computadoras hasta el “escándalo” de la muestra de Juan Dávila. Ha trabajado como ingeniero y obtenido becas nacionales e internacionales; ha viajado por Estados Unidos como invitado y en diversos países de Europa. Entre sus obras más destacadas se encuentran además de *Purgatorio* (79) y *Anteparáiso* (82), *Canto a su amor desaparecido* (85), *El amor de Chile* (87), *Canto de los ríos que se aman* (86) y en el 83 publica el ensayo *Literatura, lenguaje y sociedad*. En 1994 publica *La vida nueva*, libro con el que culmina el proyecto que el poeta había anunciado con el nombre de *Paradiso*. En el 2000 publica *El día más blanco*, *Poemas militantes* y un ensayo titulado *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*. En el 2000 también recibe el Premio Nacional de Literatura. *INRI*, otro de sus poemarios más logrados es del 2003, *Los países muertos* del 2006, año en que gana también el *Premio José Lezama Lima* de la Casa de las Ámericas en Cuba. En 2011 publica el volumen de poemas *Zurita*, una obra que el poeta designa como su última palabra y ápice de su proyecto. En sus casi ochocientas páginas se halla un recorrido que retoma lecturas e imágenes de la historia tanto personal cuanto nacional y se carga a su vez de voces que superan la definición temporal y geográfica, como una conciencia que fragmentos desde los sueños hasta el develamiento del dolor, con un lenguaje corrosivo y desacralizador bajo el cual se distingue su persistente búsqueda y experimentación con el lenguaje.

Además de las acciones de arte realizadas con el Colectivo de Arte CADA, realizó otras acciones vinculadas más estrictamente a su propia labor de producción poética, expandiendo el signo escritural y desplazando el sujeto hasta dejar sólo la traza, como en la acción poética en que sobre la arena en el Desierto de Atacama en 1992 se escribe la frase: *Ni pena ni odio*, durante el Chile “transicional”. Junto a su labor de docencia universitaria el poeta ha escrito artículos y ensayos, entre los que se cuenta uno sobre el artista Francis Bacon del 96, ha curado numerosas antologías de poesía y ha promovido, prologado y preparado algunas antologías de jóvenes poetas como por ejemplo *Cantares: nuevas voces de la poesía chilena* (2004). Muchas son las entrevistas que registran su pensamiento y sus postulaciones teóricas. Hasta hoy su presencia y sus intensas lecturas públicas, que pese al avanzar del Parkinson realiza frecuentemente, despiertan y convocan a un heterogéneo público.

5.1.2 Purgatorio (1979)

Purgatorio de Raúl Zurita es publicado en 1979 en la Editorial Universitaria. Enrique Lihn presenta a la editorial el trabajo del poeta que había ya publicado algunos

poemas en la revista *Manuscritos* de 1975 y en algunas antologías. Zurita para ese entonces ya había bosquejado su proyecto poético da amplio horizonte, *Paradiso*.

El libro incluye en su primera sección un epígrafe, una dedicatoria, un manuscrito en la página conjunta en que aparece la foto identificativa de Zurita, y un escrito en caracteres grandes EGO SUM QUI SUM y los poemas de *Domingo en la mañana*. Los elementos aparentemente paratextuales convergen en el texto, sea lo visual que el signo escritural es parte del *corpus*. El poeta en su proyecto de *obra-vida* dialoga con la *Comedia* dantesca ya que desde sus primeras declaraciones hizo presente la relación estructural con los tópicos de los Cantos *Inferno*, *Purgatorio* y *Paradiso*, y el título e incipit de la primera sección, *En medio del camino*, tiene como claro referente el inicio del *Infierno* de Dante Alighieri⁸¹.

Su proyecto poético se distinguirá por la integración de acciones poéticas que colindan con las acciones del colectivo CADA, al que el poeta pertenecía. Como el mismo poeta afirma su proyecto poético es individual y si bien su labor con el CADA fue fundamental en la formación de su concepción artística tanto en la elaboración de un lenguaje que sale de los márgenes de lo tradicional como en su ejercicio creativo, sus acciones de arte nacen de la necesidad individual de dar un cuerpo a su proyecto (Piña 2007: 69).

El momento doloroso y traumático de la quema de la mejilla en el baño de su casa, es una herida que se relaciona con su proyecto de arte-vida, concepto que se mantiene de trasfondo de su obra desde entonces. La herida de Zurita se trasladará a la obra del sujeto poético *Zurita*, como el mismo autor presenta al hablante principal de su *Mein Kampf* y luego en *Anteparaiso*, sujeto que en *Purgatorio* se traviste, oscilando del género masculino al femenino, sustituyendo su nombre por uno femenino o asumiendo la perspectiva del narrador. La obra obtendrá una muy buena recepción por parte de sus lectores y de la crítica⁸², hecho insólito por el contexto en el que aparece. La acogida del público probablemente se inscribe dentro de la necesidad y el deseo social de poder acceder a contenidos que de uno u otro modo pudieran reflejar parte de su malestar silenciado⁸³.

81 Así responde Zurita a la pregunta sobre la parábola de la Divina Comedia: "De alguna manera esa trayectoria es la reconstrucción de las estructuras de las obras de Dante, no su imitación. Hay una intención de totalidad de viaje. De hecho, el primer libro de este viaje no es el "Infierno".[...] Simplemente porque el "Infierno" es todo aquello que no alcanza a constituirse en lenguaje. Es una soledad, un dolor tan grande, que no se alcanza a transformar en palabras."(Piña 2007: 268)

82 Ignacio Valente, comentando la publicación de su primer libro, *Purgatorio*, lo reconoce como "el delfín de la poesía chilena, el legítimo heredero de los grandes", en *El Mercurio*, 1982, Santiago

83 Nelly Richard, en su libro *Márgenes e Instituciones*, comenta así la recepción del texto de Zurita: "El sobredimensionamiento de la palabra de Zurita en un Chile roto por la violencia del quiebre también se debe a cómo su palabra satisface la tentación del Todo. Es una palabra que plantea lo totalizador como respuesta al extremo fragmentarismo de un cuerpo social que ha sido víctima de múltiples efectos de desintegración comunitaria.[...](Richard: 2007[1986]). No estamos completamente de acuerdo con el análisis de Richard ya que, si tal vez en *Anteparaiso* se podría hablar de un Todo, en

Pero, ¿qué puede significar una herida, una autolesión infligida, dentro de la experiencia de una dictadura cruenta en la que, sobre todo en los primeros diez años, se ejecutaron personas, se torturó, se violentó y se usurpó un territorio de diálogo, alterando de manera definitiva una sociedad en pos de la implantación de un régimen de mercado?

La herida quiere ser la materialización de un síntoma. Es el dolor como también un residuo de la culpa, es un signo que se multiplicará y declinará en diferentes modos sea en el campo artístico que en el visual y en el poético. La poética del *padecimiento* es también la herida inscrita en el lenguaje y representa lo que no se pudo decir, lo inenarrable, *lo no dicho*, como el mismo autor lo describe en su ensayo de 1983.

Es una marca de la enajenación como síntoma social y el punto de partida de un contagio colectivo que en diversos modos tomó cuerpo en la estructura material de una generación entera, en su vida cotidiana, tanto en su comportamiento como en su silencio. La mancha-herida en la cara, tiene su origen también en el relato bíblico, la otra mejilla que hay que ofrecer como gesto de humildad y de fe ante Dios y sumisión - justificada por el amor al prójimo - al otro, que sea éste el enemigo, el traidor o el sujeto dominante. La mancha del pecado, como afectación y defecto, lo que falta y lo que se substrahe del propio ser y del propio cuerpo para aspirar a algo más elevado, el sacrificio, la renuncia.

Pero si volvemos al origen del proyecto de Zurita, el arte-vida, con la importancia que él le atribuye de hacer de la propia vida la obra poética mayor, encontramos entonces a un sujeto *ofrenda*, que se inmola para alcanzar ese estado más alto de la *Caritas*, del amor absoluto y redentor, al que tiende progresivamente a lo largo de su obras, pasando por el desconsuelo y el duelo por la muerte en *Canto a su amor desaparecido* y alcanzando en *La Vida Nueva* una suerte de cumplimiento⁸⁴.

El signo cristiano que llevaría a trazar una parábola del hijo castigado por el mismo Padre represor se detiene en *Purgatorio* mucho antes de la catarsis de la reconciliación o de la salvación de sus hijos perdidos, tema que en *Anteparáiso* se ritualiza en el duelo por la pérdida de "los hijos de nuestra patria"(1982). Antes de esta consolación en este poemario se encuentra el quiebre de una lógica discursiva que hace apelación a la interrupción del código autoritario, invoca una salida del lenguaje dominante y de una subjetividad ocupada por los efectos de la brutal y reciente violencia dictatorial.

Purgatorio reina la fragmentación, tanto del y de los sujetos, como la dispersión de lenguajes y mundos referenciales.

84 En relación al sentimiento de redención el autor en una entrevista afirma: "El arte es una reserva de piedad y misericordia para aquellos que vienen y que al leer esas obras no se sientan compelidos a cometer los excesos que allí se relatan."(Piña 2007: 278). Y sobre la visión religiosa en su obra: "Poco a poco he pensado que si efectivamente Dios, o la misma palabra amor, estas palabras tan usadas y tan fuertes, tan irrenunciables y tan criticadas sobreviven, su fuerza radica en que lo hacen incluso a través de su propia muerte. Es la idea de que el amor sobrevive aun en la muerte misma del amor, y que Dios sobrevive en su destrucción total" (Piña 2007: 275).

El sujeto aquí pone en escena su desamparo psíquico, como *dislalia*, como disgresión expuesta en el lenguaje, en busca de una curación, una "reagrupación" de sí a través de la escritura (Piña 2007: 268). La presentación más que la representación de una defensa de la vida, con la interiorización de una estrategia de la supervivencia psíquica, se despliega y se articula en el lenguaje de un sujeto que vacila entre el intento de reconstruir su vínculo con la realidad y consigo mismo y el desconocimiento de los códigos que le permiten reconocerse más allá del dolor y de su interioridad que en el acto mismo de exteriorizarla, se colectiviza sacando a luz el dolor de otros.

El orden del discurso en *Purgatorio*, que presenta algunas semejanzas con textos como *La Tirana* de Maquieira o con las fragmentaciones traspuestas en la percepción de la realidad de Tomás Harris, expone una sintaxis diseminada de perturbaciones o *desvaríos*, recursos que articulan un sufrimiento, un desapego a las normas discursivas sean estas de la oralidad o de la escritura. El uso del asíndeton, las elipsis y los truncamientos, así como la incursión de diálogos que más parecen soliloquios, las respuestas a las voces normativas de un sujeto psicótico, están connotados por una perceptible agresividad: cuando es apelado como *perro*, cuando se denigra el valor del desierto en *tres chauchas*, o cuando el sujeto responde a su interlocutor *no me jodas más*, entre otros ejemplos que completan el cuadro que se consolida con algunos elementos visuales que subrayan la existencia, en el lenguaje, de la locura y la enfermedad.

Como han notado diferentes críticos, la desgramatización, la ruptura en la sintaxis y hasta del proceso de semantización, sobre todo en algunos de los poetas considerados neovanguardistas post-golpe, son elementos que se encuentran a menudo en el lenguaje zuritiano, interiorizando una tensión opositiva al lenguaje oficial y dominante y también como recurso para instalar su mismo lenguaje como referente interno del campo de lo designado.

A esto se suma la emergencia de mundos -ciudades, recintos, heterotopías alegóricas - que permiten de recrear aludiendo a un referente reconocible a veces, otras mucho menos, situaciones o instancias de la realidad que adquieren cuerpo a través de la construcción lingüística, que toma forma como alegoría, sin necesariamente llegar a serlo, en una suerte de alegorías *vacías*, o interpretables *no a priori*, habitadas por las figuras que operan en función del lenguaje del autor, esto último se verá particularmente en la sección *Áreas Verdes* del poemario de Zurita.

Otra razón de la desgramatización o ruptura de la norma del lenguaje ha de ser indicada en el deseo de transgredir la linealidad de recepción del lenguaje en modo tal de enfatizar el desgarramiento en el proceso comunicativo que adviene en una situación "normal" entre productor y receptor de sentido, exhibiendo así las faltas y quiebres de la comunicación cotidiana, debilitada por el sistema represivo, como también la incisividad del lenguaje de los medios masivos.

Esta articulación, disgresiva, de hiatos e incertidumbres en la codificación del mensaje permite aproximarse a lo no dicho, lo no dicho del dolor o de las experiencias límite, exasperándolo con un lenguaje críptico que simula una pérdida total de relación

con la realidad y sus normas tanto como con sus formas inteligibles. El poeta Enrique Lihn en 1987 afirma a propósito de las tendencias poéticas del grupo de poetas que se asimila a la neovanguardia:

El neovanguardismo desgramaticaliza para apoyar en la impertinencia sintáctica, sus efectos de transgresión de lo real y de lo imaginario, postulando un cierto absolutismo del lenguaje como productor, en sí mismo, de referentes. (Lihn 1996: 325)

Dentro de los elementos visuales de carácter biográfico⁸⁵ que enmarcan *Purgatorio* y que caracterizan el texto se encuentran la fotografía de carné de Zurita y el diagnóstico clínico. Este diagnóstico está escrito por una psicóloga, *Ana María Alessandri*, que se dirige al psicólogo *Otto Dörr*, y comunica la coincidencia de los dos diagnósticos que observan "numerosos elementos positivos de psicosis de tipo epiléptico". Sobre el certificado médico aparece tachado el nombre del poeta, sustituido por el de "Dulce Beatriz", al que se unen los nombres de Rosamunda, Violeta y Manuela. En las últimas páginas del libro encontramos copia de tres electroencefalogramas, y no en última instancia algunos dibujos y gráficos que constituyen o acompañan los textos⁸⁶.

La feminización del sujeto connota toda esta primera parte que estratifica presentaciones y antecedentes, como analiza en su amplio ensayo sobre el autor la estudiosa Eugenia Brito (1994), y como también introduce la crítica Adriana Valdés (1994). Sin embargo, queremos señalar, que este desplazamiento del sujeto masculino al femenino, que encontramos en varios autores, es sin duda una característica singular y paradigmática de la escritura poética producida en esos años. Esta comprende el posicionarse mismo del sujeto que habla, pero también denota, y tal vez esto sea más singular y complejo, la oscilación que el sujeto efectúa, cumpliendo una suerte de continuo travestismo o camuflamiento, en el que trasgrede la demarcación del género de pertenencia. Esta oscilación provoca una resemantización de los elementos, multiplica la producción semiótica y crea un presupuesto a-genérico. Por otro lado, en un plano estrictamente dialéctico con el lenguaje del régimen, se opone a los estereotipos que éste defiende, en primer lugar el de la mujer, pero también con rigor respecto al estereotipo

85 Es de señalar la cercanía del trabajo sobre el propio cuerpo que realizaron otros artistas en esos años, además de Diamele Eltit, nos referimos a la labor de Carlos Leppe. Richard escribe: Leppe, Zurita y Eltit exhiben la sustancia pre-verbal de una gestualidad aún no codificada por el discurso."(Richard 2007: 86)

Asimismo el labor de re-presentación y recodificación artística que algunos artista llevaron a cabo a partir del texto y la textualidad de *Purgatorio* en 1979: "Visualizaciones del Purgatorio de Raúl Zurita" (entre ellos Carlos Leppe, Carlos Altamirano, Eugenio Dittborn)

86 Nelly Richard recuerda la introducción de Zurita de la pregunta por los "soportes en el arte": El primer trabajo enunciativo que reformuló la noción misma de soporte - entendida como la estructura material de producción de obra - lleva la firma de Raúl Zurita quien, en un texto que circuló en fotocopia durante la exposición *Homenaje a Goya*, lanza la pregunta: "¿Cuáles son los soportes?"" (Richard 2007: 94)

masculino, que personifica la mentalidad militar, sujeto al que se le exige un comportamiento viril y la demostración de fuerza y racionalidad, junto con la exclusión de cualquier rastro de feminización u homosexualidad.

En *La Tirana* de Maquieira hay una inicial feminización del sujeto, que encarna una virgen-vieja prostituta desquiciada quien demuestra un comportamiento erótico enfermizo, al borde de la pornografía, a partir de su propio lenguaje. Este sujeto es también transgenérico, oscila entre lo femenino y lo masculino. También se encuentran poemas en que el que habla es tomada por figuras femeninas como las madres, compañeras o viudas de detenidos desaparecidos en los relatos del lúcido libro de poemas *Desaparecer* de Ariel Dorfman. O aún en *La Manoseada* de Sergio Parra o en algunos poemas de Gonzalo Muñoz. En la segunda versión de *La ciudad* (1994) de Gonzalo Millán la figura de *El anciano* se convierte en *La anciana*, traspasando el peso de su relevante rol del masculino al femenino. Es más, por otra parte, la feminización es un fenómeno que caracteriza también la personificación de emblemas identitarios como la patria y la bandera en *La Bandera de Chile* de Hernández. La masculinización, tal vez por ser una excepción menos marcada a causa de la invisibilidad masculina, la encontramos en *Bobby Sands desfallece en el muro* de Carmen Berenguer.

En Zurita el sujeto no se instala sólo en lo femenino, sino también en lo vegetal y lo animal, sus transformaciones son descentralizaciones de un sujeto dominante, se manifiestan como un espectro dentro del lenguaje, y por lo mismo su trashumancia produce sujetos que deslindan géneros y definiciones. Así se lee en la primera página de *Purgatorio*⁸⁷:

Mis amigos creen que
estoy muy mala⁸⁸
porque quemé mi mejilla (2007: 1)

La enfermedad (*estoy muy mala*) como tópico del sufrimiento tanto mental como corporal denota la necesidad del sujeto de afirmar y ratificar su estado de malestar. Bajo

87 En adelante citaremos del volumen *Purgatorio*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales 2007 [1979]. Hemos intentado reproducir la disposición de los poemas como aparecen en esta edición.

88 Como puntualiza Mario Rodríguez, *mala* tiene distintas acepciones en la lengua castellana: "En el primer código debería haberse escrito: "estoy muy mal", con lo cual el sentido del verso no habría perdido fuerza ni expresividad, pero se habría hecho unívoco. *Mala*, en el uso vulgar, puede significar "enferma" cuando va incluida en una cadena como "estoy mala", restringiendo la noción de enfermedad a la esfera de la locura.[...] *Mala* apunta ahora, a meretriz, y por reenvío significacional incluye en el primer lexema la noción de prostituta. Queremos decir que esta segunda declaración envuelve la primera completando el estatuto ambiguo, el doble estándar del sujeto. Quien se ha flagelado no sólo está "mala de la cabeza", sino también es una "mala mujer"(Rodríguez 1985: 115-116). En el castellano usado en Chile, el uso de "mala/o" en la locución "estoy mala/o", para señalar condición de enfermedad es excepcional o ausente.

el título introductivo "En el medio del camino", en la tercera página, a la derecha de la foto-retrato del poeta leemos, escrito en cursiva:

Me llamo Raquel
estoy en el oficio
desde hace varios
años. Me encuentro
en la mitad de
mi vida. Perdí
el camino.-
(2007: 13)

Estos son los primeros signos escriturales, que como decíamos, producen una acumulación de escrituras fuera de marco, donde efectivamente el sujeto no sólo se feminiza sino también se nos presenta como una prostituta que ha perdido su camino. El oficio de la prostitución, es también, se infiere, el oficio de poeta y sobre todo es el carácter que puede asumir el oficio del artista o el poder ejercitar la propia ciudadanía, debiendo continuamente simular ser otro, dentro de un régimen dictatorial en el que para no sucumbir o ser identificado hay que aceptar o fingir de aceptar compromisos, hay que crearse máscaras que oculten el propio ser fuera de las reglas.

El proceso de feminización después de una herida, como la estudiosa Magda Sepúlveda certeramente señala, se encuentra también en el texto ESTE de Gonzalo Muñoz (1982), en ambos textos tras la violencia voluntaria de infligirse un corte en el cuerpo, prosigue la feminización del sujeto que habla (Sepúlveda 2008: 77). En este gesto se intuye el deseo de feminizarse para salir de una condición que reprime, una suerte de producción de otra identidad.

El contexto en que aparece *Raquel-Raúl Zurita*, la prostituta, desciende de la quema y de la devoción, como el sujeto que da inicio a un relato confesional en *mitad de su vida*. El poeta aquí se refiere a la obra que lo inspira: *La Divina Comedia* de Dante Alighieri denominando *En el medio del camino* la primera sección, y haciendo decir a Raquel que ha perdido su camino. Distribuidos en el libro se hallan otros elementos que vinculan el texto con la *Comedia: Dulce Beatriz* nombre que aparece en sustitución del suyo en el certificado médico; la cita que cierra el libro: "del amor que mueve el sol y las otras estrellas" . El texto mismo, que se proyecta como una de las partes de un proyecto poético mayor, toma como referencia los tópicos bíblicos y medievales del Purgatorio, del Paraíso y del Infierno. El Purgatorio, si por una parte será elaborado por el poeta como alegoría de esa antesala de purgaciones necesaria al acceso en Paraíso, se verificará también como una descodificación de este arquetipo. Inscribiéndose además en la tradición poética que conjuga lo cristiano y lo pagano, dentro una mística visionaria.

En la segunda página del libro leemos, como dedicatoria:

Devoción

A Diamela Eltit: la
santísima trinidad y la
pornografía

“LA VIDA ES HERMOSA, INCLUSO AHORA” (2007: 3)

La devoción y la dedicatoria a Diamela Eltit, su mujer y compañera en el colectivo CADA, se presentan aquí como expresiones ambivalentes en el que *Diamela Eltit* se convierte en una figura dual que representa sea la santidad que la pornografía. A nivel lingüístico los significantes se sitúan en un particular nudo semántico que encierra el dogma doctrinal: Padre, Hijo y Espíritu Santo, Dios Uno y trino que encuentran su síntesis en el femenino "Santísima". Esta definición del dogma religioso es puesto en relación con un signo más oscuro: la *pornografía*. Desglosando la palabra se puede leer *porno-grafía*, una escritura pornográfica, que introduce lo erótico en un modo *ob-sceno*, o sea, fuera de la escena, rompiendo las reglas de convenciones o tabúes.

Este enunciado, la mención a la Santísima Trinidad, inserta en el texto elementos referenciales que incluyen la idea de una hegemonía cultural como es la de la Iglesia. Dentro de este campo simbólico se jugarán estrategias de deestructuración y resemantización de lo sagrado, de la genealogía del castigo y de la normatividad moral.

En esta dirección Zurita continúa su particular elaboración de la relación entre historia y utopía, de matiz fundacional, en el que recorre el relato del poder y de la dinámica entre dominador y dominado.

El texto aseverativo: EGO SUM QUI SUM, citando las Escrituras busca confirmar la existencia de este sujeto de otro modo desautorizado o fragilmente presente a sí mismo. En el poema *Domingo en la mañana*, aludiendo a la resurrección cristiana se lee:

Me amanezco
Se ha roto una columna
Soy una santa digo (2007: 15)

Se (me) ha roto una columna repite en un poemas más adelante, anunciando un desmoronamiento: la columna como aquello que mantiene en pie un edificio, o lo que sostiene la entereza de un individuo. Para Eugenia Brito la columna es el *falo* que se yergue como soporte primordial de lo masculino: "Por un lado, sociológicamente hablando, es la ruptura con la columna del poder y de lo que da a este cuerpo visibilidad, dominio sexual y cultural: el falo como capacidad de creación y reproducción. Capacidad perdida, rota para esta escritura, para el discurso de este sujeto generado por una fractura en el orden simbólico"(1994: 63).

Los párrafos que siguen⁸⁹, numerados progresivamente pero no correlativos,

89 Oscar Galindo intuye que sean parte de una escritura más amplia o que los saltos numéricos indiquen zonas de dolor comunicables (Galindo 2002: 102).

profundizan la expresión del malestar psíquico como también giran en torno a la definición de identidad del sujeto que habla, rondando alrededor de nombramientos y descripciones que se apoyan en el relato, el soliloquio, la escucha de voces y lo que llamaremos, el efecto de *ecolalia*.

En el fragmento III, el sujeto muestra su complacimento como una epifanía ante el descubrimiento de su imagen refleja y un cierto goce eufórico que lo hace pensarse como una "Súper Estrella de Chile" después de haberse "aborrecido tanto estos años":

Todo maquillado contra los vidrios
me llamé esta iluminada dime que no
el Súper Estrella de Chile
me toqué en la penumbra besé mis piernas
Me he aborrecido tanto estos años.(2007: 16)

En el fragmento siguiente, XIII, la oscilación de un género a otro se hace evidente en un mismo verso: "Yo soy el confeso mírame la Inmaculada"(2007: 16).

La introducción del apelativo Inmaculada, como la "sin macha", se sitúa dentro la tematización de la "mancha-herida", que el poeta elabora el resto del poema. El sujeto declara:

Yo he tizado de negro
a los monjas y los curas
Pero ellos me levantan sus sotanas
Debajo sus ropas siguen blancas
- Ven, somos las antiguas novias me dicen (2007: 16).

El diálogo con los curas y monjas de los que se quiere inferir una sexualidad oculta, pero que en realidad conservan la castidad bajo las apariencias, se articula en un escenario desconectado de los poemas que siguen, sin referencias espaciales o temporales, como una visión alucinada.

El rostro que se maquillaba, como preparándose para la escena de un espectáculo televisivo, se hiere: "destrocé mi cara" dice. Después de este gesto el sujeto vuelve a la contemplación y al relato de sí mismo, de su lesión, y lo hace frente a ese *otro*, que es *nada* y no nadie, que es él mismo ante el espejo:

[...] te amo -me dije- te amo
Te amo a más que nada en el mundo (2007: 17)

El sujeto alienado que se mira en el espejo es un *antinarciso*, como lo denomina el crítico Mario Rodríguez, "no sólo se aborrece sino que se flagela" (1985: 117), haciendo una paradoja de la antítesis amor/odio⁹⁰. El odio a sí mismo ha generado amor en una

90 Foucault en *Historia de la Locura*, introduce históricamente después de Erasmo, la idea de locura ya no

operación subjetiva del inconsciente que revierte el signo negativo en modo tal que el odio engendra amor. El odio y la pulsión destructiva que ocupa el sujeto, es el odio del agente externo que no puede que provocar la ruptura orgánica, el desajuste psíquico, la herida que se encarna en el cuerpo oprimido. Pero esta fuerza negativa generará en sí y desde sí mismo -para sí ante el espejo, para todos sumidos en el proyecto utópico de comunidad reconstruida y sanada - el más grande amor, en el sentido de la piedad y la misericordia que hemos señalado más arriba.

El proyecto de Zurita arte-vida, se dirige hacia la superación del dolor y de la mortificación, también la del cuerpo social, el "*cuerpo (y el texto) crucificado*", como escribe Rodríguez (1985), en un esfuerzo que no niega ni borra el trauma sino que confiere un valor crucial al sufrimiento y a la experiencia del dolor. En este sentido la antítesis amor/odio asume en la palabra de Zurita una sublimación en el significante por descifrar, que se matiza de misticismo, y que se consolida en la integración de la realidad histórica de la que su discurso emerge.

Antes nos referíamos a la escucha de voces del esquizofrénico o a la ecolalia, uno de los síntomas del cuadro clínico de la esquizofrenia que consiste en repetir las palabras del interlocutor o las propias (autoecolalia)⁹¹. La repetición que distinguimos en momentos esparcidos por el poema funciona sea como indicador que corrobora el acto de enunciación, sea como diálogo ensimismado, como disociación. La autorreflexividad en el soliloquio *-me dije* - funciona como dispositivo que denota el acto del habla, como indicador existencial. Por otra parte el estribillo, en el sentido de lo que se repite, es un síntoma de algo fosilizado que se ha interiorizado como ritual necesario para ordenar la realidad, como obsesión, y como modo de sustentar la identidad⁹².

En el fragmento XXXII el interlocutor del sujeto se pluraliza y la escena adquiere el aspecto de diálogo entre paciente reprimido y terapeuta, entre un paciente y sus psiquiatras por ejemplo:

Les aseguro que no estoy enfermo créanme
ni me suceden a menudo estas cosas
pero pasó que estaba en un baño

más vinculada al mundo y a sus formas subterráneas, sino que estrechamente relacionada al hombre, a sus debilidades, a sus sueños y a sus ilusiones. La locura deviene una sutil relación del hombre consigo mismo. En ese sentido en la adhesión imaginaria consigo mismo, el hombre hace nacer su locura como un espejismo. La locura, entonces, no tendría tanto que ver con la verdad y con el mundo, sino, más bien, con el hombre y la verdad de sí mismo. Asimismo se introduce un universo moral y el Mal ya no es castigo o fin de los tiempos, sino sólo culpa y defecto (Foucault 1984: 40-41). En esa dirección en *Purgatorio*, el *antinarciso*, que se tiene a sí mismo como referencia, excava en su afección, y la primera batalla en la que está sumergido es aquella contra sí mismo.

91 Para profundizar la aproximación semiótica entre escritura y esquizofrenia como sintomatología del habla y del sujeto, se puede consultar, entre otros, Jameson, Fredric. *El Postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. 1993. Barcelona: Paidós: 43

92 Sobre el estribillo, la repetición como síntoma y ritual obsesivo, se puede consultar: Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. 1997. *Sul ritornello. Millepiani III*. Roma: Castelvecchi

cuando vi algo como un ángel
"Cómo estás perro" le oí decirme
bueno - eso sería todo
Pero ahora los malditos recuerdos
ya no me dejan ni dormir por las noches (2007: 17)

Este fragmento se caracteriza por el intento del sujeto por persuadir a ese *otro*, de su salud mental y a la vez se aclara el espacio en que transcurren los acontecimientos desde los que surge el diálogo y las turbadas visiones del hablante. Por otra parte esa voz al que el sujeto responde se puede asimilar al caso clínico de los oyentes de voces esquizofrénicos. Es una voz normativa que lo insulta: "Cómo estás perro".

La escena, como ha indicado Rodrigo Cánovas en su ensayo sobre *Literatura chilena y experiencia autoritaria*, remite al lugar del *Sanatorio*, en la que la figura del texto ocuparía la posición del sujeto oprimido por la normatividad psiquiátrica y los elementos de contorno sellarían la estrechez, el encierro en que se halla confinado interior y físicamente el sujeto (1986b: 79-87).

En la sección *Arcosanto*, retomando el análisis de la diagnosis de *Raúl Zurita/Dulce Beatriz*⁹³, hallamos un título escrito en caracteres grandes: *La gruta de Lourdes*, un lugar identificado en la realidad como el lugar de las sanaciones milagrosas, un *heterotopos* cultural, en el que los devotos deponen sus esperanzas de sanación.

El diagnóstico enmarca la relación autoritaria y represiva ejercida sobre el sujeto, declarando su enfermedad como un tipo de locura: "una personalidad psicótica de tipo epiléptico" (2007: 43). "El caso es muy interesante", agrega la psicóloga. Esta expresión de interés pone en evidencia la distancia que se interpone entre el padecer del sujeto psicótico y la mirada clínica del experto. La censura proviene entonces de una institución social, la clínica psiquiátrica, que ocupa el lugar del *Otro* represor. Como delinea Foucault en *Historia de la Locura* (1984), la medicina positivista del siglo XIX heredó el esfuerzo de la *Aufklärung* por establecer que la alienación del sujeto de derecho puede y debe coincidir con la locura del hombre social, el cual deviene analizable en términos de derecho. El sujeto analizado se vuelve jurídicamente incapaz, y deviene el objeto de la medicina. Asimismo, el encierro que caracteriza el lugar de la enfermedad del sujeto de *Purgatorio*, remite a un internamiento que responde a razones de orden público (Foucault 1984).

Para contrarrestar el efecto disciplinario, el miedo que también produce la práctica psiquiátrica, en el borde inferior del diagnóstico se ha insertado la frase TE AMO INFINITAMENTE T, como en un *continuum* que se opone sea a la palabra del

93 Junto a *Dulce Beatriz* en el texto tachado aparecen otros nombres: *Violeta*, *Dulce Beatriz*, *Rosamunda* y *Manuela*, el crítico Oscar Galindo les atribuye un significado representacional: "Es posible que los tres primeros nombres aludan a textos prestigiosos: *La Traviata*, *La Divina Comedia*, *La vida es sueño* y que el nombre de *Manuela*, como ha propuesto Mario Rodríguez, aluda como en español vulgar de Chile "a prácticas onanistas" (1985: 115-123), o que *Violeta* sea *Violeta Parra* (la suicida) y que, más remotamente, en nuestra opinión, *Manuela* aluda al personaje homosexual de *El lugar sin límites* de José Donoso como señala Eugenia Brito (1994: 73)"(Galindo 2002: 103-104)

saber médico, sea al futuro incierto del sujeto medicalizado (2007: 43).

¿Quién ha originado este desequilibrio psíquico?. En *Purgatorio* entran en modo casi profético, visto el periodo en el que fue escrito, los efectos de una realidad que anticipa su desajuste, éstos son interiorizados en el sujeto como quiebre de un orden interior. El discurso que emerge del sujeto en *Purgatorio* es anómalo, no se inserta en la normalidad de un supuesto estado de salud, infringe el orden sea a través de su lenguaje que a través de la expresión de su deseo, el travestismo, el placer y la contemplación de su propio cuerpo. La aproximación a una institución normativa alude también a la concepción autoritaria del mundo, al dictamen de tener que corregir, disciplinar los sujetos que no se le conforman.

La estudiosa Magda Sepúlveda (2008; 2013) propone un enclave de lectura muy interesante en relación al discurso oficial del régimen en torno al paradigma temático de la higiene y la limpieza inherente a su discurso normativo. Tal análisis se origina identificando uno de los escenarios del poema de Zurita con el baño y luego nombrando la pulsión de limpieza que sufre el sujeto del poema, pulsión que nace del intento de limpiar la mancha.

La mancha, explica Sepúlveda interpretando los mismos elementos referenciales del poema, se enlaza con el calificativo *perro*, encontrado poco antes en el texto. *Perro* es un apelativo despectivo e indica el "nombre usado por las gentes de ciertas religiones para referirse a las de otras por afrenta y desprecio" (RAE; Sepúlveda 2008). La ofensa, sostiene la estudiosa, establecería "la separación de un sujeto de su grupo" (Sepúlveda 2008: 69). Este sujeto, en el poema, actúa su deseo de volver a ser insertado en la comunidad, lo que podrá verificarse sólo después de haberse higienizado (Sepúlveda 2008: 69). En el baño el sujeto deja sus excrecencias para poder ser aceptado nuevamente. Esta aceptación prevé una cancelación del sujeto sucio por uno nuevo higienizado, *desmanchado*, purificado.

Después del fragmento XXXXVIII en el que el sujeto se encuentra en un estado de alteración, leemos:

Zurita enamorado amigo
recoge el sol de la fotosíntesis
[...]

La noche es el manicomio de las plantas (2007: 18)

En este verso desolador se expresa la enajenación como alejamiento de sí y acercamiento a un estado de *cosificación* y aislamiento con respecto al mundo humano. El sujeto manifiesta implícitamente el sufrimiento y la soledad vividas dentro del manicomio. En el fragmento siguiente leemos una puesta en escena aún más clara del gesto de higiene y limpieza que se mencionaba. Y su encuentro con Dios mientras limpia el baño, como una tarea purgativa, llevará a poner fin a la pulsión de limpieza inicial para dar lugar a una transformación en ese *Rey-vaca* sagrada que se representará en la

penúltima sección, *Áreas Verdes*.

Encerrado entre las cuatro paredes de
un baño: miré hacia el techo
entonces empecé a lavar las paredes y
el piso el lavatorio el mismo baño
Es que vean: Afuera el cielo era Dios
y me chupaba el alma - sí hombre!
Me limpiaba los empañados ojos [...]
Hoy soñe que era Rey
me ponían una piel a manchas blancas y negras
Hoy mujo con mi cabeza a punto de caer
mientras las campanadas fúnebres de la iglesia
dicen que va a la venta la leche (2007: 18-19)

En los textos zuritianos es recurrente la analogía entre el cielo extenso y la humanidad, como si el rostro de lo divino se convirtiera en un ser redentor del malestar interior para todas *las gentes*. Sucederá algo parecido con el desierto, terreno que se extiende, idealmente, al infinito y que recoge también este anhelo de infinito que se conmuta en una predisposición tanto a lo colectivo como a lo sagrado, como el *ethos* ciudadano que trasciende la organización terrenal de la urbe de la que se aleja, en el sentido de una ciudadanía utópica de todo el género humano y en forma particular de los ciudadanos chilenos.

El cielo, asimismo, y la mirada que el poeta le dirige estará al centro de la acción poética⁹⁴ realizada en el cielo de Nueva York, *La vida nueva*⁹⁵ en junio de 1982, en el que escribirá el texto que se encuentra en la penúltima sección de *Purgatorio, Mi amor de Dios*.

En *Áreas Verdes* es Dios quien limpia, "chupando el alma", es el intervento divino que quita la mancha y consiente un regreso a la visión de sí mismo, como sujeto enajenado. Las manchas de una vaca que provee leche - *mujo* - forman parte de la figura que el poeta proyecta componiendo una tríada entre *vaca-vaquero-áreas restringidas y no restringidas* en la última parte de su libro.

El animal que Zurita asume para huir de su sujeción, funciona en modo autoreferencial y, en este fragmento sólo como un sueño, le permite ocupar el lugar del Rey que se arroja con la piel de la vaca, remitiendo a un ritual arcaico. El *Nombre del Padre* (Sepúlveda 2008: 69) al que el sujeto tiene inicialmente que someterse, el *no* del Padre, la Ley, las instituciones y su terapia psiquiátrica, que le exigen un determinado

94 Comentando la ideación visual de la escritura en el cielo, Zurita afirma: "Pensé entonces que sería bello ocupar ese mismo cielo como una gran página donde todos pudiesen escribir sus destinos. Lo hice en Nueva York (donde iba por primera vez) en castellano por ser mi lengua, claro, per sobre todo como un homenaje a las minorías, a los segregados (una de esas frases decía "Mi Dios es ghetto", otra, "Mi Dios es chicano")"(Neustadt 2001: 84)

95 El video de la acción poética en el cielo, es visionable en el sitio de Hemispheric Institute: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidv1-additional-performances/raul-zurita-la-vida-nueva>

comportamiento, están relacionados a la limpieza que como define Sepúlveda: "Desde mi punto de vista, la importancia dada al baño tiene que ver con la higienización fascista que consideró a todo rebelde un sucio, un manchado" (2008: 71).

Abordando el motivo de la enajenación en *Purgatorio*, el crítico Oscar Galindo en su ensayo *Autoritarismo, enajenación y locura*, llega a la conclusión retomando una reflexión de Gilles Deleuze: "la enfermedad no es un proceso, sino sentencia del proceso" (1994: 16). El crítico sostiene que una persona no escribe con sus neurosis, que la neurosis, la psicosis, no son pasajes de vida, sino estados en los que se cae cuando el proceso es interrumpido, impedido, colmado" (Galindo 2002: 104).

Y, en lo específico, al interno de la obra de Zurita se releva la búsqueda de la salida del estado de enfermedad hacia un estado de sanación, proceso en el que la escritura es el medio para curarse a sí mismo, para encontrar un lapsus de lucidez o de conjunción consigo mismo.

Junto a esta dimensión de búsqueda de una sanación personal, que se inscribe siempre en el lenguaje, y que atribuimos al sujeto que escribe, se yuxtapone el deseo de colectivizar un estado de sanación que abraza también lo social. Como sostiene Galindo, "existe también una dimensión transindividual, en la que el sujeto en crisis metaforiza un cuerpo social enfermo" (2002: 104). El poema en ese sentido se abre desde una fractura personal hacia una dimensión colectiva en las secciones sucesivas del libro. El sujeto expresa una utopía de la sanación por medio del amor - "del amor, que mueve el sol y las estrellas" -, como escribe el poeta citando del *Paradiso* dantesco.

Antes del cierre se abren otras importantes secciones en el poemario: *Desiertos, El Desierto de Atacama, Arcosanto, Áreas Verdes y Mi Amor de Dios*. Como adelantábamos, el desierto es aquí alegoría del espacio desterritorializado, libre del orden que persigue al sujeto. Es la antítesis del espacio cerrado del manicomio como de la ciudad. Es un lugar abierto en el que todo es visible.

En el primer desierto asistimos a un diálogo que parece reproducir una jerga de baja extracción social, bajo el signo del soliloquio esquizoide entre dos voces de un sujeto disociado, en el que emerge la puesta en duda del anhelo de llegar al desierto. Se entrevé una desilusión:

Claro: este es el Desierto
de Atacama buena cosa no
valía ni tres chauchas llegar
allí [...]

y al borde de la página se encuentra en caracteres mayúsculos en forma de comentarios desgramaticalizados o anacolutos:

LAPSUS Y ENGAÑOS SE LLAMAN MI PROPIA MENTE EL
DESIERTO DE CHILE (2007: 25).

El sujeto que habla evoca nuevamente a *Raquel*, la prostituta que había perdido su camino, y que retomándolo va a parar en el desierto, junto a otro sujeto que parece ser *Zurita* como sujeto hablante, el mismo que ahora puede decir ser una *buena mancha* después de haberse liberado de la prescripción de la higiene y la limpieza. Las escenas están sumidas en un atmósfera en las que se evoca espejismos, auras, frustraciones bajo el título *Como un sueño*:

Mira qué cosa: el Desierto de
Atacama son puras manchas
sabías? Claro pero no
costaba nada mirarte un poco
también a ti mismo y decir:
Anda yo también soy buena
mancha Cristo - oye lindo no
has visto tus pecados? Bien
pero entonces déjalo mejor
encumbrarse por esos cielos
manchado como en tus sueños (2007: 26)

Como se ha ya destacado, el autor resemantiza en su proyecto poético, el sueño y lo onírico, atribuyéndole la capacidad de transformar la realidad. A través del sueño es posible reescribir una historia común. El sueño expresa también lo que no cumple en la realidad, elabora el deseo frustrado. Como afirman Deleuze y Guattari: "el Estado no atribuye ningún poder a los intelectuales o pensadores, al contrario, hace de ellos un órgano estrictamente dependiente que no posee autonomía si no en sus sueños"⁹⁶ (1997: 103).

Esa imposibilidad se sintetiza en la repetición del adverbio temporal "nunca", como señal de la imposibilidad:

volver después de su propio
nunca dado vuelta
extendido
como una llanura frente a nosotros.

YO USTED Y LA NUNCA SOY LA VERDE PAMPA EL
DESIERTO DE CHILE (2007: 27)

El *nunca* que se repite y se transforma en un nombre propio, también se asocia "una" *Nunca* femenina. Es la negación de la utopía, es su irrealización. En la sección siguiente, reaparee el adverbio como advertencia ante lo que podría suceder si el miedo

96 Versión mía de la traducción en italiano (Deleuze: 1997)

impidiera aventurarse por esas “cochinas pampas”: "nos veríamos entonces / en el mismísimo nunca transparentes silbantes / en el viento tragándonos el color de esta pampa//"(2007: 36).

En la sección *El Desierto de Atacama*, el desierto, *la desertitud*, como la llama Waldo Rojas, calificándolo como un estado interior, se resemantiza y se convierte sea en un baldío donde transitan cuerpos como ovejas en los pastizales balando su desconsuelo, sea en el lugar donde pudo tener lugar la ascensión divina, de matices teológicos. Un hiato extenso que se aleja del centro de la ciudad como tópico de la Ley persecutora, un lugar suspendido en *Desierto de Atacama II*:

Helo allí Helo Allí
suspendido en el aire
El Desierto de Atacama (2007: 33)

Texto que remite por asonancia a la figura del Cristo mientras invoca el Padre antes de morir crucificado: *Eli Eli*, vocativo que hallamos en la sección *Mi amor de Dios*, texto que encabeza los cinco diseños en forma de ángulos rectos verticales titulado *Las llanuras del dolor*. El prólogo se anuncia con un breve texto que inicia con una surte de asíndeton de tipo transitivo:

QUIÉN PODRÍA LA ENORME DIGNIDAD DEL DESIERTO DE ATACAMA
COMO UN PÁJARO SE ELEVA SOBRE LOS CIELOS APENAS EMPUJADO POR
EL VIENTO. (2007: 31)

La pregunta es *quién podría la dignidad* y lo que evoca el pájaro, según el análisis de Cánovas, es el cóndor del emblema patrio, uno de los símbolos patrios a los que efectivamente se alude en otros fragmentos. Como afirma Cánovas, Zurita logra rescatar los emblemas y recrear *una “imagería patriótica”*, substrayéndola "al discurso patriótico de la red nacionalista y militar y consiguiendo un mayor poder de convocación cultural" (1986b: 85).

En esta dirección encontramos otro fragmento que tiene como referente el flamear de la bandera y el texto del himno nacional:

Y si los desiertos de Atacama fueran azules todavía / podrían ser el Oasis Chileno
para que desde todos / los rincones de Chile contentos vieses flamear por / el aire
azules pampas del Desierto de Atacama// (2007: 34)

El desierto no se consolida en un significado semántico unívoco. Por una parte se ve el desierto como oasis o punto de llegada y por otro se menoscaba su valor calificándolo como: "desiertos miserables; El Desierto de Atacama son puros pastizales; un sueño de nuestra propia quimera; los llanos del demonio", entre otras expresiones.

El Desierto de Atacama VI

No sueñen las áridas llanuras

Nadie ha podido ver nunca

Esas pampas quiméricas

[...]

Y cuando vengán a desplegarse los paisajes convergentes y divergentes del Desierto de Atacama

Chile entero habrá sido el más allá de la vida porque

a cambio de Atacama ya se están extendiendo como

un sueño los desiertos de nuestra propia quimera

allá en estos llanos del demonio (2007: 37)

En este modo la quimera, lo falaz es articulado por el mismo sujeto que nombra y comunica no sólo su experiencia turbada sino también lo que ve, lo que percibe emanar de esas extensiones que transitan entre el paisaje interior/exterior de lo humano. El maldecir, lo maldito, que se constata en esos llanos, como ha indicado desde sus manifiestos poéticos el poeta Zurita, parece ser intrínseco a los *descampados latinoamericanos*. En ese mismo texto se produce un cambio de registro que distingue la segunda parte de esta sección. El sujeto disociado de la primera parte no desaparece del todo, pero se verifica una lenta y paulatina variación hacia la estabilidad y la autoridad del sujeto hablante que exhorta a despertarse y que se va convirtiendo en un ferviente vocero de la desolación y de la necesidad de una catarsis que podría advenir en el desierto.

Para llegar a un texto que recompone una serie de elementos que aparecen como signos de lo *no dicho* y que establecen una alegoría redentora. En ella se representa alegóricamente una crucifixión como acción reparadora de un orden ontológico tanto del individuo como de la colectividad:

El Desierto de Atacama VII

i. Miremos entonces el Desierto de Atacama

ii. Miremos nuestra soledad en el desierto

Para que desolado frente a estas fachas el paisaje devenga

una cruz extendida sobre Chile y la soledad de mi facha

vea entonces el redimirse de las otras fachas: mi propia

Redención en el Desierto

iii. Quién diría entonces del redimirse de mi facha

iv. Quién hablaría de la soledad del desierto

Para que mi facha comience a tocar tu facha y tu facha

a esa otra facha y así hasta que todo Chile no sea sino una sola facha con los brazos abiertos: una larga facha coronado de espinas

v. Entonces la Cruz no será sino el abrirse de brazos de mi facha

vi. Nosotros seremos entonces la Corona de Espinas del Desierto

vii. Entonces clavados facha con facha como una Cruz extendida sobre Chile habremos visto para siempre el Solitario Expirar del Desierto de Atacama (2007: 38)

En este texto hay trazas del sentimiento de culpa que pesa sobre los que habitan el desierto, retorna la marca de la Cruz que se extiende por todo el paisaje de Chile. Como escribe Eugenia Brito este gesto de ofrecer una teología finalista se mueve "desde la culpa y desde la capacidad que «"el elegido" el "autoinmolado" posibilite el reverdecer de la patria desolada» (1994: 68).

El sentido de la mirada -"Míremos entonces el Desierto de Atacama" - implica la contemplación y aceptación del propio desamparo, de la propia soledad y es una condición para poder extender la Cruz sobre todo Chile, en un gesto que busca unificar lo fragmentado, la dislocación y desfase de un territorio quebrado social, política y subjetivamente. Pero esta utopía no aparece bajo el signo de la reconstrucción de una felicidad, sino que en el abismarse de su mismo dolor bajo el signo de la muerte, inseparable de la Cruz.

Esta imagen coincide con la de la performance urbana de Lotty Rosenfeld del 79, *Una milla de cruces en el pavimento*⁹⁷, inspirado en la cual el mismo Zurita escribe el texto "El final de los caminos"⁹⁸ (Brito 1986: 33).

En la intervención la artista visual traza cruces en la cercana periferia del centro de Santiago sobre una vía muy transitada de vehículos. La artista añadía líneas

97 La intervención de la artista Lotty Rosenfeld se realizó también en el túnel Cristo Redentor que une Chile a Argentina, en el Allied Checkpoint de Berlín, que unía la RFA y RDA, aquí lo hace cruzando ella misma el territorio como eje del signo, en Washington, delante de la Casablanca, en el espacio circunstante del observatorio astronómico Tololo, el 81 también lo realiza en el Desierto de Atacama. Para profundizar su labor se puede consultar: *Desacato* (1986), un volumen que reúne escritos sobre su obra y *Márgenes e Instituciones* de Richard (2007), entre otros.

98 En su texto, escrito en 1980, Zurita relata de sus sueños y de la relación con el gesto de Rosenfeld "Tenía un número impreso en el brazo como los judíos en los campos de concentración que movía y mostraba. También aquí, en este sueño, estaba ciego. Yo le decía a Lotty que sería bueno que ella hiciese sus cruces en un momento en que yo me esfumaría en el aire, pero no. En verdad era algo concreto y tiene una explicación. Yo había estado obsesionado (y aún lo estoy) con la imagen de unas frases que se recortaban contra el cielo exactamente al mismo tiempo en que Lotty realizaba sus cruces. En esta vida concreta - como en otro sueño más - me imaginé el espectáculo de una milla de cruces sobre las líneas de la carretera y simultáneamente, sobre el horizonte, quince frases que comenzaban a desvanecerse contra un fondo de locura y de muerte. Yo todavía trato de imaginarlo." De "El final de los caminos", en *Desacato* (Brito 1986: 33).

horizontales a las líneas de señales de tráfico verticales ya trazadas, en este modo el terreno se llenaba de cruces como un cementerio urbano. La artista sucesivamente proyectó el video de su acción en la misma zona.

El gesto se estratifica de sentidos que asocian "el cruzar las calles, el cruzar el descampado, la salida artística del marco", como escribe Diamela Eltit al respecto, en que se focaliza la interrogación que el gesto hace "a la pintura, a la galería, al museo", en general a la institucionalidad (Brito 1986: 15).

Pero en su sentido más alegórico Nelly Richard asocia el gesto de componer cruces con la incorporación de "la desaparición, el olvido como desaparición (contra la cual las cruces se conmemoran a sí mismas como tantos monumentos a la desobediencia erigidos en el pavimento que soporta una cotidianidad represiva" (Brito 1986:19)

La cruz entonces como trabajo contra la *desmemoria*, que requiere a su vez la repetición, la incidencia en el espacio común como a hendir la experiencia y la conciencia de cualquier ciudadano que pase por ahí. Esta marca, es una huella, prosigue Richard, que "persiste en imprimirse contra la muerte por omisión"(Brito 1986: 20). La repetición, el estribillo, del que hacíamos mención antes, parece ser la única forma de resistencia incansable ante la pulsión del olvido y ante el dolor.

La marca "y la acción de marcar responde", escribe Richard, "ejemplarmente a la decisión de rehusar el efecto de supresión de la huella" (Brito 1986: 19). Pero aunque no se cancele la huella, y esa es la labor de los supervivientes y del testimonio, y por lo tanto se mantenga viva la memoria, la muerte, los muertos, el camposanto son una realidad, que a su vez, no debe ser ficcionalmente eliminada del discurso.

En este sentido Zurita no puede concebir la redención como un momento reparador sin dolor, debe pasar a través de la muerte para poder cumplir parte de su sueño. Y la marca que lleva en su mismo cuerpo se repite y se multiplica en las *fachas* de los otros, que con la suya compondrán "una larga facha coronada de espinas".

Una posible interpretación del significado del término *facha*⁹⁹, que tiene un lugar central en este poema es su término homófono en italiano. En esta lengua de gran valor afectivo y simbólico para el poeta, como ha declarado en repetidas ocasiones: *faccia*, es "cara" o "rostro". En castellano su significado corresponde al aspecto exterior y sus acepciones en el poema no coinciden semánticamente tampoco con otras definiciones idiomáticas, en cambio, *la facha* es su rostro, el rostro marcado, que lleva la huella de la enajenación por el dolor. Es el rostro manchado que necesita ser escuchado en su silencio y su desnudez (Lévinas). La mancha de los rostros de Chile, que el sujeto desea unir, superando el discurso higienista y ordenador.

Otra asociación que se presenta es con el trabajo artístico de Elías Adasme, "*Intervención corporal en un espacio público*", también de 1979, en la que el artista a partir

99 En el diccionario de la RAE encontramos estos significados de facha: *coloq.* 1.Traza, figura, aspecto; 2. Mamarracho, adefesio//Chile. jactancia (2014). Además se utiliza como apelativo despectivo en lugar de fascista: *fachola*, pero esta acepción no corresponde al contexto.

de su propio cuerpo propone geografías físicas del territorio nacional, en particular una, en la que aparece colgado por los pies junto a un mapa replicando el largo territorio chileno, imagen que remite a cierta práctica de tortura, la de colgar, precisamente, al detenido por los pies. Estas intervenciones subrayaban tanto la semantización del cuerpo como cuerpo social de un país, cuanto la fragilidad del cuerpo, en su semidesnudez, frente a la fuerza silenciadora de la ciudad y la necesidad de *aparecer* en medio de la normalidad cotidiana.

En su ensayo Magda Sepúlveda retorna sobre el valor de la mancha como suciedad que hay que limpiar y que se contrapone a la pulsión higienista del discurso dictatorial. En el texto para Sepúlveda, es el desierto el lugar en que se deja atrás la necesidad de someterse a la limpieza, es el lugar donde la mancha puede tener lugar y expandirse, salir de la ciudad equivale a "desterritorializar", la huida como "desedipización" del sujeto (2013: 29-30). La autora asocia la mancha del sujeto de *Purgatorio* con la performance realizada por el artista Eugenio Dittborn en el Desierto de Tarapacá (1980), incluida en el video de arte *Historia de la física* (1983)¹⁰⁰. La acción consistía en hacer escurrir el contenido de un tambor de aceite sobre la tierra del desierto - "sacar la mancha del cuadro" como escribe Richard (2007: 93) -, gesto que el artista debe completar esparciendo el aceite con sus manos por la sequedad del desierto.

Este volcamiento se inscribe en una constelación de otros flujos que connotan el derrame, ligándolo con otros líquidos del cuerpo (semen, sangre menstrual, orina, saliva, lágrimas) como el mismo artista señala. Este "volcamiento del adentro hacia el afuera" en el desierto (Sepúlveda 2013: 30), coincide con el gesto de Zurita en la búsqueda de un espacio vacío, neutral, extenso e incondicionado por las leyes que rigen la ciudad. En la ciudad las periferias, con sus lugares eriazos y anónimos son el desfiladero de los desechos sociales y simbólicos, la basura, las poblaciones, los manicomios, los cementerios, son desbordes de un límite tanto social y político como mental que instituyen las separaciones que consolidan el orden de la ciudad. La separación que se hace más oprimiente y despiada por la lógica de mercado y producción de la que la ciudad es la industria matriz.

A su vez Sepúlveda inscribe la performance de Diamela Eltit, *Zona de dolor I* (1980), en la que la autora lee fragmentos de su novela *Lumpérica* y lava la acera adyacente a un prostíbulo, dentro del paradigma de la higiene. Esta tematización aquí se complejiza, como bien acota la estudiosa, entre un gesto que se subsume al dictamen de la limpieza, simbólicamente limpiando la zona sucia del "ejercicio protribular", de las manchas y "los orines de la noche anterior", junto al deseo de iluminar, redimir, incluir la periferia dentro de las luces de la ciudad, intención realizada iluminando con un foco potente esa zona oscurecida (Sepúlveda 2008: 73). Sepúlveda se pregunta si Eltit, "busca

100 Es también posible consultar (Richard 2007: 93), con respecto a la obra de Dittborn y a sus desplazamientos de *matrices* y *sportes*, extensión del signo que se asimila a la escritura poética de Zurita.

higienizar la urbe" (2008: 73). A la vez su gesto dialoga con otros que remiten tanto a la espectacularización de los bordes y periferias, la integración de los márgenes, "el deseo vanguardista de colocarse en el centro y hablar"(2008: 73), cuanto el de iluminar las zonas oscuras.

Es el mismo rostro (la facha) de Eltit a presentarse en el centro de la luz por medio de una proyección en la que, escribe la estudiosa, el rostro de la artista se sitúa "como aviso publicitario de sí misma" (2008: 74)¹⁰¹.

Asimismo, Diamela Eltit, en su performance del 80, hiere sus brazos antes de la lectura cumpliendo un gesto semejante a los de Zurita, sea la quema de la mejilla que, después, durante una exposición del artista Juan Domingo Dávila en 1979, otro momento en el que se corta el rostro con una *gillette* y se masturba en público como reacción al tipo de acogida académica de las provocativas y desacralizadoras obras de Dávila, para contrastar la neutralidad de la reacción de los presentes¹⁰².

Las heterotopías del poema de Zurita, se asocian a la de otros poetas y artistas, como hemos visto, que produjeron sus obras en esa primera década después del golpe. *Zonas, áreas, prostíbulos* son una primera serie que se puede encontrar en diferentes títulos y poemas. Así como lo prostibular produce una constelación de textos que alegorizan o representan su valencia proponiendo una mirada sobre los márgenes del comercio del cuerpo, la erotización de las relaciones cotidianas, la negociación de la sexualidad, así como se nos presenta como metáfora - y lectura - de la transacción social que deriva de la transición económico-cultural hacia el neoliberalismo. Afirma Sepúlveda: "La ciudadanía espectacularizada requiere un habitante prostibulario. El artista no escapará de esta condición" (2008: 78).

En la sección *Mi amor de Dios*, el texto se subdivide y se organiza a través de estas agrupaciones semánticas y lógicas: *Pampas / Áreas de Desvarío (I) / Áreas de Pasión (II) / Áreas de Muerte (III)*.

Respectivamente las áreas señaladas parecen aludir a: I) la desviación, la locura, los cortocircuitos, la disgregación interior, los desfases, la pérdida vía; II) el amor de Dios, la piedad, la pasión de Cristo, Inri, la derrisión; III) la muerte del alma, la supervivencia, la crucifixión. Esto aparece en el texto sólo como alusión, como síntesis

101 La performance *Zona de dolor*, de Diamela Eltit, se puede visionar en el sitio de Hemispheric Institute con el siguiente enlace: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidv1-additional-performances/diamela-eltit-zona-de-dolor>

102 La crítica Nelly Richard con respecto al cuerpo sacrificial de Eltit y Zurita escribe: "Estas prácticas de mortificación corporal desarrolladas por Zurita y Eltit se inscriben en la tradición primitiva de los sacrificios comunitarios que ritualizan la violencia como una manera de exorcizarla. El valor expurgatorio del auto-supliciamiento corporal va ligado a una mística de identidad que invita el yo a extralimitarse para acceder la trascendencia. Este registro de la sacralidad que connota la retórica corporal de Zurita explica sin duda la fascinación ejercida por el autor en Chile: en tiempos en que lo real se ve sometido a interdicto, se va acumulando una demanda de simbolicidad que entró a satisfacer la cristianización del mensaje zuritiano". (Richard 2007: 83-84)

de lo no dicho y de las emergencias que recorren las discursividades e imágenes del poema. En la página siguiente se halla otro título a zonas: "Los Campos de Hambre: Áreas N=El hambre de Mi Corazón / Áreas N=Campos N El Hambre de// "

Introducimos una nota sobre el concepto de "campos", ya que en la producción de los Ochenta este concepto adquiere un espacio alegórico importante. *Campos* como zonas de vigilancia, como campos de concentración y también como zonas marginadas de la ciudad. Zonas prostibulares, periferias de provincia como *la Concepción*, y *Orompello* dos lugares reales que se hacen alegóricos en el libro *Zonas de peligro*, de Tomás Harris (La Serena, 1956). En él Harris da un nombre a lo que generalmente no se nombra en la metáfora del campo:

Las zonas de peligro son ininteligibles. [...]
Las zonas de peligro son inevitables; te rodean
el cuerpo en silencio,
en silencio te lamen la oreja,
en secreto te revuelven el ojo,
sin el menor ruido te besan el culo
y los escasos letreros de neón ocultan su única
identidad:
CAMPOS DE EXTERMINIO (1996: 29)

La antítesis del desierto es el campo de concentración, como a su vez lo es, a nivel simbólico, el prostíbulo. Pero si Chile entero se ha convertido en un prostíbulo, ¿cuál es el lugar que se encuentra fuera del alcance del régimen?. En la última sección, *La Vida nueva*, leemos sobre la primera reproducción del encefalograma: *Inferno*, y en medio de la lámina "mi mejilla es el cielo estrellado" (2007: 65). En el borde inferior, un nombre como supuesta autora del escrito: *Bernardita*. En la siguiente: *Purgatorio* firmado por *Santa Juana* (2007: 67), con un texto que dice "mi mejilla es el cielo estrellado y los lupanares de Chile"; en la última, como se anticipaba, el *Paradiso* con la cita de Dante "del amor que mueve el sol y las estrellas" firmado "Yo y mis amigos/ MI LUCHA"(2007: 69).

Los nombres femeninos son de santas, la primera, Santa Juana, se puede relacionar con *la Pulcelle*, Juana de Arco, cuya figura aparece en otro verso anteriormente; Bernardita es la joven visionaria de Lourdes. Ambas están ligadas a la visionariedad, a un misticismo que se convirtió sobre todo en la primera, en un relato nacional. Juana de Arco oye voces, Bernardita ve a la Virgen en los campos de la provincia francesa. Las dos comparten los síntomas de un sujeto esquizofrénico: la percepción alterada de la realidad y la escucha de voces. El desvarío no puede ser fácilmente comprendido por los que no escuchan las voces, es necesario aceptar la desregulación de los sentidos para captar la presencia de lo divino, el llamado que viene desde afuera. Una salida extrema de lo real, de la desconsoladora realidad social e interior que acaba por quebrar al sujeto que se inscribe en la hagiografía de la locura.

A su vez ¿qué significado tienen *los lupanares*? ¿Son la mancha, la inmoralidad del

país, son su espejo? O al contrario ¿son la otra cara del cielo estrellado, cuya inclusión como margen de las rezagadas forma parte del proyecto de sanación?

Sin duda el poeta cierra su poema bajo el signo del amor, de un amor infinito tanto "creatural" y terreno cuanto proveniente de un afuera, divino o trascendental, el único que puede comprenderlo todo.

Áreas verdes presenta una constelación referencial que tiene en su centro la figura de la vaca. El texto comienza con una negación: "NO EL INMENSO YACER DE LA VACA bajo las estrellas [...] sus mugidos no alcanzan a cubrir las pampas del silencio" (2007: 47). El universo referencial en que se instala esta figura junto a la de los vaqueros que querrán lacearla, es un espacio baldío y suspendido, las áreas restringidas y las no restringidas: un escenario imaginario que se construye como una alegoría imaginaria, en tensión hacia la captura de su mismo sentido. En esa dirección se le asocia con una representación del lenguaje como sistema, un intento por sondear la posibilidad de un código, una extremización del ejercicio de codificación.

No hay domingos para la vaca:
mugiendo despierta en un espacio vacío
babeante gorda sobre estos pastos imaginarios (2007: 48)

Las manchas las reencontramos en la vaca, las *fúnebres* manchas. Son fúnebres y los vaqueros lloran frente a los nichos. Los nichos volverán como lóculos en los que yacen los desaparecidos, los muertos de las dictaduras latinoamericanas en *Canto a su amor desaparecido* de 1985¹⁰³. Aquí las manchas representan los síntomas/símbolos que el animal guarda dentro de sí:

Esta vaca es una insoluble paradoja
pernocta bajo las estrellas
pero se alimenta de logos
y sus manchas finitas son símbolos (2007: 49)

Idelber Avelar en la introducción a su ensayo *Alegorías de la derrota* (2000), desarrolla la diferencia entre lo alegórico y lo simbólico, especialmente por lo que respecta el trabajo del duelo y las relaciones entre alegoría y cripta. La necesidad de simbolizar, de dar lugar a una "tumba exterior" - el emblema se halla en la lucha de Antígona - se opone al proceso de la "tumba intrapsíquica" resultado de la criptización, en la que el objeto perdido, cuya pérdida ha provocado el trauma, se incorpora negando la pérdida, rechazando el duelo y sus consecuencias, enterrando vivo, por lo tanto, el objeto perdido. Este movimiento psíquico en su forma de cripta produce, según los freudianos Abraham y Torok, "la manifestación residual de la persistencia fantásmica de un duelo irresuelto" (Avelar 2000: 20). En este sentido la teoría de la cripta, dentro de

103 "La generación sudaca canta folk, baila rock, pero todos se está murien-/ do con la vista vendada en la barriga de los galpones. / En cada nicho hay un país, están allí, son los países sudamericanos" (Zurita 1985: 15).

una *tropología dictatorial*, escribe Avelar, sería también "componente clave de una teoría de lo alegórico, de la "operación alegórica de toda traza" (2000: 20). Por lo tanto lo que resulta es que aparecen espectros de experiencia traumática. La realidad misma y su recodificación bajo la acción del régimen produce una perturbación en el proceso de lectura de lo real:

[...] la postdictadura pone en escena un devenir alegoría del símbolo. En tanto imagen arrancada del pasado, mónada que retiene en sí la sobrevida del mundo que evoca, la alegoría remite antiguos símbolos a totalidades ahora quebradas, datadas, los reinscribe en la transitoriedad del tiempo histórico. Los lee como cadáveres. (Avelar 2000: 22)

El trabajo sobre las criptas de sentido emergen en este texto en modo distorsionado, las misma alegoría bíblica se convierte en herejía, se conforma a un modelo arquetípico pero sucesivamente se disgrega y transforma en otra figura, abandonando su significado más claro y adherente al modelo:

Vamos el increíble acoso de la vaca
La muerte
no turba su mirada

I. Sus manchas finalmente
van a perderse en otros mundos

II Esa vaca muge pero morirá y su mugido será
"Eli Eli / lamma sabacthani" para que el
vaquero le dé un lanzazo en el costado y esa
lanza llegue al más allá

III Sabía Ud. que las manchas de esas vacas quedarán
vacías y que los vaqueros estarán entonces en el otro
mundo videntes laceando en esos hoyos malditos? (2007: 51)

La disolución del hilo lógico se disemina de alegoría en alegoría. En este caso, sin embargo, hay elementos que aunque crípticos van desilvanando significados reconocibles y se organizan como analogías y contrapuntos de los paradigmas vacío/significado, manchas/significantes. El vacío es el hueco, el hoyo *maldito*, la cancelación del código que maneja la vaca, que el vaquero quiere lacear. ¿Qué hará el vaquero/poeta si en su intento de lacear el lenguaje lo encuentra vacío, encuentra sólo su vaciamiento? Estos perseguidores *videntes* condenados a otro mundo, con un castigo infinito - el de lacear el vacío - en el fragmento siguiente se convertirán en los "vaqueros locos" (2007: 52). Aquí se presenta otra figura que delimita el sentido y son las "áreas blancas no regidas y las verdes regidas". Las intersecciones entre estas áreas producen un equilibrio y se nos advierte que cuando éstas desaparezcan se producirá un desorden

de todos los símbolos y leemos que: "es Ud. / ahora el área blanca que las vacas huyendo dejan a / merced del área más allá de Ud. verde regida por los / mismos vaqueros locos [...]/" (2007: 52)

Esta tensión entre el vacío blanco que se deja y la sollicitación al otro a entrar en el discurso y en la lógica de este orden que se matiza de disolución, se revela como una danza en torno a la muerte. La muerte de los perseguidores, la muerte del significado:

- I. La fuga de esas vacas es en la muerte no regida del vaquero Por eso no mugen y son simbólicas
- II. Iluminadas en la muerte de sus perseguidores
Agrupando símbolos
- III. Retornando de esos blancos espacios no regidos a través de los blancos espacios de la muerte de Ud. que está loco al revés delante de ellas. (2007: 53)

¿Quién es el muerto? En el párrafo final se lee: "y donde Ud. está en su propio más allá muerto imaginario regresando de esas persecuciones [...]"(2007: 53).

Lo que dejan tras de sí las vacas, es una apertura. El animal sobrevive en lo imaginario, más que el hombre que sucumbe ante el anulamiento de las zonas y de los símbolos. El animal es irreductible e incapturable, como la escritura, que se regenera como una alegoría¹⁰⁴.

5.1.3 Anteparaíso (1982). *Idilio y desmentida*

Anteparaíso se presenta bajo un signo continuador de ese lugar utópico y mítico designado como purgatorio, sobre todo en la tradición cristiana, *topos* que contiene la estructura signica y semántica del precedente libro del poeta. El ante-paraíso es otra heterotopía (Foucault), alegoría en cuyos parajes conceptuales circulará el lenguaje que se despliega como forma de conflicto entre el sujeto y el mundo exterior que lo oprime, entre cuerpo y discurso del poder que lo reprime y lo flagela hasta hacerlo desaparecer; presencia del poder que genera enfermedad, dolor y muerte, representado desde el dolor del sujeto individual al del cuerpo social, en lo específico el de Chile, como también el de otros lugares de Sudamérica¹⁰⁵.

104 En 1982 Waldo Rojas escribe: "Alguna corriente nueva del psicoanálisis, opone proceso paranoico y proceso esquizofrénico; en cuanto el primero tiende a conservar las estructuras represivas de la sociedad; este último, en cambio, sería de carácter revolucionario por cuanto capaz de descodificar los territorios codificados y asumir el carácter negativo de la deestructuración. No sería quizá del todo especulativo asimilar, con los ajustes del caso, la tentativa liberadora del esquizoanálisis evocado más arriba, a esta especie de "esquizopóiesis" propuesta por el inquietante *Purgatorio* de Zurita" (Rojas 2001: 70).

105 Para el crítico Carlos Pérez el sujeto en este poema asume una posición de "chivo emisario que expiaba la culpa y pena del cuerpo social en un momento en que el país encontraba su expresión

El espacio mítico que precede el añorado acontecimiento del Paraíso, se inscribe, como en *Purgatorio*, bajo el signo de lo fallido, cursando esta vez, sin embargo, una parábola más evidente entre la potencialidad de advenir y su imposibilidad o impotencia, dirigiéndose por lo tanto hacia una realización del proyecto de renovación y de redención de lo que causa el sufrimiento, de restauración de un cuerpo social.

En esta obra se suceden lugares de los que el texto ofrece un contexto real historizándolos, desde el descampado hasta la personificación de las cordilleras, pasando por paisajes latinoamericanos que evocan una memoria cultural sumergida en el pasado. Son espacios ocupados por una conciencia que los reactiva habitándolos de contradicciones, fuerzas contrastantes que son puestas en escena como una batalla tanto física como mental por la supervivencia. El poeta para enunciar los paisajes y ponerlos en relación con la historia chilena y de otros países sudamericanos se aleja del grande relato o del documento. El lenguaje de Zurita logra, por medio de un dialogismo interno del texto, historizar y sacrificar la historia, proponiendo un relato que conjuga tanto lo mesiánico como lo contingente. En este sentido, uno de los paradigmas del relato que el lenguaje de Zurita introduce en su texto es el del tiempo mesiánico, quebrando la circularidad y proponiendo un relato que integra la realidad (*Las cordilleras* son las Cordilleras de los Andes, *el mar* es el Océano Pacífico), pero expande la historia bajo el signo de una caída¹⁰⁶.

La caída también entendida como el proceso de duelo que aquí se disemina en el texto proponiendo un sujeto que se vincula tanto al lenguaje de las Sagradas Escrituras como a figuras religiosas que recogen la iconografía del sacrificio y del martirio, de la crucifixión, la redención, la piedad y la resurrección. Estas figuras o motivos religiosos son declinados bajo el signo de la recomposición de la derrota, el mártir, siguiendo la propuesta etimológica que propone Agamben (2005b), se vincula con el testigo y por esta vía puede encarnar tanto el lamento fúnebre y la expulsión de la culpa a través del padecimiento físico, como el testigo que porta en sí lo inenarrable de la experiencia dictatorial.

Con respecto a la relación entre tiempo y realidad, y la introducción de una concepción mesiánica de la historia, indicamos la reflexión del crítico Idelber Avelar en torno a la literatura post-dictatorial. Avelar vislumbra la posibilidad de leer la repetición

simbólica en tal penitencia". (Pérez 1995: 55)

106 En el sentido que Octavio Paz propone en su reflexión en torno al tiempo y a la poesía, partiendo de las diferentes concepciones del tiempo desde el relato cristiano al de la modernidad: En *Hijos del limo* se lee: "La historia de la poesía moderna es la historia de las oscilaciones entre dos extremos: la tentación revolucionaria y la tentación religiosa.[...] Afinidad y ruptura: no han sido los filósofos, sino los revolucionarios, los que han expulsado a los poetas de su república. La razón de la ruptura ha sido la misma que la de la afinidad: revolución y poesía son tentativas por destruir este tiempo de ahora, el tiempo de la historia que es el de la historia de la desigualdad, para instaurar otro tiempo. Pero el tiempo de la poesía no es el de la revolución, el tiempo fechado de la razón crítica, el futuro de las utopías: es el tiempo de antes del tiempo, el de la "vida interior" que reaparece en la mirada del niño, el tiempo sin fechas". (Paz 1998: 62, 71)

cíclica de la historia no en su concepción fatalista sino en la posibilidad que la diferenciación de lo *intempestivo* irrumpa en el presente y de este modo se plantee el fundamento “de una concepción secular, pero mesiánica, de historia, en el sentido de que la posibilidad de un vínculo entre pasado y presente nunca está dada, sino que debe ser inventada, redimida, rescatada de la narrativa histórica de modo que el futuro siga siendo una promesa abierta, más que un *telos* necesario”(Avelar, 2000: 218). Es en esta dirección que creemos se despliegue el lenguaje utópico y a veces mesiánico-religioso del poeta.

El lenguaje, en *Anteparaíso*, devela distintos significados del texto, sea por lo que respecta su autorreflexividad, por lo que concierne las categorías que emergen de los actos ilocutorios, por el hecho de decir lo que se dice, operando múltiples estratificaciones en el texto. Esta operación, genera un *corpus* textual complejo que involucra al lector y permite el desarrollo de una propuesta de decodificación que altera algunas de las presuntas reglas de la comunicación.

Lo que distingue esta obra poética es la activación de un discurso que a partir de las imágenes y las referencias con que opera recupera y construye una memoria colectiva como posible representación de un paisaje sobre el que se proyecta, la subjetividad y la interiorización de la experiencia chilena.

Anteparaíso se abre con un epígrafe y una dedicatoria a lo que le siguen cinco secciones: *Las Utopías* sección en la que encontramos 14 poemas bajo el título *Las Playas de Chile (I-XIV)*, *Las Utopías* e *Y volvimos a ser estrellas* junto a una nota o epílogo que remite a la última sección; *Cordilleras* que a su vez incluye una suerte de introducción “*Allá lejos*” y “*Cumbres de los Andes*”, con 3 y 20 poemas respectivamente y un epílogo, entre los que destacan la serie *Cordilleras*, *Cordilleras del Duce* y *Los Hoyos del cielo*; y tres poemas titulados como tres montañas del paisaje sudamericano. La tercera sección es *Pastoral* con 33 poemas, un epílogo y una cita como nota que remite a otra sección; *Esplendor del Viento*, que incluye “*El Viento sobre la hierba*”. La última es *La vida nueva* con la reproducción de algunas imágenes de la acción poética de mismo nombre que Zurita realizó en Nueva York en junio del 82¹⁰⁷, haciendo escribir mediante aviones versos del poema *Mi Amor de Dios*¹⁰⁸, que ya hemos citado en precedencia.

107 Antes de realizar la acción en el cielo el poeta intentó cegarse lanzándose amoníaco a los ojos, como él mismo relata, fue un instinto el que lo hizo cerrar los párpados protegiéndose así de las consecuencias nefastas que el gesto le habría procurado. Diamela Eltit en la última sección del libro relata el gesto lesionístico del autor. "Porque siempre supe que por hermoso que fuera el poema escrito en el cielo era aún más real, más fuerte, si su autor no lo podía ver, sólo imaginárselo. Intenté cegarme para siempre y para bien o para mal no fue así, a las doce horas estaba viendo de nuevo y no fue alivante sino terrible", afirmaba el autor en una entrevista de 1998. (Neustadt 2001: 85)

108 La investigadora Chiara Bolognese (2010) afronta las relaciones referenciales que se pueden establecer entre algunos elementos de la novela de R. Bolaño, *Estrella distante* (1996), y la figura de Zurita. En lo específico, en el texto de Bolaño, ambientado en los años de la dictadura en Chile, una de las figuras más relevantes del relato, Carlos Wieder, se presenta como un ambiguo personaje, un infiltrado del régimen inmerso en el ambiente intelectual chileno y en los círculos de poesía universitarios. Wieder,

El vasto material de la obra permite establecer múltiples lecturas sobre todo porque su estructura varía de una a otra sección, pero mantiene ciertas constantes internas que consolidan el discurso poético, como analiza Rodrigo Cánovas en su ensayo sobre el autor al interno de su libro *Literatura chilena y experiencia autoritaria*. Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán (1986b).

Hay sin duda una estructura lógica, que parece hasta matemática y sostiene toda la obra. En el arco de todo el libro hay algunos elementos que resultan constantes, entre ellos la alternancia de estados que oscilan desde lo negativo: el desamparo, la desolación, la pérdida, la muerte a lo positivo: la recuperación, la reunión, la reconciliación, la esperanza y la vida. Otro elemento constante es la asimilación del estado onírico: "Como en un sueño, cuando todo estaba perdido / Zurita me dijo que iba a amainar o "En que ni sus sueños supieron resurgir de toda / la patria donde nosotros somos apenas una línea de / pasto, o "Donde la vida se va blanqueando en la muerte hasta que / sólo un sueño queda de los perdidos horizontes de estos nevados", entre muchísimos otros ejemplos.

Pero tanto las constelaciones semánticas como el elemento onírico están subsumidos a un lenguaje que en su autorreflexividad privilegia los actos ilocutorios, sosteniéndose en el gesto formal que estos actos producen en la enunciación. Esta articulación profundiza y complejiza el sentido mismo del texto que funciona tanto como alegoría que como textualidad que busca una representación interna a la performatividad del lenguaje que presenta. En el arco de nuestra aproximación se hará referencia a los gestos que la estudiosa Carmen Foxley ha identificado a lo largo del texto, reuniendo semánticamente los actos ilocutorios, que contribuyen a articular algunos de los significados que emergen del texto en correlación a otras perspectivas críticas. Entre los gestos que mejor se identifican está el gesto testimonial, el de refutar o desmentir, el gesto deliberativo, el exhortativo, entre otros que se inscriben en estos conjuntos ilocutorios (Foxley 1984).

Como apertura se encuentra el sujeto *Zurita* que transcribe la admonición de un otro, no identificado, que lo exhorta en su conciencia: "oye Zurita - me dijo - sácate de la cabeza esos malos pensamientos". El abrupto inicio en minúscula crea el efecto de retomar un diálogo interrumpido que lo conecta con el libro anterior y lo sumerge en la dialéctica del sujeto que habla con una voz ausente, introduciéndola y connotándola como una voz de mando que conoce los pensamientos, la "mala" conciencia del sujeto *Zurita*.

Como bien aclara el crítico Mario Rodríguez, estos versos se pueden inscribir en

en síntesis, será considerado uno de los poetas más innovadores de su tiempo y una de sus extrañas proezas será la de escribir en el cielo versos que confinan con la alabanza de un orden tanático. La relación del texto de Bolaño con la figura de Zurita, es compleja y no se reduce a un paródico paralelismo. La autora del artículo pone también en relación la novela de Bolaño con el libro de poemas de Zurita *Cuadernos de guerra* (2009). Otros paralelismos y diálogos intertextuales se pueden individuar en el ensayo de María Luisa Fischer: "Sueños y visiones de la violencia política: Negroni, Bolaño, Gelman, Zurita". *Estudios filológicos* 51: 7-15 (Fischer 2013).

un acto dialógico que señala el conflicto con el cual el sujeto se confrontará por el resto del texto. La frase admonitoria es el gesto formal que indica la censura, un imperativo para reprimir lo que no debe ser dicho. Esta imposición "externa al sujeto" (Rodríguez 1985: 118), indica los límites con los que la expresión de lo no dicho se enfrenta, lo que no se debe ni pensar ni decir, lo que "la tajadura ideológica oculta" (Rodríguez 1985: 118). La voz que *Zurita* escucha, como hemos revisado en *Purgatorio*, se presenta como una representante del poder, que lo limita en su cuerpo y conciencia. De aquí en adelante estos resquicios, a menudo contradictorios, abren y despliegan el sentido del texto tanto por su contexto como por el significado y la imágenes que vehículan en dirección opuesta a la univocidad del mensaje oficial, del mensaje masivo, del rostro visible y exhibido del régimen y sus normas.

La poesía, entonces, aporta lo desviante que pertenece a lo real pero queda rezagado del discurso, un compromiso con lo que la conciencia en su incoscienza de decir lo que no se debería, cumple, en el "esfuerzo de superar la censura tanto en la escritura como en la propuesta de lectura", como concluye Mario Rodríguez (1985: 118).

5.1.4 Utopías

En *Zurita*, el primer poema de la sección, el discurso se abre como un sueño en el que se presenta una imagen que retornará distintas veces, la del sujeto "acurrucado contra el fondo de las tablas de un bote" (2009: 21). Esta imagen que se introduce inadvertidamente, cuya asociación se revelará después como aclara el poeta, se refiere al recuerdo de su detención en la nave de Valparaíso el día del golpe.

El poema avanza desde el sueño hacia una luz que nuevamente ilumina los ojos del sujeto que siente caer sobre sí un sopor, momento que inaugura las imágenes y la narración que sigue en la que el sujeto que habla se transforma en un narrador que puede observarlo todo y profiere su discurso delineando los contornos de la realidad. Este *sopor* después de un sufrimiento y del desmayo físico, que podría aludir al desmayo de la tortura, precede a una iluminación antes de morir en el que aparecen las imágenes distorsionadas de la memoria, visión que no se alejaría del sentimiento de muerte y de la posición que asume el sujeto a lo largo del poema, un hablante del más allá que entra en contacto con los muertos con los que dialoga y a los cuales interroga.

Por otra parte como ilustra Foxley, la visión del enunciante cree en lo que le permite sobrevivir y en la experiencia que está haciendo: "me pareció que la luz iluminaba nuevamente / mis apagados ojos. Eso bastó. Sentí que el dolor me invadía: [...]" (2009: 21). Esta posición que se despliega con los versos que le suceden, se sitúa ya como elemento que le permite comprometerse con la realidad que está por enunciar.

Desde la primera poesía de la serie de *Las Playas de Chile*, se verifica la estructura binaria que Cánovas identifica, cuyo orden prevé un alternarse interno a cada poema de un signo negativo y uno positivo. Cánovas, en su ensayo, lo designa en su esquema con

una fórmula matemática: $-x$ y x^2 ¹⁰⁹. En este esquema el crítico ve una *combinación de axiomas* (1986b: 61). El contenido de estos axiomas se circunscriben dentro de la expresión de una máxima laceración del sujeto frente a su universo externo y lo que ello comporta en su estado psíquico, la escisión y la separación junto a la representación de la realidad degradante y la tensión hacia un futuro de esperanza visto como salvación, la utopía de la unión y la reconciliación futura.

En esta interacción el elemento que sobra, la cifra que por descarte atraviesa dramáticamente la disyunción del sujeto como individuo y como representación de comunidad, es la del dolor y su expresión emocional. Asimismo, Cánovas sitúa otros dos extremos que se enfrentan dialógicamente en el texto, es decir, la alienación y el ensimismamiento del individuo y la posibilidad de socializar, en un gesto de solidaridad y comunicación intensa con el otro.

Playas de Chile I tiene comienzo con una negación, negación que se desplaza en el texto como un intento de borrar lo existente. El sujeto omnisciente que habla y conoce, en este modo se sitúa bajo el *gesto testimonial*, como emisor que funda su afirmación en lo que ve, aunque esté al margen del mundo que representa¹¹⁰:

No eran esos los chilenos destinos que
lloraron alejándose toda la playa se
iba haciendo una pura llaga en sus ojos.

No eran esas playas que encontraron sino más bien el clarear
del cielo frente a sus ojos albo como si no fuera de ellos
en todo Chile espejando las abiertas llagas que lavaban

Siguiendo el análisis de los gestos ilocutorios de Foxley, la negación en estos dos casos puede ser leída como una negación del presupuesto extratextual, es decir, el sujeto parte confutando algo que parece haber sido establecido antes de su afirmación, de su

109 Cánovas propone un esquema lógico para la comprensión de grupos semánticos identificados en el poema Anteparaíso. En este las secciones pueden entenderse en el siguiente modo: "a nivel mítico, x es la vida, $-x$ es la muerte y x^2 , la vida nueva. En su traducción cristiana, x será la Vida, $-x$ la Crucifixión, el Calvario y la Muerte de Jesús y x^2 , la Resurrección. En el ámbito político (código que comanda las siguientes secciones del libro; especialmente, la de Pastoral, x es la democracia representativa (situada en el inmediato pasado), $-x$ es la dictadura de corte fascista (que ocurre en la actualidad) y x^2 es el supuesto consenso (a lograrse en un futuro cercano). En síntesis, si la cultura es la memoria de una colectividad, $-x$ es su registro afásico, y x^2 , la recuperación de la creación humana". (Cánovas 1986b: 62).

110 Freud en su escrito *Die Verneinung* ("La negación") (1925) con respecto a la negación y a lo negado afirma lo siguiente: "Il contenuto rimosso di una rappresentazione o di un pensiero può dunque penetrare nella coscienza a condizione di lasciarsi negare. La negazione è un modo di prendere conoscenza del rimosso, in verità è già una revoca della rimozione, non certo però un'accettazione del rimosso.[...] Mediante il simbolo della negazione il pensiero si affranca dai limiti della rimozione e si arricchisce di contenuti che gli sono indispensabili per poter funzionare."(Freud 2006 :429)

visión del estado de las cosas, con este acto además el discurso se presenta como polémica o problematización del estado de cosas.

En los tres siguientes versículos (separados por números romanos en minúsculo) el hablante, como una conciencia o un Padre que observa desde lejos, describe a un individuo rezagado, una especie de náufrago que aparece sobre la playa, con signos que evidencian su fragilidad:

Desnudo lo hubieran visto acurrucarse hecho un ovillo
sobre sí tembloroso con las manos cubriéndose el
pulular de sus heridas
[...]
Como un espíritu lo hubieran visto cómo se
abrazó a sí mismo lívido gimiente mientras se le
iba esfumando el color del cielo en sus ojos (2009b: 23)

El desierto que queda luego del recogerse del mar es el escenario que fluctúa junto al blancor de una luz que parece provenir de las llagas, las heridas de una comunidad que ha encontrado el abandono sobre las costas. En ese lugar del desamparo, pero a la vez del arribo, se realiza un movimiento propiciatorio y totalizante que es descrito en la conclusión del poema, que subvierte el signo inicial, de soledad y abandono del individuo, en un escenario colectivo:

Porque no eran esas las costas que encontraron sino sus propias
llagas extendiéndose hasta ser la playa donde todo Chile comenzó
a arrojar sus vestimentas al agua radiantes esplendorosos
lavando frente a otros los bastardos destinos que lloraron. (2009b: 23)

La cerimonia en que se lavan los destinos junto a la desnudez de los allegados a la costa es un encuentro con sus propios destinos, las llagas son el dolor, el desgarramiento hacia el que esa colectividad va al encuentro bajo el auspicio de una iluminación que los libere de la oscuridad de la que proviene. En una poesía sucesiva, *Las espejeantes Playas* (2009: 29), se aclara aún más el sentido del *topos* poético:

- i. Las playas de Chile no fueron más que un apodo
para las innumbrables playas de Chile.
- ii. Chile entero no fue más que un apodo frente a las costas
que entonces se llamaron playas innumbradas de Chile
- iii. Bautizados hasta los sin nombre se hicieron allí
un santoral sobre estas playas que recién entonces
pudieron ser las innumbradas costas de la patria

En el acto desmentido de nombrar se reúne tanto la imposibilidad utópica como la realidad expropiada y desgarrada que queda detenida en un simulacro de playa. Los lugares, los nombres de las personas han sido extirpados de la realidad compartible,

experimentable por todos. La playa, las costas, así como Chile mismo, son un apodo a algo que ya no es, ahora lo real es innombrable. Se introduce un gesto cerimonial, nuevamente emparentado con la tradición cristiana de la muerte y la resurrección en Cristo, vinculado con la lavación y el bautizo, como potencia del nombre, renominación que confiere verdad y estado jurídico, en oposición a un simulacro de país, de las cosas y lugares. A los sin nombre, los *N.N.*, se les atribuye un nombre, identificándolos, se repara simbólicamente su ausencia, atribuyéndoles un cuerpo con nombre. Entre esta constelación de lo innombrable, de lo desaparecido y de la necesidad de realizar una recuperación histórica y física de ello, se desliza la alegoría de las playas y las costas. En otro párrafo se lee:

- iv. Nuestros hijos fueron entonces un apodo rompiéndose entre los roqueríos [...]
- vi. Todos los sin nombre fueron así los amorosos hijos de la patria (2009: 29)
- vii. Porque nosotros fuimos el padre que Chile nombró en los roqueríos [...]
- ix. Entonces Chile entero fue el sueño que apodaron en la playa aurado esplendente por todos estos vientos gritándoles la bautizada bendita que soñaron (2009b: 29)

¿Pero quiénes son los que se bañan en las costas, los ciudadanos de la colectividad que llegan a sancionar su estado de prófugos de un país? ¿Son los muertos que vistos y nombrados por los vivientes, pueden finalmente hallar su lugar en la muerte? La línea de confín entre muertos y vivos, como se verá en *Cordilleras*, es sutil y no siempre la lectura permite establecer su diferencia, el *sueño* desde el que emergen algunas imágenes evoca también el tránsito entre la vida y la muerte, como Dante guiado por Virgilio. De este modo se lee el iluminarse a fiesta de las playas ante la vista del escenario de reconocimiento:

Las playas de Chile son una fiesta en sus ojos

- ii. Por eso hasta el polvo que los cubría se hacía luz en sus miradas benditos lavándose las mortajas
- iii. Por eso hasta la patria resplandecía levantándose desde el polvo como una irradiada en las playas de sus ojos relucientes para que hasta los sepultos puedan ver la costa en que se festejaron cantando esos dichosos. (2009b: 24)

En este fragmento hay un sujeto implícito que se denomina por las acciones que cumple o las acciones pasivas: *los cubría, benditos, lavándose*. El polvo que los cubría, las mortajas que se sacan pertenecen al ámbito de la muerte, los sepultos son los muertos que comparten el regocijo por este acaecido reconocimiento por parte del otro. Asimismo es también la patria quien se levanta del polvo, de un entierro en las costas o

de sus cenizas en un movimiento que reúne el todo en un espacio de muerte-vida. En el poema siguiente (IV) el narrador-testigo se dirige directamente a alguien, este alguien es un *Usted*, en un desafío a su memoria. El apelativo consolida en este modo el contexto sobre el que se funda la relación del sujeto hablante con su interlocutor, y por ende, funciona también como un apelativo al lector que es implícitamente convocado como *Usted*:

Celestes clavaron esos cielos
Usted era apenas el horizonte
en las playas de este calvario

- i. Las playas de Chile fueron horizontes y calvarios:
desnudo Usted mismo se iba haciendo un cielo sobre esas
costas de nadie [...]
- iii. Por eso ni los pensamientos sombrearon las cruces de este
calvario donde es Usted el cielo de Chile desplegándose
sobre esas miserias inmenso constelado en toda
la patria clavándoles un celeste de horizonte en los ojos (2009b: 26)

El sujeto hablante, entonces, delibera y cualifica con certidumbre a ese *Usted* que adquiere el cuerpo del horizonte mismo, como una figura mesiánica trascendental o una madre simbólica hacia la que las creaturas dirigen la mirada. No se habla de futuro hipotético sino que de pasado y presente, de un pasado en el que ni los pensamientos lograron doblegar la muerte bajo el cielo de Chile. El sujeto confiere al apelado, como un uno entre la colectividad, la potencialidad de entregar en el tiempo presente, una esperanza a las miserias, un horizonte que en él se humaniza. Ese lugar utópico en el que *alguien* se pone como interlocutor de la desaparición está singularmente cargado de significado si se piensa en la sociedad chilena o, en general de otras dictaduras, en las que el miedo paraliza la acción interventora o parcializa el reconocimiento de los hechos nefastos que se verifican, en esa dirección el lenguaje del texto formula el deseo de una acción individual y colectiva ante la muerte (Avelar 2000).

En los poemas siguientes se desglosan algunos ejes y motivos del libro que caracterizan el *corpus textual* que Zurita declina en diferentes modos. La desaparición y toda la semantización que conforma ese trauma, y por otra parte el motivo patriótico, que el autor destructura y recodifica tanto por lo que concierne la mentalidad cuanto por la significación de emblemas y tradiciones nacionales.

En *Playas de Chile V*, poema que Cánovas escoge como ejemplo para demostrar su esquema semántico, se sitúa efectivamente una antítesis entre la ausencia y la recuperación del cuerpo perdido:

Chile no encontró un solo justo en
sus playas apedreados nadie pudo

lavarse las manos de esas heridas

Porque apedreados nadie encontró un solo en esas playas
sino las heridas maculadas de la patria sombrías llegadas
como si ellas mismas le cerraran con sus sombras los ojos

- i. Aferrado a las cuadernas se vio besándose a sí mismo
- ii. Nunca nadie escuchó ruego más ardiente que el de sus
labios estrujándose contra sus brazos
- iii. Nunca alguien vio abismos más profundos que las marcas
de sus propios dientes en los brazos convulso como
si quisiera devorarse a sí mismo en esa desesperada (2009b: 27)

"Las sombras de ellos mismos flotantes sobre el aire de / muerte como si en este mundo no hubiera nadie que los pudiera / revivir ante sus ojos"(2009b: 27): estos versos cierran los primeros fragmentos del poema bajo el signo de la negación y el desvalimiento del sujeto que se nombra, en el acto de autoreclusión y enajenación. Lo que se articula en este texto, se infiere, es la imposibilidad de encontrar los cuerpos y de consecuencia la imposibilidad de lavarse la herida, levantar el luto y elaborar el duelo. Las llagas tan amplias como las playas son el dolor por la pérdida de los "hijos", los que *flotan por el aire*, que nadie puede revivir. La necesidad de revivir, más allá de ser un sentimiento de búsqueda de justicia y de expresión de la pérdida, fue también una exigencia negada por mucho tiempo, el reconocimiento de los asesinatos, los cuerpos lanzados al mar, los nombres y fechas de sus muertes.

Marta Ugarte Román, profesora y miembro del Comité Central del Partido Comunista junto a otros cargos durante el gobierno de Allende, fue secuestrada en 1976 por agentes de la Dina y hallada sin vida sobre la playa La Ballena, al norte de Santiago, en septiembre del mismo año¹¹¹. Su cuerpo fue encontrado abandonado y esta fue la primera prueba de lo que estaban acometiendo las fuerzas militares, sobre los sobre los helicópteros *Puma* los lanzaban al mar. En lo específico el caso Ugarte, ahorcada ya dentro el saco con la que la arrojarían, despertó horror luego de haberse descubierto tanto la modalidad de muerte y tortura tras su reclusión en Villa Grimaldi y otros centros de detención, como por el modo en el que la prensa nacional, en particular en la "crónica roja" del diario *El Mercurio*, tergiversó la noticia.

La periodista Beatriz Undurraga escribió del hallazgo de una "joven y hermosa

111 Este trágico hecho, el asesinato de Marta Ugarte y su hallazgo en la playa, aparece como alusión en algunos poemas del periodo. Un ejemplo es *Aparecida*: "Apareció. Había desaparecido/ pero apareció. Meses después/ la encontraron en una playa/ meses después con la columna/ rota y un alambre al cuello" (Millán 2010: 10), y del mismo poeta *Un verdugo también sale de vacaciones*: "Durante el día se baña en el océano/ que guarda algunas de sus víctimas./ Durante la noche oye retumbar/ sobre toallas mojadas/ los golpes de laques de las olas./ En pie al alba teme, pero examina/ lo que arroja la marea/ por las noches a la playa:/ esas medusas reventadas, esas jibias/ deformes con ojos casi humanos." (Millán 2010: 10)

mujer" de unos veintitrés años, probablemente víctima de un crimen pasional. En esta declaración, no sólo se traslucía la complicidad de los medios de prensa con el régimen, sino la denigración de la mujer. Marta Ugarte tenía cuarenta y dos años y después de la tortura su estado físico no correspondía ciertamente a la descripción. Tiempo después, con los informes Rettig y Valech se harán públicas las modalidades de los crímenes del régimen.

Considerando la lectura que ofrece Cánovas, que incluye en el relato de la carencia la falta de *justos*, como aquellos que "no ven ni escuchan" (1986b: 64), como otra lectura plausible del texto, creemos que la anterior revisión completa un significado de acceso que el texto busca. En la segunda parte del poema el cuadro cambia de registro y la visión desesperada se subvierte hacia la formulación de la utopía:

iv. Pero sus heridas podrían ser el justo de las playas de Chile
v. Nosotros seríamos entonces la playa que les alzó un justo
desde sus heridas
vi. Sólo allí todos los habitantes de Chile se habrían hecho
uno hasta ser ellos el justo que golpearon tumefactos
esperándose en la playa

Donde apedreado Chile se vio a sí mismo recibirse como un justo
en sus playas para que nosotros fuésemos allí las piedras que al aire
lanzamos enfermos yacentes limpiándose las manos de las
heridas abiertas de mi patria (2009b: 27)

La transicionalidad de los sujetos sobre los que el poeta opera permite una lectura que se renueva y no encierra un sólo significado (*Chile, justos, nosotros*). El uso del condicional pretérito indica un deseo que no se ha cumplido en el pasado pero sobre todo comunica irrealidad. El discurso del hablante despliega un mundo virtual (utópico) en el que las cosas habrían podido ser de otro modo, por lo mismo, se consolida la actitud volitiva, el querer hacer, que se basa en el poder decir, denominar un acto. Como escribe Foxley: "desde una perspectiva pragmática, el acto de conjeturar deliberando implica una voluntad de hacer del sujeto"(1995: 95). En ese sentido, continúa Foxley, "las acciones que se enuncian en el texto por el sujeto no es posible fundarlas en la realidad del mundo, y en esa propuesta impracticable radica la paradoja pragmática" (1995: 95) Pero la posibilidad de decir lo impracticable y elaborar un cuadro volitivo, permite al sujeto ser portavoz de un deseo, de un proyecto que incluye el pasado.

En el poema siguiente se presenta un resquicio que cambia el registro del poema con un fragmento que introduce un relato de beatitud idílica en un pueblo pesquero:

Muchos podrían haberlo llamado Utopía
porque sus habitantes viven solamente

de lo que comparten, de los trabajos
en las faenas de la pesca y el trueque (2009b: 30)

Y es desde allí que se eleva una silenciosa oración:

Nadie habla, pero en esos días en que la
tormenta rompe, el silencio de sus caras
se hace más intenso el ruido del mar
y no necesitan rezar en voz alta
porque es el universo entero su Santuario (2009b: 30)

En adelante, como decíamos, el tema de la patria y de sus hijos se delinea como un horizonte por reformular. Así en *Playas de Chile IX* se alude a la bandera y a su vaciamiento de sentido, ella queda reducida a "un jirón sobre el viento como harapos" flameando por el cielo:

Porque todas las banderas de Chile ondearon como un harapo sobre
los colores que miraban hasta que desgarrados no hubo colores en
sus banderas sino apenas un jirón cubriéndoles los cuerpos aún
vivos entumidos descolorándose en la playa (2009b:32)

Y en este escenario son los *hijos de la patria* que aparecen como sustitutos de la bandera, que fluctúan sin resguardo en el viento. A este propósito se eleva una clara acusación a la nación como responsable del desamparo y muerte de los ciudadanos, en los siguientes versos:

[...] todas las banderas
se iban haciendo el color que pintaron en sus hijos entumidos
desarrapados mirando la estrella solitaria con que Chile les
anegó la luz de las pupilas.
vii. La estrella no fue entonces sino la patria ondeando
en sus entumidos (2009b: 32)

La estrella solitaria que distingue la bandera chilena deviene la metonimia del cielo estrellado que se espera brillará cuando en Chile cambien las condiciones políticas. El cielo, como hemos visto anteriormente, ha sido desarrollado por el poeta como contenido semántico en una suerte de metonimia de la inmensidad trascendental de lo humano, cielo al que el hombre dirige la mirada en un equilibrio entre lo interior y lo exterior, en diálogo con lo ideal trascendental.

Profundizando esta designación que acompaña la obra de Zurita, en estos fragmentos se encuentra además la descodificación de los símbolos patrióticos y los códigos que integran la idea de una Patria que protege a sus hijos, la bandera como escudo o baluarte cobra sentido aquí sólo como elemento de solidaridad durante la cura de los heridos. La acusación antidictatorial recupera para sí los valores o símbolos nacionales

que la cultura autoritaria ha englobado, con el objetivo de perpetuar una identidad nacionalista y en particular para sostener la doctrina de seguridad nacional, que delinea la idea que existen hijos fieles y enemigos de la patria. Rodrigo Cánovas señala que "en la medida que Zurita trabaja los mismos símbolos de la ideología oficial, evita la censura (impuesta en modo explícito por el régimen militar) y en la medida que inscribe esos símbolos y su correspondencia retórica en un contexto cultural y discursivo diferente, trasgrede el discurso de la dictadura"(1986b: 72).

La esperanza de recuperación social del discurso poético aunque parta de un sentimiento de humanidad y colectividad universal, que se basa en el amor y en su potencialidad catártica y renovadora - que a momentos se funde con la representación del amor carnal - , se radica en una imagen de nación identificable que se nombra como un cuerpo único:

Donde Chile no pudo ser el paisaje de Chile pero sí el cielo azul
que miraron y los paisajes habrían sido entonces un Ruego sin fin
que se les escapa de los labios largo como un soplo de toda
la patria haciendo un amor que les poblara las alturas. (2009b: 39)

Junto a la bandera otros elementos que caracterizan la construcción tanto de una identidad nacional como aquellos que se inscriben en una educación al sentimiento patriótico (la Cordillera de los Andes, el himno nacional, el océano Pacífico, las gestas y los padres de la patria etc.) aparecen en el texto resemantizados en dirección de una toma de conciencia de la distancia que separa la violencia de una retórica instrumental con el fin de sustentar un discurso represivo del sentimiento de ciudadanía que debe ser reconstruido¹¹². El apropiamiento por parte de Zurita de la retórica del heroísmo y el tributo a los próceres de la patria, así como del emblema de la bandera, invierte el discurso oficial, ofreciendo al interlocutor un texto descifrable y familiar que a su vez se origina en el lenguaje dominante.

La expresión del dolor en esta serie de poemas asume matices que connotan la producción semiótica de gran parte de ellos. La semantización dentro de este campo inscribe los significantes tanto dentro la expresión del dolor psíquico que físico. Los *paisajes muertos*, los *muertos-vivos* de la sección *Cordilleras* siguen la representación en el campo del dolor. En esta sección, *Las Utopías*, el cuerpo de Chile es todavía una llaga que

112 Cánovas en su ensayo puntualiza algunos caracteres de la evolución en la construcción de una identidad nacional en dictadura: "En fin, el rol de las Fuerzas Armadas ha cambiado radicalmente de signo: de institución separada del poder público que se identificaba con los postulados legales o ideológicos de la democracia representativa, pasa a ser una institución que ostenta el poder político y militar de un "Estado autoritario". El mismo cuerpo militar cambia de imagen. Se reivindica la filiación prusiana del ejército chileno, avalada ahora por lazos, pendones, insignias y órdenes de mando inéditos en nuestra historia nacional. Hasta los colores emblemáticos empiezan a esfumarse: en vez de azul, blanco y rojo, el negro con blanco. El alto mando identifica sus sueños de poder y su itinerario político con la figura del General Franco."(Cánovas 1986b: 71)

busca una proyección del dolor fuera de sí, para poder tomar conciencia de sus pérdidas y de su experiencia. En *Las Playas de Chile XIV, las lágrimas* son el elemento que desborda el silenciamiento del dolor suspendido:

Radiante miró el fulgar de la playa ante
sus ojos como sueños hasta las piedras
se iban borrando en ese océano de lágrimas (2009b: 38)

o más adelante:

i. Todo Chile se iba blanqueando en sus pupilas
ii. Por eso las lágrimas se le iban sumando hasta ser ellas
el verdor imaginario de la patria
vi. Por eso Chile entero reverdecía mientras le manaban mojándolo
las lágrimas como manchas de pintura en estos aires
expandingo los valles que cubrían sus gemidos (2009b: 38)

Lo que se borra a través de las lágrimas no es la memoria, sino al contrario, la desaparición de la memoria y la separación social consecuencia de una política de miedo e individualismo. Así lo afirma el sujeto en el poema que cierra el ciclo, en el que después de tener una fugaz visión de su supervivencia y de devenir uno con la noche junto al Universo, al instante siguiente la ilusión se acaba: "porque luego la tormenta nuevamente / estalló en mi cabeza y el medio creció [...]"(2009b: 41). El miedo y la locura.

Pero además del miedo infligido por la censura explícita, existe un miedo que penetra en el comportamiento que deriva de una censura implícita que permea la sociedad. El miedo de la muerte genera angustias que se instalan en el tejido social de distintas formas: en la adaptación a las normas, en la uniformidad, en la ceguera ante el dolor del otro y en la inhibición de las demostraciones de dolor o de otros sentimientos de intimidad y afecto. En otras palabras la censura interviene sobre el vínculo social y la vida cotidiana.

¿Cuál es el sentido del discurso poético radicado en la expresión de un dolor exasperado cuanto ritualizado en la descripción del proceso mismo, y su reiteración como letanía, en donde desde el sufrimiento se pueda generar una utopía de vida?

Rodrigo Cánovas en su ensayo identifica un punto axial de la poética de esta obra, en el cual "el sujeto social abre la censura por medio de su dolor" (1986b: 65). Según el psicoanálisis, refiere Cánovas,

el dolor psíquico se caracteriza por un fenómeno de ruptura de barreras: el sujeto transgrede ciertas censuras internas, comunica compartimientos estancos (atomizados por la censura institucional) se reconstituye como un cuerpo perceptivo, sensor, emotivo. En un orden social anti-cultural, regresivo, al sujeto

se le prohíbe comunicarse no sólo con los demás sino consigo mismo. La persona es transformada en un cuerpo plano, sin relieve, sin sensaciones, sin emociones. (1986b: 65)

El dolor entonces, asume una valencia social ejerciendo sobre el individuo "una descarga de energía" que lo devuelve a la vida. "Poder sentir dolor significa recuperar una sensibilidad cercenada, implica transgredir los límites impuestos por la censura oficial para la expresión de nuestras emociones" (1986b: 65)¹¹³.

Asimismo, como señala el crítico, en el caso de los desaparecidos al negarse el régimen chileno a dar informaciones sobre el paradero de los detenidos y sobre lo acaecido, "se les prohíbe a los familiares la expresión del duelo" (1986b: 65). Constituye, de hecho, una interdicción al rito funerario, a la identificación y separación del objeto perdido. La suspensión del dolor generada por las muertes por desaparición crea en los familiares, pero también en la conciencia de una comunidad, una imposibilidad de procesar y aceptar la muerte que es desplazada dentro de una lógica de represión y negación, característica del autoritarismo, en que se borra lo insostenible de la realidad cotidiana.

La ausencia del cadáver y la falta de un testimonio, de las declaraciones del Otro omnipotente ejecutor no identificado, crea una perpetuación de la angustia de la pérdida y una sumisión a quien detiene informaciones, entre otras cosas. Según la teoría psicoanalítica del duelo (*Duelo y melancolía*, Freud 1917) el dolor es el síntoma que emerge de la pérdida del objeto amado o de otro objeto de "abstracción". Es necesario que éste emerja para poder acceder a la elaboración, aunque no exista garantía de su efectivo cumplimiento. La gravedad de las muertes por desaparición exige, al menos como un sustituto al rito funerario, el ritual de la justicia o el testimonio que pueden ser modos de contribuir a la elaboración simbólica de la muerte (Allouch 1995).

Por lo tanto, para poder proyectar *una tumba exterior* (Avelar 2000) es necesario poder expresar el dolor reprimido, para rescatar el propio estado psíquico, y ésta, creemos, es una de las instancias que pone en marcha la composición del monumental texto de Zurita.

De este modo lo que empieza a borrarse de la memoria, renace del dolor, como *la revivida*:

En que la patria borrada fu renaciendo como una playa que les hacía

113 Es el mismo Zurita a notar entre los efectos en la realidad social la inhibición de la capacidad emotiva como escribe en el prólogo al ensayo de José Joaquín Brunner *La cultura autoritaria en Chile* (1981): "Y no hablamos de verdades a medias, el problema son también los efectos retóricos: la autocensura y la merma de la emotividad, el acostumbamiento, el fatalismo. Es imposible sufrir el paso abrupto de una situación a su situación opuesta sin dejar algo en el camino y ese algo es tan real como la muerte". (Zurita en Brunner 1981: 11)

luz de sus despojos y donde resurrectas hasta las piedras de Chile
se alzaron gritando de dicha delirantes maravilladas mirando
todo el universo saludar la revivida que les vestía de fiesta los ojos (2009b: 38)

*En Canto a su amor desaparecido*¹¹⁴, como en parte anuncia el título, el poeta cumple un ulterior paso en dirección de la memoria de los desaparecidos y con ello de la experiencia, ya no sólo nacional sino también en nombre de otras violaciones y dictaduras en el mundo. Aquí el canto se yuxtapone a la elegía u oración fúnebre y al relato de los intersticios que penetrando en los eventos históricos y políticos de los lugares que nombra hace aflorar segmentos de subjetividades que difícilmente podrían encontrar lugar en un discurso descriptivo u objetivo, ya desde el epígrafe:

Ahora Zurita - me largó - ya que de puro verso
y desgarró pudiste entrar aquí, en nuestras
pesadillas; ¿tú puedes decirme dónde está mi hijo? (1985: 9)

Canté, cante de amor, con la cara toda bañada canté de amor y los
muchachos me sonrieron. Más fuerte canté, la pasión puse, el sueño, la
lágrima. Canté la canción de los viejos galpones de concreto. Unos sobre
otros decenas de nichos los llenaban. En cada uno hay un país, son como
niños, están muertos. Todos yacen allí, países negros, África y Sudamérica. Yo
les canté de amor la pena a los países. Miles de cruces llenaban hasta el fin el
campo. (1985: 11)

[...]

Ay amor, quebrados caímos y en la caída lloré mirándote. Fue golpe tras
golpe, pero en los últimos ya no eran necesarios. [...]

No es duro ni la soledad. Nada ha sucedido y mi sueño se levanta y cae
como siempre. Como los días. Como la noche. Todo mi amor está aquí y se
ha quedado:

-Pegado a las rocas al mar y a las montañas

-Pegado, pegado a las rocas al mar y a las montañas (1985: 12)

O más adelante:

Todo el salmo cayó en-
tonces sobre su amor que no
estaba. De nostalgia cantó

114 A modo de dedicatoria, después de una suerte de epígrafe, en *Canto a su amor desaparecido* se lee: "A la Paisa/ A las Madres de la Plaza de Mayo/ A la Agrupación de Familiares de los que no aparecen/ A todos los tortura, palomos del amor, países chilenos y asesinos" (1985: 9) Además de situar su poema en un contexto bien definido es de notar una característica en el lenguaje de Zurita, es decir, la puesta en abismo de algunos significantes corrientemente cargados de dramatismo, con un gesto metatextual con el que el poeta apropiándose de ellos, los saca de una lectura victimista y oficial. También consigo mismo, como demuestra en su último libro *Zurita* (2011), lleva el signo del dolor ante el límite de la crueldad.

por ellos, por los países
muertos puse no, no dolía.
[...]
La Internacional de los países muertos
creció subiendo y mi amor puse.
Todo el amor paisa, todo el lloro
mío sumé y sonó entonces la General
de los países muertos.
Así desangré yo la herida y al
partir rojo sonó el canto a mi
amor desaparecido. Todas es-
taban como abriéndose igual
que fosas estas letritas, el gri-
to, el país puse no, no dolía.(1985: 16)

El canto fúnebre funciona como rito catártico tanto para el sujeto que lo repite y que a través de su enunciación prolonga su relación con el objeto amado, expresando rítmicamente su tristeza y actuando la separación. Es una forma de lidiar con el duelo. Por otra parte, desde la tradición griega, el elogio fúnebre era cantado por un representante de la comunidad, que personificaba el dolor comunitario, por medio de una máscara se identificaba con los familiares del difunto. *La fiesta* o la celebración gozosa a las que se hace alusión en algunos fragmentos de *Las Utopías*, se inserta en la representación ritualizada del momento luctuoso, aunque en el texto se muestre un imaginario momento post-luctuoso, semejante a la pascua de Resurrección de la tradición cristiana. Como intuye Cánovas, en la sección *Pastoral* de *Anteparaíso* se encuentran otros rastros que acercan el lenguaje del poema al lenguaje popular y a su tradición con respecto al momento fúnebre y su celebración. En lo específico se refiere al rito de los “angelitos”, es decir, los funerales de los niños que fallecen antes de cumplir los 3 años, que se realizan excepcionalmente hasta los 7 años. “SI CIELITO ¡SIEMPRE TE QUERREMOS!” (2009:124), o en la expresión: “AY VIDITA”, ¡CHILE ENTERO TE QUERRÁ!” (2009: 125), se halla una memoria que recorre ritos como el de los *arcosantos*, *las procesiones al cementerio en el Día de los Muertos* y los velorios fúnebres (Cánovas 1986b: 77).

El crítico acerca esta enunciación que reproduce en modo intertextual formas de expresar el dolor típicas de un pueblo con la recuperación no sólo del sujeto popular sino también de la tradición poética chilena (Neruda, Parra) (1986b: 77)¹¹⁵.

El dolor, entonces en la obra de Zurita, se puede declinar como locura o pasión, como amor de Dios o amor de pareja pero siempre bajo el signo tanático que busca una salida y redención. En *Cordilleras*, el dolor cede espacio a la muerte a secas, a una

115 Aunque en lo específico estos fragmentos no se refieran a la muerte infantil, la atmósfera de las ceremonias a las que alude Cánovas, encierra una serie de elementos que, desglosados, se pueden hallar en el texto.

alegoría de la interrupción e intrusión de la fuerza de muerte que avanza como un mal presagio sobre Chile, con un registro épico y que evoca una figura bíblica en el acto de reformular el relato de su historia personificada en su geografía.

5.1.5 *Cordilleras*

*Antígona es la compasión
por los miles de cuerpos sudamericanos que no han
tenido más sepultura que la de los paisajes
(Raúl Zurita¹¹⁶)*

Como introducción a la sección *Cordilleras* se encuentra la figura mítica del Viejo Testamento de Abraham ante Jehová que le pide, como prueba de fe, el sacrificio de su hijo Isaac. Esta escena enmarca el texto que sigue y lo vincula tanto con el discurso del relato bíblico, disponiéndose en torno al tema de la sumisión ante la voz del Padre, como con lo arquetípico implícito, en lo específico con la figura del Cristo crucificado, junto a otras asociaciones con sueños bíblicos y presagios¹¹⁷. Entre las imágenes que se unen a esta núcleo prefigurativo se puede incluir todo el cuadro semántico del Viejo y Nuevo Testamento que aluden a los cuerpos torturados y al dolor.

Se hacía tarde ya cuando tomándome un hombro
me ordenó:
"Anda y mátame a tu hijo"
Vamos - le repuse sonriendo - ¿me estás tomando
el pelo acaso?
"Bueno, si no quieres hacerlo es asunto tuyo,
pero recuerda quién soy, así que después no
te quejes"
Conforme - me escuché contestarle -¿y dónde
quieres que cometa ese asesinato?
Entonces, como si fuera el aullido del viento
quien hablase, Él dijo:
"Lejos, en esas perdidas cordilleras de Chile"(2009b: 55)

La voz admonitoria del comienzo de *Anteparáiso*, como señala el estudioso Mario Rodríguez (1985: 118), reaparece aquí connotándose en su autoridad ("pero recuerda

116 (Solanes 2008)

117 Efectivamente el motivo de la Pasión de Cristo encuentra múltiples imágenes correspondientes en las Escrituras, entre ellas la del sacrificio de Isaac, que se pueden asociar a un repertorio alegórico que se articula en torno al suplicio, al ensañamiento físico y al padecimiento. Se puede consultar: (Foucault 1984: 33-35)

quién soy") mientras amedrenta indirectamente a su interlocutor, sujeto que en realidad refiere el discurso exhortativo en modo indirecto. Quien da las órdenes es un sujeto híbrido, como el poder, su voz trascendental e incorpórea ("el aullido del viento"), adquiere un cuerpo al dirigirse a él tocándole el hombro. Un deseo de contacto físico que se suma a los elementos que deforman la matriz bíblica de la escena y descodifican el rol y la actitud que tendría en ella el patriarca ante la petición del Padre de inmolar a su hijo. En este fragmento el sujeto se aparta de la figura del fundador de la estirpe, y la particularidad de su lenguaje muestra un individuo que no sopesa la gravedad de las palabras del otro. En ese sentido este tipo de enunciación disuelve el carácter sagrado y solemne del arquetipo original.

¿Por qué se produce esta anomalía en la comunicación entre el emisor y el interlocutor? ¿Por qué se banaliza la premeditada violencia criminal que este gesto representa fuera de su canon mítico?

Rodríguez retoma el discurso de lo *no dicho* en la obra de Zurita y lo contextualiza dentro de la posibilidad de usar el mito para "referirse a una realidad con el fin de que el lector la remita a la propia"(1985). En el sentido de querer hacer emerger lo reprimido por medio del mito y de su interferencia. Por otra parte, prosigue Rodríguez, la censura apunta no sólo a las prohibiciones sino que "al hecho que asumir la lengua, el decir, es de por sí un castigo" (1985:120) (como además el mismo Zurita afirma en 1981). En este modo continúa el crítico, de una u otra manera se cae en la imposibilidad de eludir el discurso oficial, y el hablar se transforma en un castigo, que se enfrenta a la "mala conciencia. Tanto del autor como del lector" (1985:120). En otras palabras, la acción misma de operar con el lenguaje, sistema también sitiado, pone sobre el abismo la normatización del diálogo y de los sujetos que salen, ambos, fuera de marco.

Pero lo que apremia la escena son dos elementos: la pregunta del interrogado, sobre el lugar en dónde cumplir la inmolación y la respuesta del Otro, el pseudo-dios, que indica historizando el mito religioso, "lejos en esas perdidas cordilleras de Chile" (Zurita 2009b: 55) como el lugar del crimen. El deítico *allá lejos*, extiende el lugar de la enunciación y denota el proyecto sacrificial como una travesía que ha de ser cumplida por el elegido. La obediencia no es puesta en duda, pero como indica Rodríguez, la ambigüedad con que se muestra el sujeto, que no parece ser de lo más confiable, deja entrever también una posible sumisión a la orden en vista de una moral no estrictamente verificable. El ejecutor más que una mala conciencia, apesadumbrado, parece no tener una conciencia. En parte, como es característico en los desplazamientos de los sujetos hablantes que propone Zurita, el individuo que responde a la apelación parece estar *hablado* por el lenguaje dominante sin que éste despierte en él una reacción de rebeldía.

En el fragmento siguiente, al sujeto que *no* es reconocido como Jesús mientras pide ayuda a la puerta de un personaje otro que tampoco se reconoce como su padre -

en un doble gesto de negación - en un principio le es negada toda solidaridad. Su rostro ya ensangrentado puede ser indicio del crimen ya cometido, pero de hecho el hablante busca refugio para sí y para otros que sí son reconocidos como hijos del huésped que responde *suavizándose*; "De acuerdo, llévalos a la tierra prometida" Bien: "¿pero dónde queda ese sitio?" - pregunta el viandante, "Lejos, en esas perdidas cordilleras de Chile" (2009b: 56), le responde el benefactor que inicialmente estaba por echarlo a patadas. El despatrio en este caso es un viático para hallar refugio como prófugos, aunque no se conozca el preciso motivo de la fuga.

Una tercera escena cierra la introducción de *Las Cordilleras*, como si fuera un guión cinematográfico. En sueños, *Zurita* escucha una voz que lo exhorta a marcharse, a lo largo del texto la figura de la Anunciación de la Virgen se revela invertida y con interferencias. *Zurita* pregunta por el lugar en el que su mujer podrá alumbrar, y antes polemiza con el sujeto que lo instiga a partir aclarando que él no es José: "no intentarás repetirme el cuento. Yo no soy José". La verdad desconocida para *Zurita* pero conocida para el otro es anunciada y "como si fuera la misma Cruz la que se / ilumina, Él contestó: / "Lejos, en esas perdidas cordilleras de Chile" (2009b: 57)

Lo que en este último poema anticipa lo terrible del texto a venir en la sección *Cumbres de Los Andes*, es la introducción de una figura-personaje que anuncia el motivo de la represión, el sujeto que lo empuja a partir lo advierte: "Olvida esas estupideces y apúrate - me urgíó - / no vas a creer que tienes todo el tiempo del / mundo. El Duce se está acercando" (2009b: 57).

El efecto de extrañamiento que produce la inserción de la figura de Mussolini, en medio de un diálogo que deslinda los márgenes de la irrealidad, y que introduce un lenguaje *lumpen*, retoma la historización y contextualización del relato, apuntando además hacia un motivo ideológico como el del fascismo y de la persecución política, que irrumpen sin preámbulos. De este modo la sobreposición del momento sacrificial bíblico, en el orden de lo irracional y lo divino, se empalma con el del autoritarismo de tipo fascista que se impone como amenaza.

Y es en la anomia de las cordilleras chilenas que se da inicio a la alegoría de un territorio ocupado.

5.1.6 *La marcha de las Cordilleras*

Las *Cordilleras* son un sujeto tan poco convencional como lo pudo ser la vaca en *Áreas Verdes*¹¹⁸, poema integrado en *Purgatorio*. Su contenido semántico no se cristaliza en un sentido unitario y deja espacios incolmados y contradictorios en su significación. Se perfila como alegoría de una comunidad en marcha, como recita el primer fragmento, pero a su vez, se vuelve incapturable a lo largo del poema. Como afirma Cánovas hay

118 Como puntualiza el autor en una entrevista (2012), *Áreas Verdes* fue publicado por primera vez en 1971 en la revista del Instituto chileno-francés de Valparaíso, *Chilkatun*, y sólo sucesivamente en la Antología *Nueva poesía chilena*, en Bs. Aires en 1972.

"convergencias y divergencias", que luego se complejizan con la aparición de las *Cordilleras del Duce*, que representan, en un grupo de tres poemas, una alteridad que encarna el proyecto y la fuerza autoritaria, en el conjunto se representa "el drama de una comunidad" (1986b: 67).

En un primer nivel semántico es posible insertar la cordillera como parte de esos emblemas en que se proyecta la identidad nacional, que forman parte del relato que acompaña una geografía identitaria desde la infancia de una nación. En ese sentido la marcha de las cordilleras es el despertar de una inmovilidad como supuesta pasividad que abandona su torpor y su silencio, su blanqueamiento, para desplegar toda su magnificencia e imponencia:

- iii. Desligándose unas de otras igual que heridas que se fueran abriendo poco a poco hasta que ni la nieve las curara
- vi. Y entonces erguidas como si un pensamiento las moviese desde los mismos nevados desde las mismas piedras desde los mismos vacíos comenzaron su marcha sin ley las impresionantes cordilleras de Chile (2009b: 61)

Aquí la mayor apertura de la herida es presupuesto para un avanzamiento y el acto de pasar del dolor pasivo a la marcha se efectúa *fuera de la ley*, exenta de ley, en la anomia que es citación también del estado de excepción y, por otra parte, de una movilización que se organiza en modo autónomo. Para Rodrigo Cánovas la imponente cordillera de los Andes, su muda imagen que lentamente se despierta y avanza es retrato del desamparo, del dolor y del miedo. Lo que se proyecta ante el lector, escribe al crítico, "es un cuerpo herido, mutilado, carente. [...] Es como si viéramos nuestro interior hecho pedazos, como si proyectáramos en la cordillera esa parte de nosotros que no se puede expresar, que está helada, muerta, paralizada"(1986b: 67). El estudioso con *proyección* se refiere, con un término psicoanalítico, al acto de transferir externando en el otro o en lo otro una parte del inconsciente reprimido, en modo tal, como en un paralelo visual con el proceso cinematográfico, que a partir del desconocimiento de una parte de sí se encuentre el reconocimiento a través de la proyección fuera de sí (1986b: 67).

En otras palabras las cordilleras son el espacio blanco sobre el cual se proyectan tanto los miedos como el deseo de acción y de movimiento, en un gesto que sacude tanto el tiempo cronológico que parece mantener el paisaje inmóvil cuanto, como metonimia del cuerpo social, la capacidad de descongelar una comunidad en parálisis. Es de esta forma que gradualmente las cordilleras recogen en sí significaciones que se van hilvanando mientras componen un cuadro semántico de contenidos como el miedo, la enfermedad, la locura, la memoria hasta llegar a evocar a los *muertos-vivos* que caminan, los *paisajes vivos y muertos* como en un *crescendo* en el que se confunden los límites entre la naturaleza y la pulsión de vida-muerte proyectada en ella:

Blanco es el espíritu de las nevadas

Blanca es el alba tras los vientos
Pero mucho, mucho más blancas, son
las demenciales montañas, acercándose (Cordilleras II, 2009b: 62)

[...]

ii. Recortadas frente a Santiago como murallas blancas
acercándose inmensas dolorosas heladas

[...]

tenemos miedo se decían las montañas
de la locura detrás de la cordilleras acercándose (Cordilleras III, 2009b: 63)

[...]

i. Estamos enfermas gritaban las cordilleras congelándose en
sus alturas (2009: 64)

Pero sabían que es el frío el maldito de las cordilleras y
que nada más que por eso se hubo de yacer junto a los Andes
hasta que la muerte nos helara con ellos desangrados en
vida frente al alba sólo para que revivan los paisajes (2009: 64)

[...]

iii. Pero no ni borrachos creyeron que la locura era igual
que los Andes y la muerte un cordillerío blanco frente a
Santiago y que entonces desde todas la patria partirían
extraños como una nevada persiguiéndoles la marcha

[...]

Cuando alguien muere, entonces
se despiertan las cordilleras

iv. Pero alguien creyó que si los Andes se marchaban todos nos
iríamos alzando en el horizonte igual que blancuras que los
mismos muertos copiaran: Somos los muertos que caminan
les aullaban a Chile los nevados cediéndonos su sitio

[...]

ii. Las cordilleras de Chile gimiendo monte adentro como
animales perdidos

vi. Tras los paisajes muertos de Chile tapándolo todo igual
que bestias que cubrieron los valles [...]

iv. Despidiendo la fuga de los paisajes vivos y muertos de
Chile hasta los blanqueríos donde nos empinábamos los
rebaños de la cordillera [...] (2009b: 67)

Como un lugar *otro*, que en esta ocasión no es sólo una heterotopía sino también un ente en sí mismo que personifica figuras, la cordillera se instala como un inmenso murallón sobre el que es posible leer las experiencias de su multitud atiborradas. La muerte como "cordillerío blanco" frente a Santiago, "la locura de los Andes" sintetizan

los extremos de la imagen. Asimismo se retorna a vivificar y dar lugar a la voz de lo desaparecido que se funde con el blancor - blanqueamiento como antítesis del *blanqueo* - en una constelación de lo blanco que lleva en sí el signo de la memoria: "Blancas son también las voces de los / que se fueron / Sí blanco es el destino que se van / tragando estas montañas"(2009b: 65), escribe el poeta en forma de epígrafe *como* plausible cita de un texto quiché. La escritura que se trama sobre el blancor contiene la historia reciente y la del destino nacional como los ojos de una comunidad, en el paisaje que se describe, entran el prófugo herido, el torturado: "Taponéandose con los dedos las heridas / vio 24 veces la cara de Santa Teresa / sobre las 24 cumbres de los Andes" (2009b: 61). También los nichos de la muerte, la intemperie en la fuga (imagen que se reitera), la mirada del inmenso testigo mudo que registra como estratificaciones geológicas los hechos y las violencias.

Entre estos fragmentos aparece (textos más arriba subrayados por mí) un sujeto que no cree que la locura fuese del tamaño de Los Andes y otro que sí cree, y la fórmula de los muertos que caminan es la de ceder su sitio a todo Chile. Las Cordilleras como sujeto polimorfo es tanto el individuo que sobrevive y resiste a la rigidez climática y a los turbamientos de su interioridad cuanto un sujeto representativo que como rebaño o jauría, se dispersa en el paisaje. En el camposanto de Los Andes todo parece querer confluír, el océano azul, las montañas que empujan por detrás las cordilleras, el cielo que como antítesis de las cordilleras, en los poemas *Los Hoyos del cielo*, van a convergir como cumbres congeladas hundiéndose contra los Andes. Todo el universo que Zurita recoge y contiene en esta semantización se vincula a lo que anteriormente señalábamos como un reapropiarse de los paisajes nacionales, los emblemas, *disputárselos*, como él afirma, al régimen. A la vez la muerte que avanza es en lo específico la historia de Chile en los primeros años de la dictadura.

Como expresa el poeta en un entrevista del 2009 refiriéndose, precisamente, al despertar de su interés en los años que siguen el golpe de Estado por los símbolos nacionales como las cordilleras, la bandera, la canción nacional: "No hay un "yo" y un paisaje "afuera" sino una tremenda zona en la que tú y el paisaje son prácticamente la misma cosa" (2009a: 60).

El paisaje en Zurita es reflejo de lo creado profundamente vinculado con la humanidad y con lo "experiencial", entendido no como recuerdo sino como acumulación de vida. La naturaleza que se personifica y toma el lugar de los vivientes, es escuchada en su silencio, "la naturaleza es triste porque es muda" (Benjamin 1995) y si se le diera el don de la palabra ésta lloraría sobre su misma lengua y se lamentaría, esto significa que la incapacidad al habla es el gran dolor de la naturaleza. Como escribe Benjamin esta afirmación puede ser invertida, "es la tristeza de la naturaleza el motivo de su mudez"(1995: 68)¹¹⁹, y luego, que en toda tristeza vive la más profunda tendencia al silencio. En este sentido el silencio que Zurita rompe con su poesía, hace hablar tanto el paisaje, que puede ser cualquier paisaje o rostro o figura, cuanto a los que no pueden

119 Versión mía de la traducción (Benjamin 1995: 68)

hablar, y con ello rescata el olvido, superando el concepto de recuerdo y trabajando con la memoria y con el habla de lo que no se puede articular por sí mismo.

Se ha evocado en algunos análisis la vocación de Zurita por *cantar* la geografía nacional emulando la tradición de vate de Neruda, poeta por el cual ha siempre expresado admiración y cuyas obras no ha dejado nunca de mencionar como referencias, en particular *Canto General*, como uno de los grandes textos de la historia sudamericana. Creemos que el lenguaje del poeta no se ha posicionado en ese lugar épico del canto nerudiano, ni ha sido intención del poeta componer un texto totalizador e identitario, a secas, pero lo que es cierto es que se puede vislumbrar un diálogo profundo con la mirada de Neruda y con su labor en el ámbito de sus resultados lingüísticos y alegóricos más que en el registro o en la intencionalidad del gesto nerudiano.

Si la mirada de Neruda tendía a unificar la historia, Zurita entra, como hemos incursionado antes, en los espacios más subjetivos, en sus desviaciones, pero asimismo, recoge el gesto de querer tender un lazo cultural con las historias menores del continente, tras el signo de los oprimidos, de su gente, con un relato ni de las clases ni de las ideologías sino a partir de las historias y las experiencias.

Lo que Neruda fija en su palabra es un *monumento* que deberá quedar en la memoria como una imagen imponente y simbólica, Zurita en cambio, extiende la visión de esos paisajes (cordilleras, mares, desiertos) y tanto los libera del lenguaje autoritario cuanto los *dinamiza*, como él mismo afirma, haciéndolos corresponder con visiones de futuro, lecturas múltiples, sin petrificarlos o con el objetivo de construir un monumento.

La escritura de Zurita muestra una sintaxis que no persigue el orden o la documentación de lo que está observando, su testimonio hace incapié en el modo en que aparecen las imágenes, en la sustantivación de los adjetivos, en cómo dispone los espacios vacíos para enfatizar el significado y el significante vacío entre una palabra y otra, su quiebre del verso que no responde a un orden ya dado, o las anáforas, las interjecciones, el uso de la letra mayúscula, así como el desfase en los registros lingüísticos e idiomáticos que utiliza. Dentro de una sólida estructura que contiene sí un proyecto. Por ese lado *Macchu Picchu*, *Canto General* son textos interlocutores de este proyecto, como también lo son *La Divina Comedia* o el *Popol Vuh*, que cita en ocasiones. De *Alturas de Macchu Picchu* refiere la representación del mito cristiano de la resurrección (2009a; Piña 2007: 275). En cuanto ateo, Zurita reconoce no sólo en su poesía sino también en la de otros poetas ateos, como De Rokha y Huidobro, la dimensión religiosa que habla a través de su poesía. Para el autor, como lo explica en una entrevista (Rojas 2012), la lengua latinoamericana está marcada por la lengua del catolicismo, que es la lengua de la contrarreforma, del relato bíblico, de la inquisición, "si se saca la palabra Dios de ella, la lengua castellana queda vacía" (Zurita 2009a; Rojas 2012). En ese sentido el poeta inscribe lo religioso en su lenguaje. Y es en las palabras del mismo poeta mientras comenta el Neruda de *Alturas de Macchu Picchu*, en las que es

posible dilucidar una significación vinculada sea a la proyección sobre los paisajes de *Anteparaíso* sea a la actitud utópica que acompaña su escritura:

Alturas de Macchu Picchu nos adelanta de esa forma un sueño futuro de las palabras, en ellas la lengua ya ha purgado la muerte, cumpliendo con las exequias fúnebres que sus mismas palabras imponían. La fe en el futuro de Neruda no radica tanto en el hecho de haber sido un militante comunista [...], como en el haber reconciliado el idioma con las huellas plurales de su tragedia. [...]

Neruda, al proponerse para sí el ser un intérprete, nos muestra que cada hombre al hablar no es sólo uno. No se trata tanto de un yo céntrico o ego excentrado [...], ni del enunciador epopéyico que menciona Julio Piñones Lizama sino de que el acto mismo de hablar, cotidiano, diario, es precisamente darles una nueva oportunidad a quienes nos han precedido, a los muertos, para que vuelvan a hablar, para que se vuelvan a tomar la palabra. Mirar, sentir, oír, es siempre mirar por los ojos de los que han estado. Los Andes, una montaña cualquiera, no es sino la amontonada suma de las miradas que ya la han visto, y cada cuerpo vivo al verlas es saludado nuevamente por esos ojos muertos. Eso es lo conmovedor del mundo: cada grano de polvo, cada hierba, cada estepa, es el puerto de llegada de un río de difuntos en el cual los que nos han precedido se encuentran y a quienes nosotros al oír, al ver, al hablar, en suma, al ejercer la vida, les estamos dando la oportunidad de una existencia nueva. Al final es eso lo que se entiende por una tradición y una cultura; ese torrente de seres que estuvieron, que miraron y que sumando pupilas sobre pupilas, miradas sobre miradas, con sus violencias, espejismos y temores, han levantado sólo para que nosotros las veamos, las entregadas formas de las montañas. Las formas de una naturaleza impresionante y sinfónica, pero que es sobre todo un inmenso recordatorio, donde los frisos de cada nevado, de cada llanura y costa, nos recuerdan una a una las incontables muertes que contienen.[...] Desde los albores de la conquista, un soldado español nos hablaba sin saberlo de los desaparecidos modernos. (2008: 258-259)

La extensa cita señala más de uno de los núcleos del lenguaje y de la poética de Raúl Zurita, entre ellos destaca la profunda relación que el autor rescata con una línea histórica que da cuenta de los vínculos culturales con lo minoritario y lo reprimido, con la historia de una derrota y de su violencia, un signo negativo que a su vez se transforma en vida a través de las generaciones a venir.

Es además en su relación con los clásicos, con lo clásico, que el poeta se propone de quebrar no de destruir, la instancia de encuentro tanto con las grandes obras literarias que cita como con la palabra nerudiana que se cruza con el gesto originario de la Mistral (Rojo en Garretón 1993:), mediando entre el gesto de apropiación del paisaje que realiza Neruda y el gesto de acercamiento de Gabriela Mistral que elige cantar desde los valles y los ríos, y no desde las cumbres, el paisaje nacional.

5.1.7 *Las Cordilleras del Duce*

Bajo un incontestable signo negativo avanzan las *Cordilleras de Duce*, son *negras absolutas* así como es su bandera. Si las cordilleras de los Andes enfrentaban la muerte y la conciencia del derrumbe que se producía a su alrededor, las cordilleras del Duce son el mismo rostro de la muerte: *oscurecidas eternas / como un rostro de muerte levantándose sobre las nieves*, sangre y batalla sellan el paralelo de la dictadura chilena con el modelo que remite al fascismo italiano y la marcha sobre la ciudad de Roma de Mussolini.

Es también el lenguaje lo que se impregna de la violencia, la negación existencial de Chile ante el fascismo se expresa así: "i. Nada es los Andes para las cordilleras del Duce.[...]; iv. Por eso los muertos subían el nivel de las aguas amontonados como si se esponjaran sobre ellos"(2009b:70).

En las tres poesías en que se presenta esta figura la tensión de muerte y la cerrazón de un estado de oscuridad y desesperación no vislumbra una vía de fuga, al mismo tiempo, la fuerza que se impone no tiene otro rostro que el de la muerte: "Nadie es la nieve sobre las cordilleras del Duce sino sólo el / cielo ribeteando el perfil de las cumbres allá en el poniente[...]; v. Pero nadie es el rostro de las cordilleras del oeste; Porque sólo la muerte fue la corona que ciño de sangre / el horizonte"(2009b: 69).

Como señala Cánovas, y como habíamos comentado anteriormente, la identificación con otras experiencias militares y dictatoriales durante el apogeo de las fuerzas armadas en la dictadura chilena, se pronuncia progresivamente, sea reivindicando la filiación prusiana del ejército chileno (1986b: 71), avalada por una serie de decoros y atavios inéditos en la historia nacional moderna, sea acordando un lugar de prestigio a la historia bélica del mundo o aún más a las dictaduras más extremas. La sobreposición del fascismo italiano y de su ideología marcial y totalitaria, al régimen chileno, crea una interferencia en el mensaje que se comunica, potenciando el resultado semiótico del texto en el que el estado de asedio que se prolonga desde el 73, aparece como un dispositivo de poder que tiene antecedentes, aunque de origen y desarrollo distinto, sobre los que el lector puede detenerse.

Sobre todo en los primeros años post-golpe el empleo indiscriminado de los medios represivos corroboraban una ideología anti-democrática que tenía sí como objetivo la implantación del proyecto neoliberal de mercado, pero como analiza el historiador J. J. Brunner, provenía de los tiempos de la crisis del Estado de compromiso y, principalmente, desde la insurrección de la burguesía contra el gobierno de la Unidad Popular¹²⁰. En 1977 el diario El Mercurio escribía:

120 "Lo que estuvo en juego el 11 de septiembre de 1973 fue, por decirlo con fuerza, el curso de la historia moderna del país. No solamente su sistema político democrático, del derrocamiento del Gobierno o el brusco fin del proceso de transformación de su base capitalista, sino que derechamente, su identidad nacional, las bases del sistema de integración, la subsistencia de un modelo cultural de organización del país y de las formas de su creatividad social. Es evidente, como lo señalamos anteriormente, que la cultura de compromiso había entrado en descomposición acelerada con anterioridad al golpe militar. [...]" Con respecto a la concepción autoritaria del mundo y de cómo se haya constituido en Chile,

[...]...la actual sociedad de masas requiere de élites con capacidad de imponerse sobre el medio pasivo, confuso e instintivo.[...]Las sociedades de masas y el caso chileno no es una excepción - requieren un liderato firme e indiscutido, si se trata de modernizar, de defender o de reorganizar la sociedad, en el caso chileno, el liderato era imperativo para lograr todas las finalidades indicadas. (En *El Mercurio*, Semana Política, 18 septiembre 1977)

Como declara Brunner, "la nostalgia de un jefe es por lo mismo un elemento consustancial al autoritarismo"(1981: 54), ya que la concepción negativa del hombre que formaba parte de la masa, además de la demonización del comunismo, estaba a la base de una organización represiva que debía imponer un orden y asegurarse del cumplimiento de una disciplina.

Esta ideología lograba delinear un campo enemigo y por ende causar la división de la sociedad, que quedaba en guerra consigo misma. La ideología de Seguridad Nacional pasó de ser una visible y declarada movilización de los recursos represivos del Estado a ser incorporada en la concepción autoritaria del mundo. Los individuos eran llamados a responder singularmente ante las obligaciones cívicas, sumidos al obediencia de una ley objetiva que se pronunciaba sobre el subjetivismo del autoritarismo (Brunner 1981: 55). Por otra parte, explica el historiador, la tematización de la muerte y los muertos como una necesidad insoslayable surge de una clase que ha llegado al poder por la vía armada.

El discurso se hace comprensivo de las razones que justifican las muertes y el escenario bélico, en el intento de consolidar un conformismo a la razón de Estado. La consecuencia inevitable de los crímenes es contenida dentro de una retórica de la defensa y del dolor sacrificial: "No cabe ahora renegar de este pasado inmediato, por doloroso, injusto a veces, confuso y violento que haya sido. [...] Encontrar rastros de muerte en un campo de batalla es algo previsible, aunque trágico y sobrecogedor. El país fue un campo de batalla durante un largo tiempo después del 11 de septiembre del 1973" se lee en *El Mercurio*, comentario editorial del 22 dic. de 1978 (cit. en Brunner 1981: 55).

La defensa del autoritarismo como concepción del mundo queda subsumida dentro de "una recta comprensión hacia hechos que, aunque lamentables, fueron parte

Brunner escribe: "Me refiero a aquél más directamente vinculado a la mentalidad militar. En efecto, puede pensarse que la negociación de un conformismo al interior del núcleo de dirección que accedió al poder en septiembre de 1973 se llevó a cabo entre dos esquemas y modelos interpretativos básicos: aquel proporcionado por los mandos de las Fuerzas Armadas, y que más adelante evolucionó hacia la formación de una específica ideología de la seguridad nacional, y aquel proporcionado por la dirección orgánica de la burguesía que, en lo fundamental, consistía en un modelo de política económica destinado a hacer posible la organización y orientación del proceso de acumulación sobre nuevas bases". (Brunner 1981: 28 y 44)

de un precio doloroso que se tuvo que pagar para vencer la misma agresión que ha derrotado, y que sigue aplastando en estos días a muchos países, pero que en Chile fracasó..." (*El Mercurio*, 25 febrero de 1979, cit. en Brunner 1981: 55).

La alusión al Duce, por lo tanto, queda inscrita en un espectro de la historia que ocurre enfrentar como una amenaza persistente cuanto la ideología dominante que la sostiene, como sentencia Walter Benjamin en sus *Tesis de Filosofía de la historia*¹²¹: "La tradición de los oprimidos nos enseña que "el estado de excepción" en el que vivimos es la regla"" (1995: 79).

Hacia el final de la sección con la serie *Los Hoyos del Cielo I, II, III* y los tres poemas que tienen por título el nombre de una montaña *Ojos del Salado, Huascarán y Nieves del Aconcagua*, el poema va cerrando un escenario que se concluye en su epílogo con la substracción simbólica del sujeto humano, como a afirmar una derrota tanto del signo escritural como del cuerpo ante el dominio de la muerte:

Entonces yo solamente escondí la
cara me cubrí entero: nieve fui (2009b: 81)

Hoyos del cielo es la configuración de un ulterior desgarramiento del firmamento en cuya nueva fisionomía, las cimas del mundo que se invierten como una primordial creación del universo, son una cifra aumentada del vaciamiento de sentido que recubre la muerte:

Huecas son las cumbres huecas son las nieves que se bañan
los muertos huecos son los ojos del llanto corean lo cielos
invertidos sobre Chile [...] (2009b: 76)

Sobre los andamios de los Andes, en el acto de retratar la escena de destrucción o del Juicio final, el sujeto hablante encuentra a *Miguel Ángel (Buonarroti)*¹²² que le replica que

121 "La tradizione degli oppressi ci insegna che lo "stato di emergenza" in cui viviamo é la regola" (Benjamin 1995: 79). La versión en castellano es mía.

122 "Mi infancia estuvo muy marcada por Miguel Ángel, influencia que venía por mi abuela. En el arte en general hay lo que podríamos llamar una tendencia leonardesca, de máxima finura y sensibilidad. Ésa es una gran vertiente dentro de la que entran muchos escritores, como Proust. Pero hay otra corriente, que se podría calificar de miguelangelesca, que es una tendencia hacia la desmesura y la grandiosidad. Son intentos que limitan con lo humano, con las posibilidades humanas del esfuerzo, por ejemplo. Yo veo que nuestra poesía, en general, la que yo amo particularmente, tiene esa cosa miguelangelesca. Está en el *Canto General*, por ejemplo, Está también tal vez en *Altazor*, de Huidobro. Está mala y exageradamente, quizás en Pablo de Rokha. Por supuesto también está lo leonardesco, que constituye otra sensibilidad, pero a mí siempre me ha emocionado más esa tendencia de Miguel Ángel, con todos sus excesos. [...] Creo que no es más grandioso escribir sobre el desierto que levantarse por la mañana. Si tú escribes sobre el desierto, te das cuenta de que es muy grandioso poder levantarse en la mañana, que también constituye un acto desmesurado. El sentido posible o casi final de estas escrituras en el cielo o en los desiertos es lograr redefinir la belleza y la grandeza que esconden todos los gesto humanos, una especie de metáfora". (Piña 2007: 282)

estampará también su rostro en el paisaje invertido, como un fresco del luto general. En los últimos poemas subtitulados respectivamente "el odio, el frío, la muerte", esta última "baña los enormes cielos sudamericanos", el territorio por el que *la vida se va blanqueando en la muerte*, como si la nieve pudiese cubrir con su manto el cementerio helado, apaciguando el odio: "Nada más que por eso se levantan contra el cielo las imponentes cordilleras de los Andes en / marcha estremecidas de odio abruptas voladas" (2009b: 78).

En la escritura de estas últimas series emerge tanto un signo de redención como de desesperación junto a una lectura ancestral que reúne la muerte al destino de las antiguas civilizaciones andinas, el Popol Vuh lo recuerda, con su mitología de la creación estrechamente vinculada a la tierra, así como las imágenes de las montañas, que recuerdan la eternidad de las nieves y su imperecedera presencia mucho antes de los confines limítrofes y de la fundación de las ciudades en sus faldas.

5.1.8 *Pastoral*

Esta sección compuesta por treinta y dos poemas presenta distintos registros discursivos identificables tanto en la composición y en la disposición de los poemas como en las figuras poéticas que en un paulatino despliegue van modificando la percepción del motivo interno que las agencia.

En una parábola que continúa el relato y la expresión del dolor de una comunidad en luto, aquí se articulan algunos tópicos como la derrota y la desolación, en la figura de paisajes funestos y estériles. Algunos de los títulos de los poemas son: *Los pastos quemados*, *Igual que paja se desparramaban*, *Como pastizales malditos*, *Los Valles de la Malquerida*, *El Grito de María* y *Todo ha sido consumado*. La enunciación alegórica alza una acusación más directa de la situación política en Chile y de las violaciones, haciendo emerger las marcas de la tortura y las repercusiones de la censura sobre la sociedad. En un segundo momento, el sujeto social inicia a recomponerse bajo el signo del amor desde donde emerge un motivo preciso que evoca tanto la reconciliación cuanto el perdón, anteponiendo el valor de la vida al de la muerte, preanunciando "el idilio", que se manifiesta como realización utópica de un porvenir que revierte el mal percibido.

En medio de este relato, hay una suerte de intervalo (poemas *II-V*, que continúa en *VIII-XII*), como en la tradición de los relatos pastoriles de la poesía bucólica, o como en la tensión amorosa de la poesía provenzal. El amor romántico de una pareja se articula como alegoría del amor y del perdón ante la infidelidad y la prostitución de la nación, personificada por la amada.

A lo largo de *Pastoral*, como indican los estudiosos Cánovas (1986b) y Foxley (1984), el uso tanto de los modos y tiempos verbales como de los actos ilocutorios tejen una trama que profundiza en la tensión entre el deseo y la superación de las condiciones que impiden la actuación de un espacio de beatitud y de reconciliación social. Esta tensión subjetiva y objetiva a la vez se manifiesta con el uso de tiempos hipotéticos que

se originan del anhelo existencial del sujeto hablante y que gradualmente incluyen un discurso dialógico y se transforman en una exhortación dirigida a los mismos sujetos que forman parte de un escenario idílico en devenir (desde los poemas VIII-XII hasta el epílogo).

Desde el título, y como alude el crítico Rodrigo Cánovas refiriéndose a todo el proyecto escritural de *Anteparáiso*, más allá de los rasgos intertextuales con las formas literarias de las que se hacía mención, se puede individuar un "parentesco con el socialismo humanista y con la doctrina social de la Iglesia Católica" (1986b: 60).

Dentro la sección hay tres poemas del título *Pastoral* que marcan aproximadamente tres emplazamientos del tema. El primero de ellos introduce a la ya reconocida *desertitud* de los paisajes de Chile, la presencia humana, lo estéril de la vegetación representa un lugar abandonado, espectral, en el que "No hay alma que camine por sus calles / y sólo los malos / parecieran estar en todas partes"(2009: 93). La Pastoral católica, en su significado más común e inmediato, es el medio de socializar un espíritu de comunidad en torno a los preceptos cristianos y católicos, hacer comunidad, establecer relaciones como miembros de la Iglesia, formar "el rebaño de Cristo", más que evangelizar o impartir doctrina. Desde los años Sesenta, en Chile, se incluyó a los laicos que empezaron a formar parte activa en la vida eclesial y se formaron las comunidades de base (Brunner 1989: 162).

Como célula organizacional la pastoral era una fuente de integración social y de reconocimiento recíproco. En el texto de Zurita, el recrear la comunidad perdida, es un punto crucial de su discurso utópico y, por lo mismo, los otros sujetos a los que se dirige, a los que dirige su canto en ocasiones, no son "*los malos*", que parecen poder estar "*en todas partes*", son los que no están o los que han desaparecido. *Los malos* son el nombre con que empieza a tomar cuerpo el mal y el rostro de la muerte que, en la sección anterior, se extendían por las cordilleras del Duce o como traza irreductible.

En el segundo poema que abre el ciclo, *Los pastos quemados*, aparece el motivo de la *Pasión de Cristo* en la figura de la crucifixión. Este poema se desarrolla en torno a la locura, la pasión y el ser abandonado, elementos que tienen como eje el anuncio de la enajenación de todo el país, país que asume el cuerpo de Cristo crucificado y de su grito antes de morir mientras reclama por el abandono del Padre. De esta escena bíblica el poema rescata la muerte como locura, la locura del dolor, pero sobre todo la locura en su sentido más trágico, que no es reducible a una explicación:

iii. La locura será así un dolor crepitando
frente a Chile

iv. La locura será la dolorosa Pasión de estos
paisajes

Desde donde Cristo se esparza crepitando sobre Chile y
Chile se haga allí el "Padre Padre / por qué me has

abandonado" como una locura desgarrándose sobre estos
valles: la sentida Pasión que les ardía
[...]
Abandonados sólo allí podremos llorar el dolor
de estos paisajes (2009b: 95)

La Pasión es aquí entendida en su doble significado sea como Pasión de Cristo, *Via crucis* y padecimiento de Cristo en torno a la crucifixión, sea como pasión fruto del deseo que se consume y reseca por una causa externa, acercándose al de la quema como devastación o destrucción de los campos, la marca del desierto. El ser que anhela el encuentro con Cristo, o con un Otro de la redención: "¡Ah si tan sólo tu tendieras tus brazos / las rocas se derretirían al verte!" (2009b: 93), es un ser abandonado, que puede sólo invocar al Padre, pero que sobre todo en su abandono puede encontrar espacio para llorar su duelo.

Las cenizas son los muertos, *todo Chile se moría* sobre los valles: "Igual que paja desparramaban"(2009b: 95), y aparece una madre que "nunca se perdonaría por esos pastizales malditos" (2009b: 97). En este ciclo de poemas emerge una necesidad de duelo: "De duelo los pastos de Chile; De duelo hasta el viento crepitaba"(2009b:97), que intenta identificar el objeto de su pérdida, proyectando también otros sujetos a los que interpela. Hay una madre que no perdona, las madres que han perdido sus hijos, sus compañeros, la madre conciencia que no agota la memoria tras sus hijos perdidos.

En el poema siguiente el sujeto que se ha perdido y que emerge de la voz de la memoria de los pastizales es también un sujeto femenino, una mujer que ha sido violentada, que gime ya muerta como *la malquerida*. La estructura de este poema, como la de los dos que siguen, permite establecer una distinción temática o una variación de registro sobre todo porque en la segunda estancia es introducida una imagen distinta de la mujer ultrajada, una suposición o hipótesis dirigida a "*esos otros*" en la forma de: "*sus; esos perdidos; tu misma mujer*", que podríamos avanzar ser los victimarios:

[...]
Porque ni siquiera en sueños se vería de nuevo tendiéndose
sobre el valle sino apenas un cielo amarillo arrasado tras
los pastos inmundos abiertos gimiéndoles la malquerida

iv. Pero incluso sus mujeres gemirán abiertas sobre el
pasto [...]

vi. Incluso el polvo se negará a recibir las cenizas de
esos perdidos

Cuando entonces hasta las piedras se compadezcan de gemir
de los paisajes que aguardaron sucios quemados en tu
misma mujer gozándose con la mancha eterna de estos pastos (2009b: 98)

El luto adquiere nombre y es el mismo nombre que se llora como grito por el luto. "[...] en el grito de María sobre el valle llorándose el luto", o "Nada más que María fue el grito que Chile escuchó deflorándose sobre el campo"(2009b: 99), en ambos versos se articula el nombre *María* tanto como objeto del luto que como medio para afrontar el luto, el grito como apertura del dolor y como mensaje que se puede compartir entre los que yacen bajo la pena, y esto significa dar lugar a *la pascua ardida de Chile*, la defloración del dolor en medio del desierto permite iniciar a nombrar a los caídos. *María* es también la madre, la progenitora que llora su hijo en la Cruz, la madre de todos los inmolados.

En la última poesía de esta serie, la escena es la de la consumación final:

vi. Porque hasta las cenizas gritaban llorando
"todo ha sido consumado"(2009b: 100).

La imagen de la muerte por los aires, la declarada esterilidad de la vegetación: "Porque nada volvió a florecer en los pastos / de Chile"; conforman el cuadro en que la nación crepitando de muertes se dirige a su destino de extinción.

Y es en el poema *Pastoral de Chile*, que se continúa una contextualización del estado de las cosas, de la censura en el verso: "y en lugar de diarios y revistas / sólo se ven franjas negras en la esquina" (2009b: 101), imagen que remite directamente a la censura de artículos de diarios o revistas, a lo que las redacciones respondían imprimiendo franjas blancas o negras (espacios mudos) para señalar los artículos censurados. Junto a la ineluctable condición de *sueño/duelo* en que están sumidos los habitantes:

Todos se han marchado
o están dormidos, incluso tú misma
que hasta ayer estabas despierta
hoy estás durmiendo, de Duelo Universal. (2009b: 101)

A esta introducción le sigue el intervalo como relato de amor que se mencionaba más arriba:

Entonces te tomé
con mis manos lavé tu cara
y ambos temblamos de alegría cuando te pedí
que te vinieses conmigo
Porque ya la soledad no era [...] (2009b: 102).

Sobre todo en los dos primeros poemas (II y III), el discurso gira en torno al encuentro de amor, el que sufrirá una crisis que llevará a sus protagonistas a la separación. El amante traicionado esperará con devoción el retorno de su amada. La figura romántica se convierte en la alegoría de la pérdida de la patria. Los elementos

semánticos en torno a los que se articula el poema son: el fin de la soledad, el amor desinteresado, la dicha, el compromiso, la infidelidad al compromiso, el olvido, el perdón. Hay otros elementos que se asocian a la traición del sentimiento como la prostitución, los amantes de ella - *los malditos cabrones* - y la nostalgia de espera, de la infiel como mujer y como el país que se espera vuelva a ser como en su recuerdo.

Proponemos aquí algunos pasajes significativos:

II

Así estuvimos entre los pastos crecidos
y nos hicimos uno y nos prometimos para siempre
Pero tú no cumpliste, tú te olvidaste
y tus parpados y tus piernas se abrieron para otros
[...]
como hierro al rojo sentí las pupilas
al mirarte manoseada por tus nuevos amigos [...]
Pero yo te seguí queriendo
no me olvidé de ti y por todas partes pregunté
si te habían visto y te encontré de nuevo
para que de nuevo me dejaras.
Todo Chile se volvió sangre al mirarte [...]
El Desierto de Atacama florecerá de alegría
las playas cantarán y bailarán para cuando avergonzada
vuelvas conmigo para siempre
y yo te haya perdonado todo lo que me has hecho
¡hija de mi patria!

III

Pero hasta las cenizas recuerdan cuando no era
nadie [...]
sólo yo me compadecí de esos harapos
y te limpié las llagas y te tapé [...]
y el mismo cielo fue una fiesta cuando te regalé
los vestidos más lindos para que la gente te respetara [...]
Pero yo no me olvido
de cuando hacían un recodo para no verte
y aún tiemblo de ira ante quienes riendo te decían
"Ponte de espalda" y tu espalda se hacía un camino
por donde pasaba la gente [...]
Apartaré a ti de mi rabia y rencor
Y si te encuentro nuevamente, en ti me iré amando
incluso a tus malditos cabrones [...]
Cuando vuelvas a quererme [...]

y corras emocionada a abrazarme
y Chile se ilumine y los pastos relumbren (2009b: 102-103)

A lo largo de este discurso, aparentemente surgido de la voz del amante, se hilvana una representación dolorosa de la ruptura del compromiso ético y profundo que prevé no solo la fidelidad sino la dignidad e ideales que se deponen en un supuesto compromiso social. La tipología del discurso que se enuncia, sin embargo, convoca una dialéctica tradicional inherente a la relación entre género masculino y femenino, en la que se representa a la mujer inicialmente como un sujeto débil y necesitado de amparo para luego, como en el poema *La víbora* de N. Parra, revelarse una mujer que exhibe un comportamiento ligero y desleal que suscita ira y vergüenza en quienes la aman y la respetaban. La similitud con Nicanor Parra en la perspectiva que se abre sobre la mujer ha sido señalada por Rodrigo Cánovas (1986b), el cual también vincula el poema a la poesía de amor de las *Residencias* nerudianas. Por otra parte el discurso de la voz, supuestamente masculina, está impregnada de amor y, si transferida al nivel alegórico, pierde toda ironía o demostración de desigualdad de género e ingresa en una constelación semántica que más bien pertenece al motivo de la patria y de su arraigo en un sentir popular y retórico.

Queremos además avanzar otra posible interpretación de estos fragmentos en relación a la autorreflexividad del lenguaje de Zurita, a la negatividad del lenguaje y la potencialidad de contener en sí un signo tanto de muerte como de amor. En su ensayo *Il linguaggio e la morte* (2008a), Giorgio Agamben, reseña lo que en la retórica antigua se conocía con el nombre de *tópica*, una técnica del originario advenimiento de la palabra, es decir, de los *topoi*, desde donde surge e inicia el discurso humano. La *ratio* o *ars inveniendi* es el hacer experiencia del advenir del discurso y de la posibilidad de encontrar¹²³ la palabra, de acceder a su lugar. En un momento de la historia la *tópica* antigua decae en pura mnemónica como técnica de los lugares (*loci*) de la memoria, cesando de hacer experiencia de los eventos del lenguaje, limitándose a construir un memorial artificial, en el que los eventos se fijaban como ya dados. Como algo que ha siempre tenido lugar. Este lugar entonces, quedaba a disposición del orador o del hablante, que podía memorizar lo ya dado. Los poetas provenzales en torno al siglo XII interpretaron en modo radicalmente distinto la *tópica* antigua y de esta nueva interpretación, afirma Agamben, procede la poesía moderna. Lo que llega a ser para los provenzales la *razo de trobar*, (de ahí su nombre trovador o *trobairitz*) proveniente de una relectura de la *ratio inveniendi*, remonta de más lejos que la idea del recordar los argumentos contenidos en un *topos*, los poetas provenzales desean hacer experiencia del

123 Giorgio Agamben, reconstruye la etimología de la expresión *trobar*, en el siguiente modo: "Secondo gli etimologisti, il prov. *trobar* deriva, attraverso un latino popolare *tropare* e un tardo latino *atropare*, dal lat. *tropus*, figura retorica, o, più, probabilmente, da *tropus* nella sua accezione musicale, che indicava un canto inserito nella liturgia; ma l'indagine etimologica (anche se suggerisce che *trobar*, trovare, indica l'esperienza della parola propria del canto e della poesia) è, da sola, insufficiente a darci adeguatamente ragione del mutamento che è, qui, in questione" (Agamben 2008a: 84).

topos de todos los *topoi*, es decir, del tener-lugar mismo del lenguaje como argumento originario, del que todos los argumentos surgen. El *topos* no puede ser, entonces, un lugar de la memoria, en el sentido mnemotécnico, sino que se desenvuelve bajo el signo del amor agostiniano y del *appetitus* como deseo amoroso, del que uniéndose al conocimiento puede nacer la palabra. El *topos* se presenta, entonces, para los provenzales, como un lugar de amor. *Amors* es el nombre que los *trovadores* dan a la experiencia del advenir de la palabra poética y amor es, por lo tanto para ellos, *la raso de trobar*. No se trata, dilucida el filósofo, de un dato biográfico o de un evento psicológico, sino de vivir el *topos* mismo, el evento del lenguaje como fundamental experiencia amorosa y poética. Asimismo el tener-lugar del lenguaje como amor, no puede prescindir de su componente de negatividad, que queda contenida en el tener que ver con la *nada*, como experiencia *del* lenguaje y *en* el lenguaje de la nada (*nien*, en el texto provenzal). En el sentido que cantar, *trobar*, se convierte en un hacer experiencia de *la raso*, del evento del lenguaje, como un *inencontrable*. El lugar en el que tiene lugar la palabra poética puede ser indicado sólo negativamente. Y si el amor, y este es el malentendido de la crítica afirma el filósofo, se presenta en la lírica provenzal como una aventura desesperada, cuyo objeto es lejano e inaferrable y, sin embargo, es accesible sólo en esta dimensión de lejanía, esto es porque en eso está en juego una experiencia del tener-lugar del lenguaje que, como tal, aparece necesariamente marcado por una negatividad (Agamben 2008a: 83-87).

Hemos incluido estas consideraciones sobre la lírica provenzal en relación a la poesía de Zurita que desata un decir el lenguaje que va más allá, en su conjunto, de una alegoría o de una sola representación posible. La búsqueda incesante de la palabra zuritiana parece dirigirse a un lugar que no se limita a la autorreflexividad, a la exhibición del gesto ilocutorio, sino que también parece confrontarse con un decir originario que pone en movimiento su condición de poeta y su labor estructural sobre la palabra.

Concluyendo la segunda serie de poemas en el poema IV, sin abandonar el relato el discurso dirigido a ese *tú* que se delineaba en los dos anteriores, irrumpen imágenes que evocan la ciudad sitiada, que se distingue de entre los espejismo y el simulacro de vida que la cubre:

Son espejismo las ciudades
no corren los trenes, nadie camina por las calles
y todo está en silencio
como si hubiera huelga general
Per porque todo está hecho para tu olvido.(2009b: 104)

La ciudad modernizada en la que se propaga el neocapitalismo es la ciudad que propina mensajes en lugar de experiencias con un sentido, como afirma el filósofo chileno Willy Thayer (2006), el capitalismo se ha tomado la ciudad. En una gestión inversa de lo que fueron las tomas en autonomía de las poblaciones periféricas, la lógica

de mercado ha ido gradualmente ocupando el espacio visual y físico de las ciudades, produciendo una paulatina globalización de los paisajes, una uniformidad de las estructuras, y una exasperación de los mensajes publicitarios determinando la visibilidad de ciertos objetos y la invisibilidad de otros, en medio de lo cual, van quedando ruinas de la ciudad antigua o simplemente de la experiencia particular, que comprendía una relación distinta con el espacio y su arquitectura. En ese lugar que trabaja contra la memoria y por el olvido el sujeto hablante no logra distinguir si está entre los vivos o los muertos, "y yo mismo dudo si soy muerto o viviente" (2009b: 104). El avanzar de esta colonización de la urbe incide en la conciencia de sí mismos, en la percepción de lo viviente y su diferencia con lo irreal.

Pese a esto el sujeto reitera su fe en la supervivencia de su vínculo de amor, y como señala Carmen Foxley, intercala singulares "desafíos encantatorios" (1984: 97), que refuerzan el poder de la promesa: "Que se me derritan los ojos en el rostro / si yo me olvido de ti; Que se crucen los milenios y los ríos se hagan azufre / y mis lágrimas ácido quemándome la cara / si me obligan a olvidarte"(2009b: 104). La mujer amada se invoca y se inquiere por su identidad y su deseo, apelando a una decisiva salida de su estado de inconsciencia: "¡Despiértate tú, desmayada, y dime que quieres!" (2009b: 104). Los *desafíos encantatorios*, o hipérboles de un acto compromisorio, como podríamos llamarlos, son "inconducentes" y no contribuyen en la factividad de los actos que solicitan o que declaran, insistiendo en lo fallido de la propuesta. En ese sentido, confirma Foxley, en el caso de la última exhortación a la mujer desmayada, en la que el intento de solecitarla al abandono de la pasividad, como si ésta fuera capaz de hacerlo, no conlleva a ninguna acción posible (1984: 96-97).

El poema *V* se presenta como una maldición, un mal augurio dirigido a los detentores del poder, artífices de todo el despliegue de violencia y represión:

Rompánse de amargura, mueránse de dolor
Que se derritan sus tanques
y se caigan a pedazos sus aviones
y que de tristeza se hagan polvo corazones y valles
mentes y paisajes
delirios y galaxias
Porque enlutaron sus casas y arrasaron sus pastos (2009b: 105)

La imagen inicial recuerda un pasaje del poema *La Ciudad* de Gonzalo Millán, en el que tanto los aviones como otros medios militares y símbolos de la dictadura, así como la imagen del bombardeo de La Moneda, por medio de una ilusoria marcha atrás, los efectos de la dictadura van retrocediendo hasta ser anulados por la línea del tiempo, hasta el punto en que nada habría sucedido. Pero aquí el efecto es producido por las palabras y el registro ilocutorio es el de la maldición.

Es interesante esta manifestación en el texto de un sentir tan preciso de desprecio y odio, como antecedente de una acusa y una denuncia que lentamente desborda el

discurso del dolor.

En esa dirección el poema VI reafirma la percepción de un simulacro de nación bajo el cual todo lo que se dice y se promete es falso y lo único que cuenta es sustentar la ideología en que se basa, ni el discurso oficial ni las máscaras que ocultan lo que no se dice transmiten la verdad, pero hay algo que el sujeto rescata de esa totalidad y es lo que forja su esperanza:

Chile es lejano y es mentira
no es cierto que alguna vez nos hayamos prometido
son espejismos los campos
y sólo cenizas quedan en los sitios públicos
Pero aunque casa todo es mentira
sé que algún día Chile entero
se levantará sólo para verte
y aunque nada exista, mis ojos te verán. (2009b: 106)

El sujeto sintiéndose apartado de la realidad que ahora confuta, parece contagiarse del discurso falso que rige en el país y desmiente tanto su recuerdo de amor como su compromiso, en un acto de negación que se uniforma al dictamen hacia el cual apunta el discurso represivo. Pero es él mismo, escindido, que puede afirmar saber que el día nuevo llegará.

Extendiendo esta tensión hacia el porvenir, en los poemas siguientes el sujeto que está consciente del hecho que su deseo puede que no sea más que una *quimera*: "Chile florecería así la quimera sobre sus pastos; aunque no sea más que una / quimera cantándose todos en la gloria la reverdecida"(2009b: 109), va al mismo tiempo abriendo una brecha que da lugar a los sueños y al despertar de una mirada y una escucha nuevos, junto a *la revivida*, que representa ese sujeto perdido que es objeto de búsqueda y del canto en las varias secciones: "i. Sólo un dios mío clamarían los valles de la revivida; REVIVIDAS VERDEARÁN"(2009b: 111).

Como decíamos al principio, el paulatino abrirse de las perspectivas queda inscrito ya en los títulos que distinguen la serie: *Aunque no sea más que una quimera, Si relumbrantes se asomasen, Les clamarían los valles, Aún abandonados florecerían, El verdor de la madrugada, Bienaventurados serían los valles*. Sin llegar al apogeo de la dicha o de la cumplida utopía el discurso introduce un amainar que se declina tanto en el matiz del paisaje que evoca la luz de la madrugada como renacimiento, tanto en los tiempos verbales, que proliferan en el uso del futuro, el condicional o el subjuntivo como modo hipotético:

ii. Y qué si nos viésemos a nosotros mismos amaneciendo sobre el valle
iii. Y qué si de luz la madrugada reviviera los muertos
valles de Chile; Porque alborados de luz podrían hacerse los pastos sobre
Chile y los muertos amanecería entonces riendo por estas
llanuras de madrugada
vi. Y qué si Chile entero amaneciese resucitado con

sus muertos, el alba relumbrosa de luz detrás de
los Andes despuntando ellos como un verdor la madrugada (2009b: 113)

La interjección *y qué* refuerza la carga emotiva y la disposición de ánimo que despierta con más vigor que antes, la madrugada supera el umbral de la noche y sustituye la letanía de la muerte. El discurso se expone hasta la bienaventuranza, predisposición a la felicidad y a la aspiración de la beatitud en el cielo, y como en una encíclica eclesiástica, la imagen de los pobres, los pobres como desposeídos, florecen en el paisaje: "Porque de llanura en llanura verían subir el verdor de un / milenio y todo Chile podría ver así los pobres que fueron / floreciendo estos paisajes"(2009b: 114).

En los cinco poemas que cierran este ciclo (*VIII-XII*), la voz del hablante se hace desafiante y oscila entre la acusación directa de los actos de violencia y la mayor certidumbre en la reversión del mal, así como en la recuperación de su amada. Es por el amor que todos, hasta los victimarios, pueden volver a tener un cuerpo real, un sentido dentro de la historia de la reconciliación. No importa del mal sufrido ni de la derisión de los torturadores, el sujeto tiene el poder de incluir a todos en sus presagios de felicidad.

Un diálogo con la extraviada figura femenina de los primeros poemas se delinea en el poema *VIII*:

Por eso despierta y como si te sorprendieras soñando
alza hasta mí tus ojos
y después siéntate nuevamente en mis rodillas
y bébeme los pechos igual que antaño
que si tú lo quieres yo seré madre para ti y tú otra vez
la hija más querida; despiértate y desata las cadenas que te tenían atada
ya no volverás a cargarlas (2009b: 116).

Los militares y los golpes infligidos aparecen en el discurso del sujeto, que lleno de júbilo, se dirige anunciando a todos su amor y superando el odio que se transforma en una "imaginería" idílica:

(IX) Ríanse a mandíbula batiente / porque ella y yo nos hemos encontrado; que por nuestro amor las cárceles de las ciudades se derrumban / y las rejas se deshacen; y que por nuestro amor sean queridas hasta las puntas de fierro de las botas que no golpearon / y que quienes burlándose nos decían "Báilennos un poco" y nos apagaban sus cigarros / en los brazos para que bailáramos / que por nuestro amor, sólo por eso, ahora / bailen ellos / embellecidos como girasoles en el campo [...]
(2009b: 117)

Si en el poema anterior es una alusión, en el siguiente (*X*) los torturadores son indirectamente sujeto de apelación:

Yo sé que ahora tú vives y que tocada la luz

ya no entrará más en ti ni el asesino ni el tirano
 [...]Abandonen entonces las cárceles
 abandonen los manicomios y los cuarteles
 que los gusanos abandonen la carroña
 y los torturadores la mesa de los torturados[...]
 Qué sólo de amor hablen los orines y las heces
 Porque está de novia la vista y de casamiento el oído[...]
 Y por este Idilio se encuentran los perdidos
 y los desollados vuelven a tener piel
 Porque aunque no se borren todas las cicatrices
 y todavía se distingan
 las quemaduras de los brazos
 También las quemaduras y las cicatrices
 se levantan con una sola desde los cuerpos y cantan
 [...] (2009b: 118)

Paradójicamente las imágenes que acompañan el *Idilio* que el sujeto anuncia, como una verdadera profecía (que no será tal), son crudas (*carroña, tortura, desollados, orines y heces*) y producen un efecto de distancia y *shock* entre la profesión de amor hecha hacia el universo, "para que sólo de amor hable todo el universo"(2009b: 118), y el mal que nombran. Lo que produce el discurso es neutralizar la potencialidad destructiva y la negatividad de lo que nombra, actuando, a través del ejercicio del lenguaje, un depotenciamiento de los actos de violencia, vencéndolos por medio de un discurso que los deniega. Entonces el discurso abarca el campo de lo reprimido y del encierro tanto cultural como ideológico y de las prácticas de detención, con sus manicomios, sus cárceles y cuarteles.

En las seis poesías que con las que se concluye *Pastoral* el tema del *perdón* sella una conversión que comprende los contenidos que en retrospectiva habían sido signo de la destrucción. "*Para siempre florecidos, Un color nuevo cantaban, Nunca volverán a secarse, Los pastos de la resurrección, Hasta los cielos te querrán e Idilio General*, más el *Epílogo*, trazan una recorrido que alude a la imagen de la resurrección.

iii. Porque Chile fue el perdón florecido en estos campos
 iv. Esa fue la florecida que vieron frente a Chile
 vidita como un perdón frente a ellos [...]
 v. Porque hasta el polvo perdonó al polvo sobre los
 valles de Chile
 vi Entonces hecho una prensa perdonada sobre
 Chile se extendió el verdor para siempre de estos
 valles [...] (2009b: 123)

El rostro que anteriormente no podía ser otro que el de la muerte en este florecimiento se ha transformado en un rostro humano: "el cielo de Chile se hizo uno

con los / colores de este valle hasta que no fueron sino un color / de rostro humano esas llanuras libérrimas por Chile / entero cielito lindo de color de rostro humano la encielada" (2009b: 124)

Aquí se refuerza el carácter definitivo y promisorio de la llegada de un estado de equilibrio y bienaventuranza con el adverbio negativo *nunca*, como si se hubiera puesto un fin a una época destructiva y belicosa y el paraíso fuese a la puerta: "nunca morirán la enverdecida; nunca morirán te repiten al unísono vidita resurrectos; nunca volverán a secarse los verdes / pastos de Chile; nunca morirán abrazados y besados / vidita nunca más moriremos" (2009b: 125).

Los dos poemas siguientes tienen un tema común, el de la resurrección de todo Chile y la unión del cielo con los valles. Los muertos pueden tocarse, *palpándose*, en una escena que es el contrapunto del escenario de destrucción y enajenación que ha precedido este momento. Esta imagen de júbilo glorioso, como correspondería en la tradición cristiana y a cuya fuente, en parte, se puede referir también su marco narrativo, alcanza su punto más alto en *Idilio General*. El sujeto que habla da cuenta del escenario que observa y exhorta a una comunión entre las criaturas. Destaca la imagen de una especie de "resurrección" desde las cenizas que representaban los muertos, en criaturas que se alzan en vuelo:

i. Abrácese entonces las llanuras de este vuelo

Para que todo rubor Chile salga a mirarse por los valles
y cuanto vive vea entonces la paz que ellos pidieron [...]

iv. Como abrazados desde sus cenizas infinitos
Irguiéndose con los pastos

v. Porque Chile entero se abrazaba jubiloso
con las criaturas inmaculadas del firmamento [...]

viii. Entonces como si un amor les naciera por todo

Chile vieron alzarse las criaturas de este vuelo

ay paloma de paz por siempre sí todos los valles (2009b: 128)

El uso de una métrica híbrida connota la poesía de Zurita, que intercala, en este caso con evidencia, estribillos que formalmente remiten a la tradición popular: "*ay vidita; ay paloma*". El ritmo actúa también como marca del texto por medio de los espacios que señalan las cesuras de cuadr sílabos o enfatizan los endecasílabos de los versos más largos. A menudo junto a los endecasílabos, se encuentran octasílabos y tetrasílabos, que en algunos casos evocan el canto popular, *el canto a lo poeta* (Sepúlveda Llanos 1994), el cual, además de intercalar temas de las Sagradas Escrituras y expresar por medio del canto un velado lamento, se connota por el uso de desplazamientos en su tonicidad, según la interpretación del cantor. En esa dirección, algunas características de la apropiación de Zurita del lenguaje popular y su relación con la naturaleza lo acercan a

una cierta "estética franciscana", presente en la Mistral (Sepúlveda Llanos 1995).

El *Idilio* que parecía concluir una parábola, que a partir de las ruinas de la muerte se eleva hacia la utopía de la comunidad de las creaturas, sin ser cancelada se revela ser un sueño, no como ilusión sino como deseo del sujeto que se sobrepone como un fugaz relámpago a la realidad que aún prevalece en su entorno. La utopía se revela todavía irrealizable, pero el individuo ha logrado reponerse al ensimismamiento, la autoreclusión, al sentimiento de desgarró y soledad que primaba dentro de él en un principio. La comunidad paulatinamente ha empezado a elaborar su luto y del dolor se ha aproximado a la reivindicación de su libertad y de su emotividad, expresando lo que había quedado frustrado por la represión, la violencia y el miedo. El sujeto hablante, que no se instala nunca en un yo individual, sino que se deja ocupar por el uno y múltiple del cuerpo social que lo habla, ya no está solo y junto a su confianza ha recuperado la capacidad de proyectarse en el futuro, concibiendo un sueño que puede acceder a la realidad:

Epílogo

Recortados en la noche, como espejismos, con las manos
recogíamos puñados de tierra y del pasto verde
que crecía. Sé que todo esto no fue más que un sueño
pero aquella vez fue tan real
el peso de la tierra en mis manos, que llegué a creer
que todos los valles nacerían a la vida
Y es posible porque algunos cantaban
incluso tú, que no habías parado de llorar
es posible que también rieras
y contigo el aire, el cielo, los valles nuevos
toda luz, hermana, toda luz
del amor que mueve el sol te juro y las otras estrellas (2009b: 129)

El juramento final que el sujeto hace a la mujer, está inmerso en un sueño. El que habla tiene la consciencia de ello pero confirma la "veracidad" y la potencia de ese sueño. El deseo del sujeto trasciende la realidad e instaura un diálogo con la ausente, en la convicción de poder vencer el obstáculo de la muerte.

Según el crítico Rodrigo Cánovas en su ensayo sobre *Anteparáiso* el valor representativo de *Pastoral* "cumpliría la función ideológica de una Carta Pastoral, de un mensaje a la comunidad cristiana. Esta carta sería tanto (1) un testimonio de denuncia política, ya que pone de manifiesto lo que la censura oficial oculta [...]; como (2) un documento que propone un consenso nacional desde postulados éticos, religiosos, humanistas (derecho a la vida, al amor, solidaridad con los que sufren)" (1986b: 76).

Es claramente acertada la relación dialógica e intertextual con la cultura cristiana

que el texto pone en acto tanto en su discursividad como en las imágenes y arquetipos cristianos que utiliza como figuras de su relato poético, tanto de la tradición bíblica como de sus manifestaciones populares, aunque no habría que excluir otras claves que con el tiempo pueden ofrecer nuevas lecturas.

Según esta lectura se puede profundizar y sostener que la estructura del texto y desde la voz o la posición que asume el sujeto hablante, omnipresente, visionario y escrutador de su entorno, emerge vividamente la necesidad de reconstituir una comunidad como rebaño, más que como sociedad militante, por ejemplo, lo que ofrece una perspectiva que junto a campos semánticos que se dirigen hacia lo pastoral y lo eclesiástico, en un sentido profundo y hasta revolucionario, como lo fue la Teología de la liberación, aluden, posiblemente, a la presencia de la Iglesia bajo la dictadura. Si no podríamos hablar de ideología doctrinal, es considerable, en cambio, su aproximación a lo que fue el principio solidario y vital de la Iglesia durante todos los años en que rigió la dictadura militar, en particular a través de algunas organizaciones e instancias como *La Vicaría de la Solidaridad*, *El movimiento contra la tortura Sebastián Acevedo*, el *Movimiento Obrero de acción católica*, la Pastoral Juvenil y las comunidades cristianas de base que inician a funcionar desde 1975 las cuales, como escribe el historiador Brunner, representaron "un lugar, al nivel de base popular, de encuentro privilegiado entre la Iglesia y los cristianos de izquierda y entre los cristianos de izquierda en general" (1989: 172).

Las comunidades cristianas de base representaron el intento de la Iglesia por reencontrarse con grupos de líderes del mundo popular, en un esfuerzo que se originaba desde la relectura crítica del rol y la misión de la Iglesia con respecto a la pobreza y a los pobres. Es la presencia central de estos último en el tejido organizacional y en la experiencia de la Iglesia que caracteriza el profundo cambio de su doctrina. Estas entre otras asociaciones o instancias socializantes lograron ejercer una labor de contraste y denuncia de la dictadura, además de la solidaridad con los pobres y las familias de detenidos desaparecidos. Pese a un primer momento de declarada justificación del golpe militar y de un incierto silencio durante los primeros siete meses de dictadura, sucesivamente la toma de posición de la Iglesia contra los abusos y violencias, las injusticias económico-sociales y la privación de la libertad, sobre todo en sindicatos y universidades, como refiere el historiador Brunner, se hace definitiva (1989: 164).

La Vicaría de la Solidaridad que existió hasta 1992, tuvo como precedente el *Comité de Cooperación para la Paz en Chile*, organización de carácter ecuménico que acogió las demandas de asistencia y apoyo en la inmediatez de 1973 de los familiares de detenidos, dando asistencia jurídica, económica, técnica y espiritual hasta 1976, año en que mediante una carta dirigida al Cardenal Raúl Silva Henríquez, el general Pinochet solicitó su disolución, debido a los malestares e inconvenientes que causaba su ejercicio como la denuncias públicas y las demandas por el respeto de los derechos humanos, por el cese de las violaciones y las torturas y la restauración de la paz por medio de la justicia. Desde ese año se funda la *Vicaría*, que continuó la labor de asistencia judicial y

se convirtió en una verdadera red de apoyo social y político. Esta institución siguió la labor de denuncia interpelando directamente el gobierno, muchos de sus miembros fueron amenazados, perseguidos judicialmente, exiliados e incluso asesinados como fue el caso de José Manuel Parada en 1985 (caso degollados).

Públicamente la Iglesia, como dicho en el capítulo anterior, negó su apoyo al proyecto del régimen (entre ello la propuesta de Constitución de 1980), el cual forzó a menudo sus justificaciones tanto ideológicas como ejecutivas, usando la razón cristiana y tratando de involucrar a los altos mandos de la Iglesia.

Muchos fueron los sacerdotes que trabajaron en las poblaciones, un par de ellos son aún el emblema de *La Victoria*, una de las históricas poblaciones marginadas de la capital, ambos extranjeros y afines a la teología de la liberación, uno de ellos asesinado en su habitación en tiempo de dictadura, el otro exiliado en 1988 y fallecido recientemente. Por cierto, como analiza Brunner, *los pobres* fueron un *sujeto-objeto* afrontado con dos ideologías opuestas, por parte del régimen y de la doctrina de la Iglesia. La defensa de la vida en los casos de intervención de la Iglesia, se declinaba principalmente hacia la restauración de los mínimos niveles de respeto de los derechos humanos y contra toda forma de violencia y supresión. Hubo, claramente, una Iglesia de derecha, que se mantuvo al lado del general Pinochet que se profesaba ferviente católico.

Como señala José Joaquín Brunner, desde la manifestación pública de su posición opositora, la Iglesia mantuvo una continua crítica en lo operado durante la dictadura y en lo específico con respecto a tres puntos: "a) la violación de los derechos humanos; b) la legitimidad del nuevo régimen y más adelante la legitimidad de la Constitución de 1980; c) la orientación y los efectos de las políticas de "modernización de mercado" impulsadas por el Gobierno militar" (1989: 164). Todas ellos, como puntualiza el historiador, se postulan como posiciones antitéticas en relación al proyecto del régimen y a lo largo del tiempo se articularán en distintos modos desde la intervención en lo cotidiano hasta la organización y la participación pública.

En particular hay una instancia discursiva de la Iglesia que interesa directamente la intertextualidad y la aproximación al texto de Zurita, que como cuerpo de ideas emergido de un debate interno, se resume en estas aspiraciones:

[...] la democracia es condición para el renacer de la nación. Está en nuestra tradición y en nuestro futuro y la Iglesia católica se halla comprometida con la democratización del país; la Iglesia favorece simultáneamente la organización del pueblo y la defensa de los derechos humanos; el Episcopado promueve la unidad nacional y la reconciliación en la verdad, la justicia, el amor y la libertad (Brunner 1989: 165).

La función antagónica de la Iglesia con respecto a el régimen autoritario destaca su distanciamiento profundizando en la visión de un proyecto divino que fortifica la

socialización y la relación dialógica con Dios dando a la fe un carácter tanto personal como comunitario, como se expresa en el documento episcopal *Humanismo cristiano y nueva institucionalidad* de 1978, “en un proceso que bien puede llamarse de liberación (o salvación) hacia la nueva tierra y nuevos cielos en un Reino de Amor”. Como explica Brunner, «la Iglesia insiste en los aspectos comunicativos de la sociabilidad natural y en las bases comunitarias, al mismo tiempo que entiende su propia misión como una inspiración “moral y liberadora”»(1989: 167). La liberación a la que apunta la Iglesia es una “liberación” de lo humano en su sentido trascendental opuesta a la imposición liberadora por la vía del consumismo.

Estos son algunos de los núcleos tanto ideológicos como concretos en la realidad social de Chile desde mediados de los setenta, cuyo peso parece inevitable asumir como parte de un discurso común que entró tanto en el lenguaje como en los desplazamientos y acciones dentro de todo el aparato que transversalmente se oponía al operar del régimen.

Por otra parte, los discursos surgidos hacia finales de la dictadura y sobre todo durante los primeros años de gobierno democrático, verterán en el campo temático (y ya político) de *la reconciliación, la paz y el perdón*, muchas veces vinculados, tristemente, con el olvido¹²⁴.

5.1.9 *Esplendor del Viento*

Para cerrar el análisis de *Anteparaíso*, se hará una breve correlación entre los motivos que emergen de su última sección *Esplendor del viento* y algunos pasajes del ya mencionado texto *Canto a su amor desaparecido*. La última parte de *Anteparaíso*, aunque se mantiene dentro de la amplia declinación de ese lugar utópico evocado y prefigurado como otro, se diferencia del resto del *corpus* poético sea en su estructura, en el registro y

124 La investigadora Cristina Demaria analiza a nivel semiótico el discurso introductorio del Informe de la Comisión por los derechos humanos, Informe Valech del 2004, sobre *la tortura, la verdad y la reconciliación*, que incluye el prólogo del Presidente Lagos, denominado significativamente "No hay mañana sin ayer", en el que se proponía encarar las faltas de la precedente Comisión por los derechos humanos y el reconocimiento de las torturas: "*No hay mañana sin ayer*. Il riconoscimento del passato e la costruzione di una memoria culturale nelle Commissioni sulla tortura, la verità e la riconciliazione", *Studi culturali*, 2: 207-235, (Demaria 2005) en (Demaria 2006). Es importante recordar que en ninguno de los dos informes se han incluido los nominativos de los responsables, sino sólo de las víctimas de la dictadura. La llamada a la *reconciliación* fue un *leitmotiv* de los primeros años post-dictadura, en la que siempre más claramente se vio la necesidad de pacificar los conflictos sociales (y de partidos) y favorecer el olvido o al menos el blanqueo de la historia, en el afán de poner un punto final a las demandas por justicia y por la individuación de los ejecutores de los crímenes. Como afirma Moulian, con respecto al blanqueo y al bloqueo de la memoria: "El bloqueo de la memoria es una situación repetida en sociedades que vivieron experiencias límite. [...] Existe una carencia de palabras comunes para nombrar lo vivido. Trauma para unos, victoria para otros. Una imposibilidad de comunicarse sobre algo que se denomina de manera antagónica: golpe, pronunciamiento; gobierno militar, dictadura; bien de Chile, catástrofe de Chile" (Moulian 1997: 31)

en las temáticas específicas que pone en campo.

Bajo el título *Tres escenas sudamericanas*, el hablante relata del intento de Zurita (el poeta) de cegarse con ácido:

Así tirándome cegado por todo el
líquido contra mis propios ojos esas
vitrinadas; así quise comenzar el Paraíso (2009b: 141)

El relato que proseguirá en la subsección del título *El viento sobre la hierba* se va hilvanando en torno a las despojadas geografías, los descampados latinoamericanos que en el texto comienzan a asumir una corporeidad y un nombre que se distingue de los espacios alegóricos de toda la primera parte, con algunas excepciones. Entonces son las fiestas, el fervor religioso, la pobreza de los lugares americanos que el sujeto *Zurita* observa: "IMAGÍNA TE ZURITA / SE LAS LLAMARÁ RIENDO PURGATORIO LA VIDA NUEVA MIRA QUE MARAVILLA LA SUDAMERICANA"(2009b: 147).

Los lugares que se nombran son Argentina, Perú, Bolivia, Chile y allí las pampas, *las aldeas de Tiguana y*, sus choleras, el Chaco, San Pedro, el Iguazú. La perspectiva que se abre es la de un desplazamiento de la mirada de aquel que buscaba una comunidad con la cual poder restaurar las bases para la creación de un reino de amor, hacia otros territorios. El tono mítico religioso está también presente: "Arrasadas de amor te las llamó / Cantar de los Cantares ay sí lagos de Ipacará; Color de cielo es mi Dios"(2009b: 154). Pero lo que distingue estas secciones es el reconocimiento de esa *muchedumbre*, *los grupos*, las poblaciones, "las cabezas negras" (2009b: 148) que nombra como si nombrándolas emergieran de su invisibilidad histórica y asumieran un cuerpo providencial:

Por el sur del nuevo mundo emergiendo llorosos de
amor desde esas malditas como si ahora sí pudieran
ser ellos los más queridos estos cabezas negras
mucho más vivos sonriéndonos entre sus lágrimas (2009b:148)

LOS POBRES ESTÁN POBLANDO EL PARAÍSO SI TÚ MISMO ME LA
ANUNCIASTE
LOS POBRES UNA PURA DE AMOR VOLANDO LAS BARRIDAS [...] (2009b:
148)

El amor que mancha de tiña
por todos los intersticios penetra y se ilumina
por las barridas pobres y las choleras [...]
donde nunca ni nadie se apaga (2009: 149)
[...]
Barridos de luz los pies de esa muchedumbre apenas
parecían rozar el suelo (2009: 157)

El sujeto que entonces emerge de estos paisajes es la pobreza, los pobres, tras los cuales el hablante descubre una inédita potencialidad de vida y de felicidad, que lo maravilla y al mismo tiempo le hace maldecir sus desgracias, pese a las cuales éstos sonríen y se hacen uno "cantándose la sangre que dentro de ellos latía". Pero el sujeto aunque si va a su encuentro es un observador, los reconoce pero no se identifica con ellos, puede sólo cantar su diferencia y esa ruta que parece hermanada con el cielo de un *cristo que nunca falla*, como enuncia remedando un canto pagano: "La sangre de Cristo nunca me / ha fallado - cantaban / pasados de frío esos malditos" (2009b: 150).

Como se aludía más arriba el reconocimiento de los pobres como razón de la teología de la liberación impregnó el discurso pastoral y el de un a parte de la izquierda de los años setenta y ochenta en oposición a las políticas de marginación que observó el régimen fundado en una economía capitalista, en las que la reducción de la pobreza, y de los pobres, era un objetivo a conseguir, ya que representaban un elemento fallido dentro del sistema.

La pobreza como el *otro* de la felicidad, también hizo parte de la nueva doctrina teológica adoptada. En oposición a un incremento de la cultura del consumo, de lo *light* y lo desechable, el ejemplo de los pobres equivalía a un modelo al cual aspirar moral y espiritualmente. La identificación con éste por parte de los representantes de la iglesia era una actitud que se difundía también en los ambientes solidarios y políticamente activos. Para el régimen, al contrario de como el gobierno de la Unidad Popular había concebido las clases marginadas, la pobreza significó no sólo un obstáculo al progreso sino que fue estigmatizada como masa fácilmente corrompible y en fin, también fuente de micro-criminalidad, que se debía reprimir y sobre la cual era necesario aplicar las normas de seguridad (Moulian 1997: 134-144; Brunner 1989).

El texto que acompaña el último poema antes del cierre recita así:

PERO ESCUCHA SI TÚ NO PROVIENES DE UN BARRIO POBRE DE
SANTIAGO
ES DIFÍCIL QUE ME ENTIENDAS TÚ NO SABRÍAS NADA DE LA VIDA QUE
LLEVAMOS
MIRA ES SIN ALIENTO ES LA DEMENCIA ES HACERSE PEDAZOS POR
APENAS UN MINUTO DE FELICIDAD (2009b: 157)

Este texto, en el cual el sujeto sí se funde con la discursividad del sujeto que vive marginado, en la pobreza suburbana de Santiago, el pretendido *sujeto popular*, es decisivo en el desplazamiento de la mirada sobre la cual el discurso se subjetiviza en un *nosotros*, la ampliación de la zona que habita el texto, que habita el proyecto de Paraíso, marca la inclusión de un sujeto extraviado en el resto del libro, tanto cuanto lo es dentro del proyecto de país dictatorial.

El Colectivo CADA, del que como se sabe formaba parte Zurita, realizó una de sus primeras acciones de arte poniendo como protagonistas a algunos pobladores de la

comuna de la Granja en Santiago, con la distribución de 100 bolsas leche a las familias en su acción *Para no morir de hambre en el arte* (1979). Simbólicamente la repartición de la leche, como nutrimento, aludía a la medida del gobierno de Salvador Allende que preveía garantizar la leche diaria para todos los niños de Chile¹²⁵. El proyecto se desarrollaba en diferentes etapas y finalizaba con la conservación en una teca de vidrio de unos de estos envases y con la pronunciación del discurso "No es una aldea", escrito por Zurita, frente al edificio de la Onu (Bicicleta, nº4 1979; Richard 2007). La acción experimental se inscribía en el proyecto del colectivo de irrumpir en la ciudad y sobre todo en el proyecto mayor de arte-vida.

Más adelante, en 1985, en las personas de Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit, con la colaboración de otros artistas y de la Agrupación de Mujeres por la Vida, el Colectivo vuelve a tematizar el sujeto popular, esta vez declinando la acción con la dramática experiencia de la desaparición y haciendo visible el dolor y el abandono jurídico de las madres, compañeras o viudas de detenidos desaparecidos. *Viuda* se realiza publicando la foto de una de las mujeres de esta asociación, cuyo marido había sido asesinado, con la didascalia *Viuda* y bajo la imagen de su rostro un texto que fue imprimido en distintos diarios¹²⁶ con diferentes versiones, una de éstas decía así:

Traemos entonces a comparecer una cara
Anónima, cuya fuerza de identidad es ser
Portadora del drama de seguir habitando
Un territorio donde sus rostros más
Queridos han cesado
Mirar su gesto extremo y popular. Prestar
Atención a su viudez y sobrevivencia
Entender a su pueblo.

Eltit, más adelante, escribirá un libro a partir de la grabación del habla de un marginado esquizofrénico, *El padre mío*, que elaborará como un testimonio, un archivo de ese *otro* del que ella recoge la palabra. El sujeto popular en la acción *Viuda* es también un testimonio, pero las palabras que lo acompañan son la marca de una lectura de lo popular, como sujeto *otro*, aproximado y puesto en evidencia a raíz de su dolor. Un sujeto que emerge necesariamente acompañado de un signo negativo, de una carencia, desde la marginalidad hasta la página de un medio de prensa masivo, con su rostro que entra en la dinámica comunicativa de la propaganda, se *publicita* su dolor, para causar,

125 En su entrevista con Regis Debray, Salvador Allende confirma sus propósitos para mejorar las condiciones de vida de los trabajadores: "Somos el primer gobierno que mantiene las promesas electorales. Por ejemplo, el problema número uno de la infancia en nuestro país es la desnutrición. Nos hemos propuesto entregar gratuitamente medio litro de leche a cada niño chileno, y lo estamos haciendo."(Allende 1973 [1971]: 82). La versión en castellano es mía.

126 Como confrontación con una diferente labor de intervención artística sobre una imagen retrato, se puede tener en cuenta el proceso de resemantización que efectúa Eugenio Dittborn sobre fotografías encontradas y retratos en diarios, en su trabajo *Pinturas Aeropostales*, ya mencionado en secciones anteriores.

ciertamente, una toma de conciencia, una acusa al régimen y una denuncia de las torturas, pero la modalidad lleva tanto el irreductible signo del duelo como el de la lógica de mercado.

El gesto de mostrar y *decir* el pobre, como sujeto excluido, es una característica de las discursividades que emergen en múltiples formas durante los años ochenta. La tensión en la poética de Zurita es la de aspirar a ese otro, la del CADA se relaciona con la pobreza creándole una función y una máscara, presentándolo o haciéndolo el destinatario-objeto final de su *performance*, dejándolo en su aparente pasividad, pero semantizando la presencia en su territorio, localizándolo, identificándolo y delimitando su clase.

5.1.10 Canto a su amor desaparecido (1985)

Raúl Zurita en *Canto a su amor desaparecido*, también asume una perspectiva de habla por el *otro*, pero en este caso se refiere a los ausentes

Como ya hemos comentado más arriba, este texto se articula como una desgarrada oración fúnebre en nombre de las víctimas de violaciones e injusticias no sólo a nivel nacional sino que extendiéndose a nivel global. En medio de la búsqueda de una ciudad, un *locus* ideal, este texto se dirige a conservar la memoria de injusticias ancestrales y dislocadas en zonas a menudo invisibles en el relato histórico, y lo logra a través de un sujeto que nombra y penetra en las hendiduras de historias sepultas, memorias canceladas, muertes olvidadas. En la composición del texto, paralelamente a una indicación visual, el poeta trabaja con el concepto de nichos, como receptáculos de las sepulturas, también como lugares (*loci*) depositarios de la palabra. Los nichos, de los que se halla una disposición graficada en el texto, en dibujos que recuerdan una nave o galpones, como efectivamente son denominados (*galpones y cuarteles*), agrupan distintos países, para cada uno hay un texto, aquí señalamos sólo algunos fragmentos:

Nicho: desierto del país mejicano. / bajo Méjico Nuevo yace. El desierto mejicano cubrió primero de arena / los murales, bajó por pensamiento y al llegar a la plaza, chicanales y estudiantes alzaban sus brazos. Fue jauría y masacre, más lograron subir unos escalones. Es como ruego y ansia el subir se dice, pero así quedó la estampa. Méjico 68 en fecha yace. Pedregal es el nicho. Dice: ni piernas ni brazos. Dios amado.

Tumba Nicho Venezuela. Bolívar del nicho dice. Lápidas, fosas del Tercer Mundo, como una vez se los llamó a los países. Nichos del país sudamericano.

Tumba de Nicho Canadá y Glaciares. Albo es Dios. Sólo de blancura se vio el país Canadá; nicho del Nevado en Cuartel y pasillo; hielo de los países mandantes y torturados. Fue el 19 de los vistos. Las grandes praderas muertas elevaron como si sus pastos por última vez.

Tumba 21: nicho Bolivia. [...]Del amor paceño desaparecido quedo en lengua de aymáras un dolor tan herida la palomita y que cayó guerreando. Dice así: de derrota en derrota la más querida fue cavando esta fosa.

Nicho 24 de las hambrientas llanuras chilenas, argentinas, chamarritas y pampas. Son cuatro asignados en uno [...] Quelmes, Yaruzabi y cuarteles Tres Álamos, Baquedano y Dawson del nicho chileno. (1985: 19-23)

La desubjetivación de la escritura de Zurita que no se coloca como un *yo* o un *ego* sino que se convierte en mediador y mirada crítica, contribuye a trabajar a favor de una memoria colectiva, de la que pueden emerger sin una marca dominante experiencias, reflexiones, resquicios de sentido. Como señala el crítico Idelber Avelar, "el trabajo del duelo exigiría un gesto de desubjetivación, un escape de la prisión del nombre propio que enviaría al duelo a un más allá de cualquier egología, hacia un reino de la memoria colectiva" (2000: 183). El *Zurita* en cursiva, sujeto hablante, cuando aparece no lo hace como imposición de su *yo*, aunque si es una forma de "actuar" su nombre propio, parece más bien pertenecer a la esfera de la exposición, Zurita se expone a la escritura, *sacrificando* las letras de su nombre. El crítico Idelber Avelar en su propuesta de una "topología de los afectos", dentro del marco de la producción simbólica de la literatura post-dictatorial y del trabajo del duelo, individua áreas de experiencia dictatorial irreductibles como es el caso mismo del duelo. Lo fantasmagórico, lo irresuelto es lo que desborda el símbolo y el relato, por lo mismo no se trata de conducir la idea de los afectos dentro de una forma testimonial o de la retórica de un sentimiento o de una psicología colectiva. Se trata, en cambio, de desubjetivizar la esfera del afecto, de delimitarla en su "inmanencia al campo social", como explica Avelar, "vinculando el texto a la experiencia" (2000: 38).

Lo que logra la poética de Zurita, como hemos visto, es tanto recuperar la facultad de expresión del sentir, del dolor y del sentimiento de derrota, como también crear un espacio (en el lenguaje) para la emergencia de una *política* de los *afectos*, en la que lo que tiene lugar no es la relación de dominio ni la cosificación del *otro* o del *yo* como objeto céntrico, ni la primacía de la propia interioridad, sino un deseo, como un ir *fuera de sí* en una búsqueda, que se reproduce y se colectiviza en forma de poesía.

Como el mismo poeta ha afirmado, la representación de la derrota ha entrado en el texto a través de la *desmentida* del pretendido idilio o redención colectiva. Es en la estructura misma, tanto del poema como macroestructura organizativa del discurso, tanto como en su autorreflexividad, que el poeta logra convocar esa tensión que emerge desde las ruinas, como emblema de muerte inscrita en un "eterno transitorio" (Benjamin 1971), hacia un deseo utópico de felicidad, que se presenta durante toda la obra como un trasfondo textual continuamente contrastado. En este sentido se confirma la imposibilidad de hacer justicia a la verdad de la derrota a través de un relato que se limite a formular la solidaridad (Avelar 2000). Porque la derrota, escribe el crítico Avelar, es "ese momento de la experiencia en que toda solidaridad se convierte en un tropo

necesariamente ciego a la estructura retórica que la hace posible”(2000: 97). En este sentido, el mesianismo de Zurita no es tal si éste se concibe como el relato *existista* e ilusorio de un futuro providencial, en Zurita en cambio, quedan inscritas ambas expresiones, el sueño de la restauración del cuerpo social y la conciencia de su acaecida pérdida.

Capítulo VI.

La *poesía situada* en la ciudad

6.1 El Paseo Ahumada *de Enrique Lihn*

Paseo Ahumada fue publicado en 1983, en forma de cuadernillo que imitaba un periódico, su formato era confundible con los verdaderos diarios en venta en los

kioskos. El texto era acompañado por diseños del artista Germán Arestizabal (un Pingüino provisto de ruedas) y fotografías de Paz Errázuriz y Marcelo Montecino, éstas últimas retrataban a personas-personajes *habitué* del paisaje del *paseo*, ex-calle del centro de Santiago. La elección estética y semiótica de esa tipología de formato se ha adscrito (Lange 2005; Foxley 1995) a la intención tanto de eludir la censura oficial, ya que sobre las publicaciones periódicas se ejercía con menor rigor que con respecto a los libros, tanto por el deseo del autor de alcanzar a un vasto y heterogéneo público.

Consecuentemente a su formato la ideación y la ilustración interna del libro seguían algunos criterios que evocaban o marcaban su parentela con el aparato redaccional de un periódico, el lenguaje, irónicamente, se refería en un modo intertextual a la tipología de los titulares, en su mayoría de corte sensacionalístico y espectacularizador de las noticias, de un diario cualquiera en circulación. Subrayando en este gesto el lenguaje propagandístico y engañoso, en la mayoría de los casos, del lenguaje periodístico.

En lo específico el de una prensa bajo dictadura y, es decir, tanto censuradora y autocensurada cuanto orientada a la entretención, más atenta a la venta que a una exhaustiva e imparcial información. Este es uno de los puntos en que se detendrá la significación semántica y la posición crítica que asume el sujeto hablante, aquella de mostrar y denunciar el uso que hacía el régimen de los medios masivos, a través de la manipulación de la información, su tergiversación, la formación de íconos de la entretención, sostenidos por la difusión e impacto televisivo.

Otro de los puntos en que la elección formal se enlaza con la continua reflexión de Lihn sobre el carácter de los productos de arte y del rol del autor, en la huella de las tesis de Walter Benjamin, se presenta en torno a la repetitividad de la obra en forma de diario, por su escaso valor estético, así como en la pérdida de su carácter aurático, para asumir uno de cotidiano desecho.

La relación entre autor y crítica y entre literatura, crítica y producción textual son temas recurrentes en la labor reflexiva y autorreflexiva en la obra de Lihn, motivos que en parte hemos revisado hasta ahora y, que esta ocasión, se articulan por partida doble. Además de cuestionar el mismo medio que utiliza para publicar su libro, desde dentro, planteando una crítica a este sistema de producción de contenidos y de masificación de ideologías, también ocupa, paródicamente, el lugar del diario, que no pertenece (estrictamente) a la tradición literaria, para confrontarse con el *canon* literario nacional, tanto de la producción neovanguardista (Zurita) como el de las primeras vanguardias - Neruda y Huidobro - desde este púlpito callejero. Como el del personaje principal del texto poético: *El Pingüino*.

¿Pero por qué el Paseo Ahumada?¹²⁷. Enrique Lihn cuenta hasta esa época con una

127 Los lugares de la ciudad se habrán de convertir en los lugares de la memoria y la experiencia, como del padecimiento de los efectos del golpe, como receptáculos o testigos mudos. La división entre privado y público, se revierte paulatinamente debido a la salida de las casas por la protesta, en contraste a la

vasta producción de obras poéticas que se desplazan en el paisaje tanto mental como efectivo de la ciudad. Ciudades europeas y sudamericanas. En las primeras ha quedado inscrita su experiencia de extrañamiento y desarraigo tanto cuanto la registración de una relación compleja e incompleta con la *otredad* declinada a través de una subjetividad que restituye la experiencia del límite del lenguaje - y la lengua - como límite de la realidad. Y sobre esa huella, se contextualizará la entrada en *campo* dentro la situación del *Paseo Ahumada*.

Como puntualiza la estudiosa Magda Sepúlveda, el Paseo Ahumada fue inaugurado en 1977, y fue el alcalde de la comuna de Santiago, Patricio Mekis, a darle vida cerrando el tránsito y predisponiendo un paseo, para peatones consumidores (2013: 51). Paseo que debería llegar a convertirse en el símbolo de la ciudad comercial y más aún el símbolo del milagroso plan económico de la dictadura militar.

De hecho, da lugar a la circulación y exhibición tanto del capital como de la frustración social ante el ilusorio fluir monetario que congregaba en un mismo lugar tanto bancarios, bolsistas, empleados y subempleados de los bancos o de las oficinas que se multiplicaron en los alrededores, como a los mendigos convocados por la quimera económica. Suceso económico falaz ya que entre 1982 y 1983 se verificó una crisis monetaria de gran dimensión, dejando a muchas personas cesantes o al borde de la mendicidad.

El Paseo Ahumada, entonces, recoge una realidad, desde una perspectiva que tiene origen en la poética de *la poesía situada* teorizada por el autor, que se aproxima y hace emerger los distintos personajes que habitan esa zona de la sociedad, no en cuanto territorio excepcional sino, al contrario, en cuanto mostraba una contemporaneidad tan real cuanto disimulada: "Nos congelamos entre dos mundos, últimos comensales / de esta cena que sabe que no sabe" (1983 s/n)

Concretamente el paseo Ahumada se encuentra en el centro de Santiago, lugar en que confluían individuos provenientes de las distintas capas sociales de la ciudad, era el corazón de la burocracia administrativa, como también era un sitio de referencia comercial para las familias, con sus pasajes, sus tiendas, sus *caracoles* y sus vitrinas.

Al mismo tiempo, es el lugar en el que se despliega a la luz del día, todo el rostro negativo del prometente boom económico, como lo proclamaban los Chicago Boys durante los ochenta y como lo declaró Friedman en 1981 (Moulian 1997: 281). El paseo Ahumada era el receptáculo de los ciudadanos *credit-card* por una parte, de los artistas

represión que sobre todo en los primeros años de la dictadura determinó un encierro social. Como necesidad y desafío, como forma de resistencia se sale a las calles. En esa dirección Magda Sepúlveda en su ensayo *Ciudad quiltra. Poesía chilena (1973-2013)* (2013), reúne y recorre algunos de los tópicos, de los lugares de la poesía escrita bajo el régimen, en la que los monumentos de una memoria urbana colectiva se resignifican adquiriendo un valor dramático de vivencias quebradas por recuper. En ese sentido el cerro de la Virgen en el centro de Santiago, los paseos peatonales, los barrios periféricos, las hospederías, el mercado, los baldíos, en suma, la ciudad, se convierte en el campo de batalla entre memoria y desmascaramiento de la modernización.

callejeros que se exhibían sea por protesta que por supervivencia; de los empleados y los cesantes que, empeorando su condición, se agregaron al ejército de desposeídos que ya habitaban bajo el signo de la mendicidad este espacio anti-utópico de la ciudad, “el emblema de una situación de miseria generalizada y esperpéntica, que caracteriza un momento histórico” (Foxley 1995: 245). El epílogo del mismo Lihn publicado en la contraportada del libro bastaría a dar una idea del texto y de su contexto:

El Paseo Ahumada iba a ser una fiesta para el despegue económico, un espacio para la descongestión urbana. Se trataba de cultivar un oasis peatonal en medio de una ciudad tan próspera como vigilada. La vigilancia es lo único que recuerda el proyecto, se la mantiene con armas y perros policiales. En todo lo demás ocurrió lo que tenía que ocurrir. El Paseo es el pabellón en que se exhibe el quiebre del modelo económico. Las vitrinas elevan los precios al infinito y los importadores de baratijas a precios botados inundan el suelo del paseo, haciendo su negocio por medio del los héroes del trabajo.

Como señala Magda Sepúlveda, durante 1982 la cifra de los desempleados era alta. Según el sociólogo Moulian la cesantía ese año alcanzó el 22% (1997:79), de consecuencia el gobierno estableció dos proyectos para promover la ocupación: el PEM y el POJ, el primero era un programa de empleo mínimo y el segundo estaba dirigido a los jefes de familia. Sin duda el salario que conseguían los inscritos era muy bajo. El modelo productivista-consumista excluía ferozmente a grandes masas de ciudadanos y la distribución de la riqueza en manos a unos pocos, continúa siendo hasta el día de hoy una realidad.

La estrategia del crédito creaba la ilusión de una integración por medio del consumo, y la idea de mejoramiento de la calidad de vida se vinculó enormemente con las estrategias publicitarias que difundían masivamente este mensaje: *casa, tele en colores y auto para cada chileno*, como slogan (Moulian 1997: 81-124).

Como señala Moulian, el primer periodo de movilización de la oposición fue entre mayo de 1983 y octubre de 1984 (1997: 288). El paseo Ahumada estaba muy cerca de la Plaza de Armas, epicentro de algunas protestas y de concentraciones de oposición, lugar, por lo tanto, de violencia represiva, hidrantes y policía de control. Fue el lugar de las consignas y de los lienzos, de las concentraciones relámpago tanto como de la presencia en la Plaza y en las escalinatas de la Catedral de jóvenes estudiantes junto a las asociaciones de familiares de detenidos desaparecidos que exigían respuestas a sus demandas. El paseo y sus entornos representaban también la memoria de la infancia de muchas generaciones crecidas en tiempo de democracia, zona en que convergía el estratificarse del tiempo, experiencias y emblemas de un pasado en que la idea de nación, en retrospectiva se había consolidado con otros significados.

Este es el panorama dentro del cual se despliega el *Paseo Ahumada* de Lihn, un texto situado en un espacio urbano al que se le han aportado cambios indelebles. Un

texto que llevó en sí una ineludible crítica a la situación política chilena bajo la mirada de un sujeto que, a diferencia de otros textos de Lihn, se desplaza entrando en el habla de otros, con los que *empáticamente* el sujeto se asocia, en una forma de *com-padecimiento* crítico.

A su vez mantiene una distancia dentro de una discursividad ficcional que se acerca al discurso de la crónica, problematizando su punto de localización con la parodia y el disfraz, operando a través de la ironía y la sátira y dando vida a personajes *esperpénticos*, como Foxley y Galindo afirman (Foxley 1995; Galindo 2002), que habitan su discurso. Oscar Galindo define esta operación lingüística vinculándola a los textos de denuncia periodística o política, asociando la noción de *poesía situada* a las *mutaciones disciplinarias* o entrecruzamientos de campos como "el (pseudo) sociológico y antropológico", como característica de parte importante del itinerario lihneano. El crítico, sin embargo, no lo recluye en el campo de la antropología y subraya la singularidad de "la caricatura esperpéntica" que denotan estos poemas (2002: 1-9). La estudiosa Carmen Foxley por su parte, define la tipología del texto dentro del género de la crónica, pero como "anti-crónica", ya que subvierte algunos de los elementos positivos de la crónica, pero conserva su carácter narrativo, presentándose como una historia en que se reconoce su entidad elusiva, como una suerte de alegoría (1995: 245-246). Negativa porque saca a luz las deficiencias de la situación, la condición deficitaria de lo que presenta y de sus personajes, en modo a menudo grotesco y denigrante, alejándose de *la alabanza* o de la mitologización de la historia, enunciando "anti-panegíricos" y acercándose, como señala Foxley, a la "descalificación, la deformación y el desprestigio" (1995 246-47).

Lo que está puesto al centro de esta alegoría de la dramática situación chilena, es un sistema dentro del cual se inscribe el lenguaje como medio de representación de la realidad, como estrategia fallida para nombrarla. Así como también se ofrece un enfoque subjetivo del estado en que se halla una sociedad tanto por lo que concierne el posible debate y develamiento del sistema que la subyuga, cuanto por lo que respecta las relaciones de poder y de denigración a las que son sometidos en distintas formas sus ciudadanos. La pobreza y la mendicidad que se propaga son unos de los puntos axiales del discurso del poema, articulándose dentro del espectro de una limitación de la libertad y de la autenticidad de los gestos de solidaridad, como un simulacro generalizado en donde nada es posible más allá del intercambio de mercado. Se saca a luz el estado de dependencia en que se encuentra una parte de la población y de cómo esto influya y sea influido por un mecanismo perverso. En este sentido la dialéctica margen/poder, centro/periferias humanas con sus dinámicas despiadadas y paradójicas son un elemento central dentro del mismo lenguaje, como metatexto del poema.

La portada del libro presenta al lector el personaje emblema del discurso: *El Pingüino*. Un joven de edad indefinida que se afana en tocar un tambor con dos improbables bastones sobre un recodo elevado de una vitrina, su escenario. *Su Limosna es mi sueldo*. *Dios se lo pague*, es el primer título o encabezado del poema, que remite a la

letanía a menudo usada por los mendigos en respuesta a la limosna recibida o como apelación al pasante:

Un millón y medio de subempleados mendigos suscribirían el lema / si los dejaran chillar como a éste y a otros tantos pocos en el Paseo Ahumada / Se autoapoda El Pingüino y toca un tambor de cualquier cosa con su pezuña de palmípedo / Qué dislocado sentido del humor / Toca que toca sin ton ni son y sin zapateo / de un epiléptico en tres de espectacularse / el graznido de su palo [...]
(1983 s/n)

La diferencia entre los mendigos y los subempleados ha quedado cancelada así como también se señala la poquedad de esos tantos, como residuo minusválido de lo que los excede. La minusvalidez, está encarnada en los personajes que como en un *zoo postmoderno* (Lemaire 2003), exhibe no tanto la enfermedad como la discapacidad: lisiados, ciegos, tuertos, cojos e individuos como *El Pingüino*, no son sólo una alusión al carnaval de la pobreza sino la representación de una carencia que remonta a tiempos de segregación y peste, reafiorada en medio de un trágico simulacro de prosperidad; como escribe Foxley, "en un ademán tentacular que sugiere la expansión de esa situación problemática y el posible contagio a toda la ciudad" (1995: 245).

El apodo del *Pingüino* es un escarnio a su condición física, camina cojeando como se evidencia en estos versos: "esa salpicadura que se acerca cojeando de los dos pies por el chileno paisaje?"; "cojeo de las dos patas por no poder volar". También su descripción como *palmípedo*, por su cojera, está más cercana al reino animal que al humano. La marca de la carencia así como de la humillación se encuentra también en otros personajes que aparecen en el texto, como el *hombre-sandwich*: "una momia sandwich que se daba a leer por los paseantes,[...] un hombre partido en dos mitades, una de las cuales es el hombre / y la otra, el enigma [...]"(Lihn 1983 s/n)

El ruido que emite con su grito y su tambor es cacofónico y repetitivo, se suma al ritmo de los mensajes publicitarios de los que está rodeado. El mendigo ha automatizado un elemento del paisaje comercial, el estribillo martillea en el oído del pasante y en su percepción, obnubilada por otras señales más llamativas . *El Pingüino*, embiste el "público" peatonal con su ruido, sin él sería invisible a los pasantes. El solo de tambor le sirve para no borrarse de la escritura de ese lugar:

Estoy solo en la inmensidad del Paseo Ahumada
Pido a tambor batiente mi reapatrición a este mismo lugar del que si doy un
golpe de menos me
borran otro
poco de más

El discurso se construye a través de un recorrido imaginario por las situaciones y los micro-eventos del Paseo mientras el sujeto hablante mantiene un diálogo sordo o

interpela a su personaje guía, con un registro a veces ambivalente, en el sentido del dialogismo diegético que Bachtin elabora para el estudio de la novela, con un discurso que tanto parece ir en la dirección del discurso del sujeto del texto como su contrario, demostrando su posición disyuntiva por medio del escarnio, la burla, la degradación del sujeto apelado, momentos en que el sujeto asume, o parodia, la voz del discurso oficial:

Es un virtuoso de la Nada y la cosa Ninguna
un sólo ruido en la prehistoria intemporal del sonido
pero con su entusiasmo por sobrevivir, un ejemplo para todos
los que somos aplastados por la rueda de la historia

o más adelante:

[...] en este monumento al Pingüino
también llamado Paseo Ahumada
De los pobres de espíritu será el reino de la calle. (1983 s/n)

Pero también le asigna el signo menos y el del bufón, figura que se presentó también en Pompiér:

Díme Pingüino / aún si el Más y el menos se igualaran / y tu limosna fuera mi sueldo ¿no serías tú como mucho? / De bufón de los mendicantes te tildo a tí, que igualas el menos y el Más / díme si este es un reino y por dónde se va a él / y quién estaría detrás de tí, porque tú eres su reverso [...] Todos los mendigos confluyen en tí y tú tendrías que confluír en el rey / como el menos confluye en el más de acuerdo a la lógica de la igualdad de los contrarios / antidualéctica: porque todo aquí lo es / en esta enpantanada multitud[...] (1983)

La antidualéctica, la relación innatural que impone la *revolución capitalista* (Moulian 1997) en la realidad, está cifrada aquí en su desigualdad: desde el aspecto exterior, la cojera (el desequilibrio), las imágenes vierten sobre los signos más y menos, como si la vida no pudiese darse fuera de esta negociación de valores.

El reverso del reino es lo abierto, lo que está fuera de la gracia divina y de la ley. *El Pingüino* desea volver a su tierra como "alguien", ya no más como una limosna o una sobra social, el *ninguneo* con el que es apelado por el hablante, subraya su condición. El hablante, va escandiendo su discurso crítico sobre los eventos y los efectos de la realidad que se consuman en ese escenario. Según el contenido que vehicula, el sujeto asume tanto la perspectiva del marginado como la del represor, desatando toda la violencia que caracterizaba sea al opresor sea al partidario derechista: "verdaderos pájaros que no sean como tú el residuo de la raza; esos flojos podridos". Con sus lugares comunes, sus clasismos y discriminaciones.

El Paseo Ahumada está delimitado por la Plaza de Armas, la calle Nueva York, donde se encuentra la sede de la Bolsa de Valores y la Alameda Bernardo O'Higgins,

para darle resalto al paseo y delimitar sus accesos fueron colocados unos chorros de agua que surgían directamente de la acera, como decoración ornamental. Este chorreo de agua es usado como metáfora del “chorreo”, previsto como presunto efecto del crecimiento económico que habría consistido en un desborde de los beneficios que habrían llegado, a modo de chorreo, hasta las clases más bajas. Este fenómeno, que nunca se verificó, habría permitido superar la pobreza. En el poema *La introducción a la estética del Vivac*, la sombría imagen del campamento militar en la ciudad (Foxley 1995: 248), como reminiscencia colonial, se entronca actualizándose con la militarización de la ciudad que va de paso con la mercantilización. Y el *chorreo* en su fluir y derrocharse adquiere diferentes significados:

Chorros de agua como setos de álamos intermitentes bloquean por un lado y otro este paquete: El paseo
Lo deslindan de la Alameda de las Delicias por el Sur: salva de chorros en honor al General Bernardo O'Higgins y por el Norte, chorros que se cuadran como si destaparan botellas de champagna en el Vivac
frente a la Plaza de Armas
En un caso y otro los chorros brotan directamente del piso del paseo sin mediación, como al centro del mismo
[...]
Como si se ejercitaran los bomberos
La estética del Vivac salpica a sus mirones
Son fuentes que mantiene el orden y la ley del chorro en El Paseo Ahumada
[...]
dos pelotones de pichulas de acero obligándonos a mojarnos y a mirar estúpidamente esos intermitentes monumentos al chorro
[...]
Así los carros bombas pasan a la estética del Vivac festinándose el agua que falta a las poblaciones / dilapidada agresivamente en el Paseo de los Chorros [...]

En esta forma el *chorreo* se instala también como forma de amenazadora opresión por las armas, se camina por la ciudad entre uno y otro pelotón, a su vez que el agua es desperdigada como signo de desigualdad y de mala gestión. Los chorros se yerguen como emblema fálico del poder que delimita el espacio y ejerce el control; la erotización y vulgarización de la metáfora amplía el registro del poder. Y los sujetos que miran, tanto el pasante (el hablante, que *no* es un mendigo) como el mendigo, se dan cuenta de la estúpida futilidad de la instalación, constatando impotentes las constricciones del aparataje capitalista.

El paseo de *Las Delicias*, o Alameda de las Delicias, era el antiguo nombre dado a esa zona, y distintos elementos hacen remitir a la crónica de inicios del 900 y a su plácida oligarquía, pero en este contexto de anti-crónica, lo que emerge del pasado es borroso y se yergue negativamente (Lihn 1996: 534).

La estudiosa Magda Sepúlveda (2013: 53), por otra parte, retomando la producción semiótica de los motivos de la higiene y la limpieza del discurso dominante,

señala en los siguientes versos, otra derivación de la temática del *chorreo* dentro del marco que reúne: el fluir del capital, el desborde, el despilfarro, la limpieza y por su contra, lo sucio.

No es para los atareados mendigos del paseo algo que sea p'al aseo aunque sea mental
el recuerdo del futuro de un baño de ducha que alcanzará para todos
a cada uno de acuerdo con sus suciedades? (1983 s/n)

La necesidad de higienizar no es sólo física sino también mental. Si para Sepúlveda Lihn recupera la neovanguardia en su polemización con el discurso público que presentaba "a todos los opositores como sucios, cánceres, marxistas y personas que deseaban enlodar el país" (2013: 53-54), su uso aquí se inscribe además en una retórica más estable que atribuye a los pobres el signo de la suciedad con denominativos como: *patipelaos*, *rotos*, *cochinos* entre otros, que subrayan un estado de miseria estigmatizado como una morbosidad intrínseca. Y "¿dónde - pienso - lavan la ropa sucia los sin casa?"(1983), se pregunta más adelante el hablante manifestando una pregunta omitida. Sin embargo este acto de cuestionarse sobre la vida cotidiana del pobre da lugar a la toma de conciencia, a darse cuenta que la propia realidad más sólida lo es sólo aparentemente y que la actitud conformista corresponde a una rendición, como prosigue en el mismo poema el sujeto:

Yo, que creo tener una casa y que no hago, por eso la guerra
no estoy en paz ni conmigo mismo ni con nadie
(quién demonios es el sí mismo en estos casos)
en lugar de lavar la ropa sucia hago de ella - y me traiciono - una bandera
de
rendición (1983 s/n)

Declaraciones como ésta aparecen frecuentemente en el texto con una formulación gramatical y semántica casi didáctica, en las que el punto de vista ofrecido, para un lector ideal, resulta accesible aún con básicos recursos críticos y analíticos, esto consiente una socialización del mensaje que se separa radicalmente de los signos lingüísticos críticos sobre los que operaban la neovanguardia o la escena de avanzada, por ejemplo.

La cotidianidad, los lazos familiares y con la vida material de los mendigos es un trasfondo discursivo que queda excluido, en el texto como reflejo de lo que acontece en el circunscrito espacio urbano. Como afirma Foxley, "el Pingüino es el personaje emblemático que permite imaginar la situación de sobrevivencia alienada en la población" (1995: 245). Más que alienada simplemente desesperada o en continua lucha por la supervivencia, cuyo sufrimiento se atenúa casi exclusivamente gracias a una práctica de solidaridad comunitaria.

En *Cámara de Tortura*, la posición de enunciación se transfiere al mendicante o, de otro modo, quien habla es quien vive la calle y como una oración anafórica va refiriendo su relación con el sujeto del que depende económicamente y en este modo da cuenta de sus emociones desde el lugar de sometimiento en que se encuentra dentro del sistema:

Su ayuda es mi sueldo

[...]

Su limosna es el capital con que me pongo cuando se la pido

Su aparición en el Paseo Ahumada es mi estreno en sociedad

Su sociedad es secreta en lo que toca a mi tribu

Su seguridad personal es mi falta de decisión

[...]

La línea de su pantalón es el límite que yo no podría franquear aunque me disfrazara de usted

[...]

Su dos más dos son cuatro es mis dos menos dos

[...]

Su ir y venir es mi laberinto en que yo rumiante me pierdo perseguido por una mosca [...]

Su consultorio es mi cámara de tortura

Su cámara de tortura es el único hotel en que puedo ser recibido a cualquier hora

[...]

Su orden es mi canto [...]

Su patada en el culo es mi ascensión a los cielos que son lo que son y no lo que Dios quiere

[...] Su cuchillo es mi tentación de degollarlo cuando me mamo un cogollo. (1983 s/n)

En esta declaración de identidad todo gira en torno a la relación que el hablante mantiene con el pasante que equivale a la razón de su estar en espera de la limosna. Este laberinto existencial, concretamente, está delimitado tanto por el espacio de la calle como por la diferencia social. El pobre crónico e irreductible sabe de sí, conoce su condición y no imagina otro estadio, asimismo sabe de cantar bajo un determinado orden del discurso. Tanto del discurso autoritario cuanto el del *otro* de la ayuda que en la jerarquía social, mira desde lo alto su necesidad. Se alude también a signos de diferencia externos como el vestuario, como connotado del poder de adquisición que marca el confín de una relación que no se puede invertir. Pero el mendicante no está solamente sometido a esa relación desigual que lo hace “acceder” a la sociedad, su estreno se refiere a la novedad de su situación en la calle; el mendigo está expuesto también a la violencia policial, a la vejación y a ser retenido sin justificaciones por una expedición de la Dina o la Cni, como se insinúa en el texto.

Esta *situación de calle*, parafraseando la denominación que hoy se atribuye a los sin

casa, que la poesía *callejera* de Lihn recoge en su *intempestividad*¹²⁸ (Avelar 2000) y tragedia, es una condición de continua precariedad y exposición ante el ejercicio del orden de esos años. Antes se mencionaban las protestas que en los parajes se convocaban o ahí confluían, en un poema sucesivo el *Pingüino* se vuelve sospechoso, porque abandonando palo y tambor se une a la protesta. Y en su relato de los hechos el sujeto que refiere lo que le *contaron*, al mismo tiempo lo interroga por el motivo de su acción, en una posición de enunciación ambivalente en la que el hablante parece filtrar la voz de un vigilante, de la policía que controla (1995: 249), mientras lo previene de los peligros:

Me contaron que en el penúltimo de los paros
también tú te habías parado, abandonando palo, letrero y tambor
Desertaste de Dios, el pagador de tus ayudantes
[...] y te alienaste al vandalismo
te bolcheviquizaste, condenado, como el que más
parecías un demócratacristiano [...]
Querías figurar a toda costa en el reparto y no como un extra menor
de esos que caen, sin pena ni gloria a la primera carga en el campo del simulacro
Habían rodeado el Ahumada por sus cuatro costados y la red empozada empezaba
a recogerse con un ruido de
cadenas
Al toro, por las astas: desde el centro mismo de la arena tú -gesto sin capa -
aleteaste gritándole de todo a los
uniformados
Te paseabas - dicen - entre ellos no ya como un pingüino sino como un enardecido
en tiempos de Recesión
Si por casualidad hubieras muerto en ese operativo nadie te habría contado como
una baja / ni de parte de los gritados ni de parte de los gritadores [...] (1983 s/n)

El aleteo del *Pingüino* es el gesto impotente y afásico del pobre frente a la dictadura y a la injusticia social, el gesto que convoca ya no la estaticidad de la espera que caracteriza el pasar del tiempo sometido a la limosna, sino la reactividad del *enardecido* de la *recesión*. La imagen evoca también los momentos de fuga en que los ambulantes de mercadería “ilegal” plegaban sus improvisados paños sobre los que exponían sus mercaderías de a “*cien la unidad*”, escapando precipitadamente en medio de una confusión general que incluía a los pasantes, a menudo cómplices de los fugitivos. El aleteo del *Pingüino* tiene también el significado que se enuncia en un poema

128 Como aludíamos más arriba, el concepto de *intempestividad* proviene de Nietzsche e Idelber Avelar lo incorpora en su lectura de la literatura postdictatorial definiéndolo en este modo: “Lo *intempestivo* sería aquello que piensa el fundamento del presente, desgarrándose de él para vislumbrar lo que ese presente tuvo que ocultar para constituirse en cuanto tal -lo que, en otras palabras, a ese presente le falta”. Y más adelante: “Un estudio de la producción simbólica del presente desde el punto de vista de su condición postdictatorial trae la marca de lo *intempestivo*. Intempestiva sería aquella mirada que aspira ver en el presente lo que a ese presente le excede - el suplemento que el presente ha optado por silenciar” (Avelar, 2000: 34,35,37).

sucesivo, *Canto General*: "Sí, Canto General a la pauperización que nos recorta el lenguaje en un manoteo de sordomudos no alfabetizados"(1983 s/n).

El *Hotel Bidart*, que da el título a otro poema, como reconstruye Carmen Foxley, es un hotel cuya suerte, en el arco del tiempo, fue en declive. El *Bidart*, que en los ochenta ya era una "casa de mala reputación"(1995:270), es personificado y da lugar a una singular confrontación entre la decadencia que lo caracteriza y la prosperidad representada por el Club de la Unión, club histórico que reunía a la tradicional clase media-alta de Santiago:

El Hotel Bidart en la calle Nueva York recuerda a la ciudad que lleva su nombre
porque el hotel como un inmueble del Bronx cualquiera no tiene luz propia y
enfrente suyo como un Planetarium se levanta a todas luces el Club de la Unión
que se enciende con luz propia temprano al atardecer
pues los caballeros - sus usuarios y clientes - no han vendido todavía esa joya a
los rapaces que la rondan
y se precían de su agonía luminosa. El Club de la Unión y el Hotel Bidart
separados y unidos por lo ancho de la calle rinden a Nueva York una
especie de homenaje
una alegoría a la Democracia (1983 s/n)

Junto a otras alusiones, que veremos en su especificidad, en este poema se hace referencia tanto a la *Nueva estética* como a la representación de la herida corpórea y del dolor que ponen en acto algunos artistas, el CADA en particular:

Por qué no matarán al Hotel - me pregunto - Todos sus huéspedes se
carbonizaron ha tiempo
y es un sitio ideal para ensayar la Nueva Estética
¿Qué tal un caracol de diez pisos para blindarse ahí dentro? (1983 s/n)

La carbonización, por otra parte, tiene que ver con otra de las significaciones en torno a las que gira el discurso: la memoria del pasado. En otros versos se lee: "Así de aporreador es el tiempo aún en este lugar ameno el Paseo Ahumada / Hay un pasado ahumado, el pelotón de lo que pasó y tantas otras papas en el rescoldo del tiempo / no ya quemadas: carbonizadas"(1983 s/n).

O más adelante aparece el término *desmemorizador*, como neologismo para designar un aparato del olvido¹²⁹. Olvido como dispositivo de *primera necesidad*, metonimia de un proceso que, como el sujeto registra, se actúa por medio de prácticas bien precisas. Todo cambio provoca inquietud, y por ese motivo es mejor no decir nada,

129 El *desmemorizador* como artefacto o máquina del olvido puede ser asociada a la figura que aparece en *Santiago Waria* (1992) de Elvira Hernández: "Empresa de Demoliciones TIEMPO / siempre cerca de usted", que se propone en este caso como ente productivo con la función de *demoler* o arrasar la memoria.

cerrar los ojos y distanciarse como proyectando una cobertura a la realidad:

Y en este ahora que cree en su indefinida duración / es para la risa / cualquier cosa me inquieta / no quiero ver lo que miro, así lo aparto de mi memoria / Lo miro como si sólo fuera una fotografía, sin verlo / mi mirada funciona como un desmemorizador

El hablante va perdiendo también la memoria visiva porque sus ojos ven borroso, va diluyendo la memoria, *blanqueándola*, como hace el régimen con el pasado histórico y con los crímenes del presente. La mirada confluye en la ceguera, los ciegos del Paseo *podrían ser los reyes*, porque siguen tocando sus órganos Yamaha para un público aunque éste se burle o se aproveche de ellos. Y ese *locus amoenus* en el que Lihn instala "los dos dignos no videntes" así como a todos los otros mendigos y las prostitutas, es un lugar donde se instala también una mitología fútil, que gracias a la repetición, al martilleo ideológico y a las promesas de modernización, mitologiza lo moderno, en un espectáculo que va consumiendo a grandes pasos la memoria, que se tranza por cualquier otra cosa que permita no ver:

Asistimos al renacimiento de la mitología
una vez más la función del mito
que no piensa con la cabeza
pero que se sube por el chorro a la misma y la aplasta [...]
porque todo lo que sea mito en tanto tal / es patrimonio nacional. (1983 s/n)

El Strip Tease de la Recesión (como recita otro título-titular) define otra vertiente de la articulada alegoría dentro la cual Lihn construye el mosaico de voces y su propio discurso crítico, es decir, la prostitución. Como se había revisado en *Purgatorio* de Zurita, la prostitución diviene metáfora frecuente que cubre un aspecto de la dinámica que instauran los sujetos con el poder, el sujeto con el sistema dentro del cual se ve englobado.

"Los trabajadores del sexo son demasidos y ya no quedamos clientes. Las o los trabajadores del sexo abusan de la recesión"(1983 s/n). Se afirma en el poema, como paradoja del abuso sobre los cuerpos y de la represión sexual.

"La Prostitución ese camino + fácil que pasa X el laberinto Ahumada"(1983 s/n). Hay una prostitución de lujo, exclusiva de quien puede comprarla y también hay una prostitución callejera, que se instala en las cercanías del Paseo Ahumada, en los sombríos pasajes adyacentes.

En *Las 7 Plagas en el paraíso peatonal*, en lugar de convertirse en el centro de atracción de *gente linda* y sofisticada, el paseo se convierte en lo que se ha relatado hasta ahora: "Pero no, quienes se dejaban traer por sus tropismos y la atracción de las puntas, a esa esquina magnetizada / - ociosos cesantes trabajadores de la prostitución de ambos sexos (los últimos en retirarse)"(1983 s/n). En ese oasis peatonal, el sujeto que se suma a *los mirones* da cuenta de la parada grotesca que gira en torno a la irrealidad de lo que la

administración pública propone y como este simulacro da lugar a la mendicidad y al odio: "Odiaos los unos a los otros"(1983 s/n).

Lihn inscribe el sujeto de su discursividad en diferentes registros que circulan por lo periodístico, el lenguaje bíblico y el del (anti) cronista crítico. Lo que emerge como trasfondo del acto enunciativo es un uso de la intertextualidad que establece sus vínculos con la fuente literaria o cultural que propone (Las Bienaventuranzas, las oraciones cristianas, o la crónica colonial), pero estas referencias intertextuales, en su tipología o género, también funcionan como mediaciones que se inscriben en un ademán paródico de textos específicos de la tradición poética nacional - Neruda y Huidobro - o de la obra de poetas y artistas contemporáneos suyos como Raúl Zurita y el colectivo de arte CADA.

6.1.2 Canto General *de la recesión*

El diálogo que Lihn, en el arco de sus obras, establece en modo más o menos explícito con la obra nerudiana se explicita aquí, tanto con en el poema *Canto General*, como en el proyecto poético *Paseo Ahumada* como macrotexto. Como se ha profundizado con anterioridad la aproximación crítica de Lihn a la poética de Neruda, que es posible revisar en sus ensayos *Residencia de Neruda en la palabra poética* o en *Por una descanonización de Neruda* (1996: 113, 149), y en particular a su obra *Canto General*, se constituye como una crítica a la monumentalización de la historia de América, connotada por su registro unívoco, centralizador y ego centrado por lo que respecta al lugar de enunciación que elige el poeta. La monumentalización sea de la realidad americana que del lenguaje con el que el poeta pretende designar en modo definitivo lo que nombra, respondía tanto a una voz denunciataria que se autoasumía esa tarea, como a un gesto autorial que se insertaba en un proyecto literario afianzado en lo político. Con estas palabras lo sintetiza Lihn:

Si la figura de figura de Pablo Neruda se ha llegado a hacer, en el espacio del consenso, el monumento funerario a un futuro mejor, ello no ocurre por azar. Neruda se enroló en 1936 en el Partido Comunista a raíz de la Guerra Civil Española, e inscribió su poesía política en la instancia del culto a la personalidad, clave maestra del desarrollo - en tantos sentidos letal - del marxismo soviético. (1996:150)

Y destacando un específico carácter anacrónico con respecto a la proyectualidad utópica política del socialismo, el autor evidencia la distancia de las discursividades nerudianas en relación al presente de la derrota, temática que ha sido desarrollada desde varios punto de vista críticos en los que se contextualizan las diferentes significaciones que el texto de Neruda ha asumido con el transcurrir del tiempo (Zurita 1983; Schopf 2000: 71-101; Subercaseaux 2011):

La poesía épico-política de Neruda pertenece a un pasado en que el pensamiento acrítico, la irreflexión y la consigna daban la pauta para una acción futura, ahora un pasado desastre que se perpetúa en el carácter apático del presente. (Lihn 1996: 152)

La representación del pueblo americano, y por lo tanto el asumir la voz de los sujetos invisibles de la historia latinoamericana, se inserta en el gran relato identitario de la Historia. La retórica de esta enunciación alcanza su ápice en *Alturas de Macchu Picchu*, texto conocido y reconocido como canto de un pueblo vejado del que se ha cancelado la historia primordial de sus primeras civilizaciones y de su cultura, así como de la pobreza y del sufrimiento que ha acompañado la modernización.

Lihn se posiciona a sus antípodas, de lo general a lo particular, escogiendo ya no las cumbres desde donde con una mirada totalizadora poder cantar una entera geografía sino desde un *paseo*, un postmoderno y *sudaca* recodo que particulariza la realidad de una nación. Desde su pronunciamiento el sujeto, en contraste con la grandilocuencia, se pone como un minusválido más, afirmando su limitada y afásica condición, invirtiendo la referencia del otro Canto:

Canto General

Mi Canto particular (que te interprete, pingüino), producto de la recesión y de otras restricciones

Soy un cantante limitado, un minúsválido de la canción

Canto General del Paseo Ahumada

vuestro monumento viviente (Habrá otros, habrá otros: la inmortalidad no es impaciente)

Canto General de esta toma parcial de la naturaleza muriente de Santiago

y de los productos que producen a los hombres made in Taiwan ellos se desviven enfervorizados por venderlos

a cien pesos la unidad

que viven de los artificios naturalizados en Taiwan, la Gran Madre de Plástico

Ella nos inunda el Rastro de sus deyecciones y babas

[...] Nuestro modelo inaccesible cantó desde lo altro de la montaña sagrada nosotros buscando a ras del suelo según

nuestra adhesiva manera de dejarnos caer como escupitajos de plástico [...]

(1983 s/n)

La escena que nos presenta el hablante que se hace intérprete del *Pingüino*, articula el tópico del canto a la naturaleza, resignificándola en el contexto del desecho y de su producción como resultado de la difusión de mercadería de importación. La plástica es el elemento que sustituye la supuesta naturaleza, un material del que se alimenta la hiperproducción que circula en las calles del Paseo. Es la deyección de un mercado, concepto que incluye también a los agentes de ese mercado, "los subproductos

de Taiwan los vendedores de plástico", como arrojados a su vez, deyecciones de un sistema. El *made in Taiwan* es el símbolo también del injerto, del desplazamiento de horizontes por medio de una lógica de consumo, el objeto *made in* trae la globalización por la vía de la mercancía: "[...] dados de otra madera plástico de Taiwan que caen sin golpe y mueren en el azar"(1983 s/n).

En torno a la tematización del límite de lo enunciable y de la palabra poética el sujeto Lihn retoma la cuestión del *cómo* decir el *otro* y hablar de su realidad:

En una lengua muda tendría que cantar y que no generalizara. Para eso
basta con nuestro monumento
el Paseo Ahumada; en una lengua de plástico debiera
intrínsecamente amordazada y, por supuesto, desechable Usted le da cuerda
y ella dice su Canto General sin necesidad de la pila eléctrica, únicamente
por cien pesos [...]

o más adelante,

Pero ésas no son más que palabras
qué son por lo demás, nuestras metáforas
peones movidos como si uno cogiera piedras con que matar
dos pájaros de una amenaza
No hacemos nada, no decimos nada

El poeta debería entonces adecuarse al sistema de reproducibilidad en que está sumido, recreando un dispositivo desechable, de plástico y programado para su canto, ironizando así y acercándose a la *teoría de la cháchara* o de la *palabra vacía* que caracteriza su reflexión metapoética. El límite sobre el cual se juega la potencialidad de las palabras es tanto la afasia como el decir diciendo nada, la imposibilidad de transmitir un testimonio, con la conciencia que la dificultad es lograr evitar que el lenguaje que se utiliza quede atascado, con Derrida (1982), en la misma máquina que procesa la realidad del autoritarismo.

Citando, o más bien parodiando, directamente la poesía de Neruda, el discurso retoma las enunciaciones lingüísticas de éste y las instala dentro del escenario de muerte y violencia de la dictadura:

Escribir, por ejemplo, Democracia Ahora significó un enorme costo social en el Estrato Bajo a esa frase ingresaron / cantidad de muertos casuales muchos de ellos niños algunos, qué se yo, y tan fácil que parecía repetirla / Los vendedores de esa idea por su parte, en el Estrato Medio, se negaron a envolverla en el lienzo en que la / exhibían cuando vinieron a ahuyentarlos / de la escalinata de la Catedral / Toda una escena que recuerda la televisión europea / más de un parahéroo y yo palidecimos cuando la cabeza del pelotón inició tropezando en los sentados su carga / de la caballería escalinatas arriba / arrancándonos el lienzo a los parados de

las manos / (el detalle de la palidez no lo registra la televisión) / [...] ¿Con qué ropa subir ahora el Macchu Picchu / y abarcar, con tan buena acústica, el pastel entero de la historia / siendo que ella se nos está quemando en las manos? [...] Quién paternalizaría con el cortapiedras el hijo de la turquesa / como si esos desaparecidos no figuraran en la guía telefónica? / Los muertos de nuestro tiempo acostumbran a suicidarse / Canto General a los héroes, que caen como grandes actores desconocidos en el campo del simulacro defendien- / do a sus ajusticiadores de la luz pública / a los desfigurados que sirven de combustible para que rebrote la llama / a las momias prematuras / Canto general y no caso por caso [...] (1983 s/n)

Desde la cita del *Poema XX* hasta la distinción de los tipos de testimonio, hay un claro diálogo intertextual con la poesía de Neruda. La enunciación no sólo representa el intento por descanonizar el canto nerudiano sino también señalar el relato totalizador como postura inadecuada frente a la gravedad de los hechos, refutando la generalización del dolor de las anónimas víctimas del régimen:

La imagen central remite a una protesta, de la que el hablante ha tomado parte, y se reflexiona aunque con cierta ironía, en su dramatismo intempestivo, sobre el acto de manifestar sólo con palabras sobre un lienzo, contra el desamparo de la Justicia. Por una frase y por una ideología, recuerda el sujeto, muchas personas cayeron y a eso se une la alusión a la muerte de Sebastián Acevedo en 1983 que se dio fuego a lo bonzo frente a la Catedral de Concepción en protesta contra la detención de sus dos hijos de los que no había podido obtener información, falleciendo poco tiempo después. En memoria de este episodio y contra la tortura nace la organización del *Movimiento por la vida y contra la tortura Sebastián Acevedo* en 1984.

¿Cómo declarar la hermandad y la solidaridad, se pregunta el sujeto, en modo abstracto, si por los que habría que testimoniar están desaparecidos?. El enunciado crítico que aquí se despliega ataca también el proyecto paternalista del texto nerudiano. Impugna su anacronismo ante la urgencia del momento histórico, más que por el afán de desprestigiar su obra. Así, lo que distingue el empuje ético en la palabra lihneana es el rescate del anonimato de los desaparecidos:

Guarda cama de sólo pensar en el río y de pensar en el río a esos cuerpos cortados
que derivan hacia su segun-
da muerte
la muerte de sus nombre en el mar
anonimato en grande y for ever

El poeta, no puede cantar por nadie, ni disfrazarse¹³⁰, ni cantar la Historia como

130 En su texto *Disfraz versus uniforme*, Lihn ofrece una reflexión sobre algunas estrategias de escritura y sus límites para lograr abordar la realidad: "Así, algo de lo que se ha escrito, literaria y extraliterariamente en el Chile de la última década tiene que ver con la resistencia de la llamada opinión pública a los razonamientos oficiales; en suma, contra la última palabra de los mandamases. Tiene que ver con la censura. Se podría hablar, con las debidas precauciones, de una literatura que

“un entero pastel”, pero sí puede actuar mecanismos de conservación de la memoria y de reflexión sobre los *efectos de la realidad*: “porque las condiciones están dadas de otra manera y así nosotros dados de otra manera” (1983 s/n), multiplicando el sentido del participio se afirma en modo fatalista el estado de las cosas y la imposibilidad de infringir el orden que amenaza. Como dilucida Oscar Galindo, el discurso aquí “se aparta de lo que tradicionalmente se ha conocido como poesía política y entra en un terreno en el que las preguntas sobre la ontología de lo real tienen poco sentido, en contraste con la “mecánica de la violencia” (Galindo 2002: 35), citando al mismo Lihn.

Asumida la profunda tensión crítica con respecto a Neruda y su obra, su argumentación se dirige en lo específico a lo que concierne el posicionamiento del sujeto, argumento dentro del cual el desborde del *yo* nerudiano detiene el punto más crítico. Pero más allá de eso y de la declarada conciencia de Lihn frente a la importancia de la obra de Neruda, en su poema contesta el concepto de heroísmo que el poeta monumentaliza en su *Canto General*, particularmente en *Alturas de Macchu Picchu*. El Canto en cuestión fue publicado en Chile por primera vez en 1947 (Schopf 2000). En éste el poeta, luego de su ascenso a Macchu Picchu, relata lo revelador de la experiencia, tanto para su propia vida como para el entendimiento del hombre americano. En una primera parte el poeta desarrolla una autocrítica retrospectiva con respecto a su malestar existencial debido a la alienación social en la que se sentía imbuido y dentro de la cual reconocía el emerger de *máscaras* sociales, que podían sólo aliviar la angustia de muerte. Frente a este sentimiento de crisis, la naturaleza y el testimonio viviente de la civilización precolombina, modifican el sentimiento del poeta.

Desde este momento el sujeto hablante devendrá el mediador de estos paisajes y de sus ruinas que le hablarán del pasado y de las violencias padecidas así como de sus grandezas. En este sentido el poeta se volverá su mediador o intérprete capaz, en su palabra, de enhebrar el pasado remoto con el presente y el futuro de los americanos (Schopf 2000: 95). La denuncia de las injusticias, que como emblema tendrán la

opone al uniforme el disfraz, que, a veces, es la sátira o el remedo paródico de la palabra establecida y uniformada. Se toma esa palabra como modelo y se lo ‘revienta’ o pone en evidencia su carácter absurdo, llevando el modelo hasta sus últimas consecuencias.

Pero vuelvo a mis dos ejemplos iniciales, en busca de una conclusión. El uniforme de un agente del Estado guerrero se convierte, con gran facilidad, en el disfraz o el camuflaje de los malos instintos, mientras que en el otro polo el disfraz con que se hecha a correr la creatividad es, en el contexto de la opresión, una transgresión porque libera el deseo o lo sugiere. El uniformado ve en el disfrazado a alguien que como él puede no ser lo que parece: lo supone portador de armas, no de símbolos.

Los movimientos pacifistas europeos usan, en sus concentraciones, el disfraz como expresión de su horror y repugnancia por los que preparan una tercera guerra mundial. Jóvenes, disfrazados de muertas y muertos. Aquí habría que llamar, a lo mejor, a una gran concentración carnavalesca, sin más consignas que los disfraces. Hacer del grito una respuesta a los argumentos ministeriales; del silencio, una réplica a la cháchara; del arte, una protesta contra la mala política. ¿Qué ocurriría si uno de estos días las calles de Chile se llenaran de disfrazados?. Lo más probable, en primer lugar, metralletas y perros policiales sueltos, en segundo, una invocación oficial a la tranquilidad y a la cordura”. Texto inédito, presumiblemente escrito en 1983, en Lihn 1996: 480.

conquista y colonización españolas, es uno de los mensajes clave dentro de la misión que el poeta decide asumir. Dentro de este discurso la invocación para Latinoamérica de un pasado común, la apelación al concepto de "sangre" y raíces se unifican en una retórica identitaria que distingue la formación del imaginario americano de Neruda. Dentro de esta concepción se erigen tanto héroes del pueblo como antagonistas, no siempre personificados con verosimilitud. Como sostiene el crítico y poeta Federico Schopf para muchos críticos, *Canto General* es una obra dispareja. En ella además, coexisten varios estilos y ello se explica por la articulación intencional del texto mismo, en el que en ocasiones el poeta hace hablar a los héroes o víctimas populares, y en otras es él mismo a hablar con un estilo, señala Schopf, "claro y sencillo" (Schopf 2000: 97). Este tono tiene el objetivo de hacerse comprensible y comunicativo para el lector del pueblo, sin embargo, como sostiene el crítico, de este modo se acerca a una retórica populista o simplemente a un lenguaje prosástico. En particular es propio en *Alturas de Macchu Picchu* que los críticos acusan el uso de un estilo de difícil comprensión, contrariamente al pretendido deseo de comunicabilidad del mensaje histórico. Como señala Schopf, *Que despierte el leñador* es un poema que "anticipa cierta interpretación voluntarista de la historia, según la cual hay etapas en el desarrollo de la humanidad y grandes conductores que guían a los pueblos, justos por naturaleza" (Schopf 2000: 97). Como intuye el crítico, el poeta vidente de las *Residencias*, en *Canto General* se define y sumergiéndose en el pasado, en *Alturas de Macchu Picchu*, elabora poéticamente una representación de la historia de su comunidad (2000: 97). Pero lo que en lo específico aquí interesa con respecto a la poesía de Lihn, es que más allá de asumir esa tarea histórica, de poeta elevado o misionario, es que, escribe Schopf, "a partir de una verdad previa, es decir, de un bloque de certezas, comunica un mensaje en que la experiencia real, cuando existe, ha sido ideológicamente interferida" (Schopf 2000:97,98). Si por una parte Schopf considera que la estigmatización de la totalidad de *Canto General* se basa en una actitud negativa que no hace justicia a la obra, ya que algunos de estos rasgos son reconocibles sólo en una parte del *Canto*; por otra el autor sostiene que un cierto tipo de visión nerudiana que irá a desembocar en *Las Uvas y el Viento* (1954), proviene también de otros poemas esparcidos por el *Canto General*, como por ejemplo "La tierra y los hombres", "Las masacres" o "El pueblo victorioso". La actitud que mayormente le es criticada por los poetas jóvenes de su tiempo, y por los de las generaciones venideras, es la asunción de una "versión mecanicista o demasiado simplificada del marxismo, en la que hace desaparecer las contradicciones del campo de la poesía como de la realidad"(Schopf 2000: 101-102). Como puntualiza Schopf, para Lihn el centro de sus observaciones críticas será *Las Uvas y el Viento*, cuya retórica el poeta también hace originar en algunos poemas de *Canto General*. Asimismo, el estudioso acerca esta disposición crítica de Lihn a su temprana apreciación de lo real en Parra, contraponiendo la actitud sin pretensiones de éste último con respecto al supuesto *yo colectivo* de Neruda que, para Lihn, se convertía en una "inflación de su yo" (2000: 99). En este sentido la trayectoria dialógica de Lihn con respecto de Neruda atraviesa un largo recorrido que se entronca a la de otros poetas, como el Parra de *Manifiesto* por ejemplo o

Gonzalo Rojas.

Lo que contextualmente, entonces, aleja a Lihn de Neruda es la necesidad de apartarse tanto de la mitologización de la historia como de la tergiversación de lo real, anteponiendo a la retórica de lucha la denuncia de los eventos más críticos de su presente. En esta dirección el intento de Neruda por cantar el hombre americano, es percibido como un intento fallido por lo que respecta el canto de la franjas más frágiles e indefensas de la sociedad. La estudiosa Fischer en su ensayo crítico en el que confronta ambas obras y su intertextualidad, identifica el punto crucial en el que se sostiene el rechazo de Lihn por la poética de Neruda. En *El Paseo Ahumada* su autor pone en acto un sujeto que no se aparta de la historia para conseguir relatarla, más bien, se une en cuanto testigo de los efectos de realidad en la calle misma. A través de "un habla común y de sus tics más cotidianos y percederos" se rescata "un lenguaje estrictamente legado a la circunstancia precisa"(Fischer 1991: 572). Como sostiene la autora "no se afirma una individualidad que se ubicaría por encima de los hechos y que los interpreta y les asigna un orden", el lenguaje de Lihn sabe más bien de la dificultad de testimoniar esos hechos. Y con respecto a la diferenciación con la mirada nerudiana Fischer sostiene: "la poesía de Lihn quiere hacerse parte de la historia que se puede vivir precariamente como testigo, la poesía de Lihn se entreteje con una historia estrictamente circunstancial o experiencial"(1991: 572)

No podemos eximirnos de abrir otra perspectiva y vincular en modo comparado las reflexiones de Raúl Zurita, quien por su parte, como hemos visto en la sección anterior, ha demostrado tener otro tipo de aprendizaje y de incorporación dialógica del texto nerudiano. En su ensayo de 1983, remontándose al origen de una literatura de la oralidad que se perfila en las letras chilenas con las *residencias* de Neruda, enlaza a ello, como sucederse de una expresión en el lenguaje, la gestación de "una poesía que se plantea históricamente y va asumiendo claramente un contenido de clase, en coincidencia del nacimiento del movimiento popular (el bipartidismo de izquierda a partir del año 1933)"(1983: 8). En un cierto momento, sostiene el poeta, la alternativa de gobierno con que los partidos comprendieron esa clase "se expande hasta transformar esa clase primigenia en un ideal americanista cuyo portavoz más representativo", afirma Zurita, "fue la obra nerudiana, obra que encarna el trayecto del movimiento popular chileno hasta su quiebre en el 73"(1983: 8). El portavoz de lo americano y su forma de escribir poesía se transforma en un sistema de entendimiento que acompañó el acceso al gobierno de Allende en 1970. En ese sentido para Zurita la poesía desborda su campo:

La poesía más que un fenómeno de arte específico y autoreferente, desbordó su propio marco de circuito para pasar a ser uno de los componentes de la historia de los movimientos populares. De ese modo el "tono nerudiano" sobrepasó el ámbito de la escritura literaria para ser parte integrante de la retórica con que dichos movimientos acceden al poder [...]; la obra nerudiana se nutre de una realidad de clase y es apropiado partidísticamente, pero a su vez, al nominar esa realidad comienza a ejercer su influjo autónomo sobre ella y deviene de esa manera una

causa más del desarrollo concreto que tuvo una historia. Al otorgarle al movimiento popular una retórica accesible, lo hizo más visible y en cierto modo se constituyó en factor dinamizador de ese movimiento, desmintiendo de paso la afirmación de que el lenguaje es un mero reflejo de la realidad. (Zurita 1983: 8-9)

El punto de vista de Zurita, distante de Lihn, focaliza algunos de los recursos internos de la palabra de Neruda que conservan en sí memoria del pasado, y que raramente son recuperados en una crítica legada al presente del juicio histórico. Citamos aquí otra consideración que tanto crea un puente con el metalenguaje parriano como actualiza las resonancias de Neruda en la tradición nacional, en lo específico Zurita contextualiza su lectura en el periodo post-golpe¹³¹:

Fue necesario un sismo histórico, la reconquista de las clases dominantes de su total hegemonía, para que esa presencia volviese a tener una vigencia plena. Sin embargo, como anotábamos su presencia en las masas era evidente, si lo referimos únicamente al lenguaje ello significó que la obra nerudiana es en rigor la suma arqueológica de las distintas capas de lengua que se fueron sobreponiendo en el camino del movimiento popular. He allí su formidable vida. La obra nerudiana representaba no un futuro sino el pasado, pero un pasado concreto, tangible. Es esa memoria lo que no se encuentra en la obra de Parra, su pura actualidad no era suficiente para un presente que sobre todo cargaba el peso de su pasado. (Zurita 1983:12)

La reflexión de Zurita propone una límpida pauta de lectura de la complejidad de la palabra de Neruda, actuando una suerte de desmontaje de ideologías, ofrece algunas notas clave para el entendimiento de la trayectoria poética nacional.

6.1.3 *Caídas de la modernización*

El eje que mueve la posición crítica de Lihn y el sentido del uso intertextual de otros *corpus* literarios, se articula en tres distintos núcleos: la palabra profética, sea como operación sobre el significante que como rol asumido por el poeta que subjetiviza el discurso; el tipo de relación que se establece con la realidad; y la posición de autorreflexividad y autocrítica que el sujeto convoca en el lenguaje, connotando una perspectiva dentro de su específico marco histórico y social incluso cuestionando el uso

131 De hecho en la inmediatez del post-golpe, se puede observar un retorno a la lectura crítica de Neruda, como asimismo de Huidobro, del cual testimonian las numerosas profundizaciones y artículos sobre su obra publicados en las revistas editadas, principalmente, en el exilio. Este actitud en parte revela una tensión cultural hacia la reconstrucción de una identidad literaria nacional en un momento en que las poéticas nuevas habían sido violentamente *dispersadas*, por el exilio o por el inmediato silenciamiento de los escritores que se quedaron en Chile. Neruda que en los cincuenta había dejado de ser *el* poeta nacional, regresa como un fantasma de la historia poética del país, afianzando una memoria colectiva.

de lo autobiográfico.

En relación a Vicente Huidobro la referencia paródica se circunscribe a elementos parciales, ya que por otro aspecto existe una cierta afinidad con el poeta creacionista. El poeta vanguardista que anunciaba su poética bajo el signo de la *creación de realidades nuevas*, connota su labor poética con la búsqueda de la originalidad en el signo lingüístico, construyendo irrealidades que cobran vida a través de metáforas y sobre todo símbolos que atrapan su lenguaje en imágenes muchas veces imaginarias. Por otra parte, tanto de sus ensayos y declaraciones como de sus poemas, contextualizados en el periodo europeo de entre guerras en que Huidobro vivió, emerge una clara tensión hacia el momento de declive cultural como paradigma de una época, perspectiva que compartió con sus contemporáneos de la vanguardia francesa y española, en un intento de incluir lo social y lo utópico como horizonte sobre el cual proyectar un mundo nuevo.

Enfrentando otro aspecto, para Lihn el extranjerismo de Huidobro, que escribía en francés - resultaba ser un *afrancesamiento snobista* (Lihn 1996: 63), subrayando su "galicismo" mental (1996: 63)- este factor que promovía una hibridación *ante litteram* era incomprensible para la poesía chilena. Su *condición de meteco latinoamericano*, constituía un elemento inaceptable del punto de vista de la teoría escritural, en el sentido que para Lihn la palabra poética quedaba fundada no tanto en una identidad sino en una cultura, la lengua como cultura.

Sin embargo, la imagen futurista en el poema *Noticias de un Astronauta del futuro candidato a la presidencia del mundo*, se plantea más como un guiño irónico a la matriz vanguardista de Huidobro que como crítica de su poesía. Lihn crítica al poeta y remeda su obsesión por la tecnificación y sus máquinas. Asimismo lo rescata en su desempeño poético por la conquista de una libertad creativa apartada de *los estragos del realismo* (Lihn 1996:64). La evocación de la caída en paracaídas de *Altazor*¹³², como refiere Carmen Foxley, transformado en un irrisorio astronauta futurista, denota el intento de subrayar la distancia que separa su *poesía situada* de los vuelos pindáricos del Ícaro huidobriano, vinculándolo indirectamente, y directamente también, en cuanto precursor de una vanguardia que desembocará en la neovanguardia de los Ochenta. Porque en el mismo

132 El crítico Oscar Galindo, por su parte, difiere de la lectura que Foxley hace de la figura huidobriana en el poema de Lihn, considerándola más bien, como indicador de un proceso de modernización económica que habría cambiado el orden del sistema tanto cultural como social en cuanto evento crucial desde inicios del siglo XX. Inscribiendo además la poesía de Lihn como una de las primeras a plantearse en modo crítico el tema de la economía del post-golpe: "El texto pienso, más allá de sus relaciones con la noción de la caída de este astronauta candidato a la presidencia del mundo, no es un metatexto sobre la poesía, sino sobre la economía. El astronauta sustituye la figura de la poesía como instrumento irregular de conocimiento por la de la economía como rectora de la vida. El astronauta que aterriza en el Paseo Ahumada es un "simple tecnócrata divinamente preparado", por lo que el texto puede ser leído como una ironía de la economía de libre mercado convertido en dogma de fe, tan propio de esta etapa de la dictadura. [...] La crítica de Lihn al neoliberalismo es posiblemente una de las primeras respuestas poéticas en la poesía chilena a la imposición de un régimen económico cuyas consecuencias sufrieron los sectores más frágiles de la sociedad" Galindo, Oscar. "Dos libros de la realidad: *El Paseo Ahumada* y *La aparición de la Virgen*", en Noguerol 2005: 258-259.

poema no faltan referencias cruzadas, o referencias explícitas a la poesía de Zurita.

Altazor, el poema del parodiado creacionista, según Carmen Foxley tiene algunos elementos en común con la poesía de Lihn: "Hay muchos rasgos en la poesía de Lihn que hacen pensar en *Altazor*, el descentramiento del sujeto, el desdoblamiento en personaje, la opción de bajar de las alturas a la tierra, y sobre todo, la pasión por la búsqueda de lo desconocido[...]"(1995: 257)

Rígido, la cabeza encapsulada como una redoma del cielo
El rostro, que mañana aparecerá en las pancartas, es de una vulgaridad sólo comparable a la de los ángeles
técnicamente impersonal
Helo aquí ni Satanás ni Belial ni Luzbel, un simple tecnócrata divinamente preparado
para todas las emergencias del ascenso y del descenso
Sólo le está vedado aterrizar en el Sol
[...] El astronauta se defiende de la soberbia - pecado de angelismo - porque él es sólo un miembro - el mejor dotado / de la élite de superhombres [...]
No es el Mensajero de la Nada y sus Misterios
No viene de visita como la Sombra a la tierra después de haberse ganado una precipitación al abismo
No viene de escribir Une Saison en Enfer
ni a divulgar las ciencias ocultas ni a la mera ciencia avec son exposante nécessaire d'inutilité et d'absolu
habría liberado al hombre de dios porque eso ocurrirá hace cientos de años
La suya no es una caída en suma su abismante seguridad en sí mismo que lo hace Cristo crucificado en una nave espacial
[...] Si arde no por eso habrá caído al Infierno se deberá a un error infinitesimal de cálculo absolutamente imper - donable en la zona de desviación [...] (Lihn 1983 s/n)

La especificidad de algunas referencias como el uso del francés, la mención al anhelo rimbaudiano, no denigrable en sí si no como muestra de la opacidad de una ambición emuladora que se extingue en sí misma, muestran que la mirada crítica de Lihn en este texto se dirige más bien a la construcción de una especie de *superhombre* de la poesía, absolutamente anacrónico y desfasado, *un zote*, con respecto a su tiempo: "Basta de todas estas farsas opulentas Al hoyo negro con todos los emblemas, información no profecías / queremos, y que aterrice, por fin ese zote"(1983 s/n)

Para este poeta, caído ya no del Olimpo sino del cosmos y de la irrealidad de sus construcciones lingüísticas con pretensiones republicanas, el *Pingüino* del Paseo Ahumada puede ser sólo su *tomacorrientes*, la carnada de su poesía, el nutrimento real que da lugar a sus imagerías. El poeta *retuerce* al sujeto-objeto que le sirve a su poesía, lo tortura para trascender lo terrestre con su palabra visionaria: "¿no serás tú su

tomacorrientes? / Demonios y ahí estás retorciéndote como entre el ánodo y el cátodo de una rana de Galton"(1983 s/n).

Junto a la cita más arriba, hay en el poema algunos elementos que precisan la intertextualidad con Huidobro y su pensamiento. Ya en el poema anterior, en el ámbito de la *estética de Vivac* se se lee: "Así se pasta en los campos chilenos entre uno y otro cerco de álamos"(1983 s/n), referencia que Lihn ya menciona en un artículo del 79, citando la frase despectiva de Huidobro para referirse a Chile "a los caballeros que pastan en los potreros chilenos"(1996: 146), y como también Carmen Foxley releva en su ensayo crítico (1995: 257).

El término *campos* se reitera a lo largo del texto. La estudiosa Magda Sepúlveda (2013) lo vincula a la poética de Zurita el cual lo instala como significante en la constelación lingüística de su proyecto *Paraíso*. Claramente el valor semántico de "campos", proviene de diferentes áreas del saber y de la historia. *Campos* que se multiplican y declinan en diferentes modos en la producción alegórica y discursiva de los Ochenta: zonas, áreas, márgenes, llanos, descampados. El campo se inscribe, sometiéndose, dentro de la política autoritaria y en lo específico dentro de su práctica represiva¹³³.

Asimismo, de esta relectura de la palabra vanguardista emerge una posición crucial de la reflexión teórico-poética de Lihn con respecto a la práctica neovanguardista en torno a la escenificación del dolor y el carácter bíblico teológico que ésta despliega. En este sentido seguimos la formulación de la estudiosa Francisca Lange en su ensayo sobre *El Paseo Ahumada* (2005). Con relación a la producción semiótica y a la constelación lingüística que connota la obra de Zurita emerge una dialéctica metapoética en el texto lihneano que permite vislumbrar resonancias claras de su crítica frente a la posición que asumen los sujetos hablantes de Zurita.

La intertextualidad se presenta evocando tanto algunas figuras del *corpus* poético de Zurita, como posturas que están a la base de su discursividad. La figura cristiana de la crucifixión, como padecimiento doloroso y sacrificial que precede la redención, se presenta en distintas declinaciones: "la cruz espacial nos redime de la sorpresa nos dispensa de toda filosofía; su abismante seguridad en sí mismo que lo hace Cristo crucificado en una nave espacial" (1983 s/n), entre otras.

También el uso del lenguaje viejo testamentario, con su registro profético por

133 El filósofo chileno Willy Thayer cuestiona el uso de ciertos términos dentro de la estética y el análisis de la escena de avanzada que efectúa Nelly Richard en su ensayo de 1986, *Márgenes e Instituciones*, poniendo en tela de juicio también el lenguaje como medio: "No se debería intentar, sobre todo si se ha tenido a Benjamin como enseña, mantener a distancia las categorías estéticas burguesas que en "su uso descontrolado posibilitan la organización del material fáctico en sentido fascista?. ¿Habría podido escribirse *Márgenes e Instituciones* si en vez de una *Escena de Avanzada* nos hubiera postulado un *Campo de Avanzada*? ¿Qué quiere decir *campo autónomo del arte en estado de excepción*? ¿Es posible sostener al arte como campo autónomo en el campo de concentración?" (Thayer 2006: 74-75).

excelencia, da cuenta de la fundamental problematización de lo eclesiástico y doctrinario en la obra del poeta. Este registro es utilizado por Lihn como recurso irónico mientras que en Zurita asume un tono solemne:

Privilegiados todos ellos porque de estos corderos está hecho el rebaño de los casos omisos

Privilegiados son él y otros mendigos de verdad a quienes está permitido ir derecho al grano de la limosna. (1983 s/n)

En el poema *Se apareció Cristo en el paseo Ahumada Está bueno de jodé* en el que además de ironizar sobre las supuestas apariciones de la Virgen que tuvieron lugar en Chile entre 1983 y 1984 en Villa Alemana, se conjuga la solemnidad del nombre del redentor bajo el signo de lo social y de lo político, identificándolo con el reprimido:

Cristo Señor de la Mendicidad Nacional / Cristo peatonal en la Vía Crucis del Paseo / Cristo al que le robaron el cuerpo en la Morgue / Cristo el que apareció muerto bajo otro nombre / Cristo en pantalla / Cristo teatro en la calle / Cristo actor de una película filmada en clandestinidad para identificar a los terroristas / [...]Cristo del cobre sin un cristo en la mina / Cristo rey de los cuchechos / [...]Cristo a la parafina ardiendo como un bonzo por la libertad de sus hijos / Cristo Pingüino al que se le aparece la Virgen / Cristo en la barra de un bar de mala muerte / Cristo al que matan en su población por haberse negado a gritar viva Chile / Cristo allanado / Cristo torturado agente pasivo de una lección magistral por un Paganini de la cosa / Cristo que estaba bueno de jodé// (1983 s/n)

Este tipo de parodia del registro y la enunciación lingüística zuritiana se explicita con mayor alcance en *La aparición de la Virgen* (1987), texto con el cual *El Paseo Ahumada* se halla vinculado en modo intertextual, donde además se encuentra un poema intitulado *Saldos del Paseo Ahumada*. El nexos doliente con los simulacros organizados por el aparato de gobierno que pusieron en escena las apariciones, es el de las desapariciones y de los crímenes ocultos, en un periodo en el que la mano represiva volvía a estrecharse. Con la instrumentalización de un joven afecto de enfermedad mental, los supuestos milagros tuvieron lugar en el pueblo de Villa Alemana y congregaron la atención de los medios y de la población. En el texto de 1987 el tema de las apariciones y del engegucimiento religioso alcanza niveles paroxísticos, debido también a que se entrocán con una feroz crítica al régimen militar y a la ideología que parece haber obnubilado la conciencia de los ciudadanos, a través de la televisión y las proclamas consumistas, circuito dentro del cual, la espectacularización de las apariciones y una distorsionada práctica de fe, encuentran su apogeo. Este texto también exhibe una situación social y humana enajenada por el miedo, la delación y las dinámicas de persecución y violencia que se habían infiltrado como trasfondo o en las relaciones. Paroxismo de la paranoia y la neurosis, que el poeta a veces denominaba "sociois", termine con el que Lihn extendía, como refiere Adriana Valdés, el malestar

desde lo personal a lo social (Valdés 2008; Lihn 1996: 576-578).

En este libro las imágenes que remiten a una cierta estética de la herida son más nítidas. Citamos sólo algunos pasajes para individuar algunos de los elementos mencionados:

La realidad es el único libro que nos hace sufrir
Las apariciones de la Virgen serán irreales no así la aparición de los agentes de la
realidad
[...] Mil veces preferible quemarse los ojos para ver a la Virgen
Que estar en el elenco de los que forman con sangre
Sin una gota de luz
Dios me libre de ser escrito con sangre por uno de esos autores no
identificados
Que filman y escriben en vivo y en directo
En sus cárceles secretas
Son esos los que no medejan dormir tranquilo [...]
Ni los ajusticiados. Ni los desaparecidos (me tienen curco)
Esos son simulacros del humus que se dibujan su cortina como el ser
que es del sí no mismo [...]
Nos quemamos los ojos para verte mejor (Lihn 2010: 3,4,6)

Prosiguiendo en la huella de los segmentos textuales que dialogan o parodian la estética del padecimiento se halla la figura de un cristo aburguesado y transexual: "El cristo andrógino temerosa de las infecciones" (1983 s/n), es la parodia de una poética que despliega el gesto de agresión voluntaria propia de algunos artistas de la *escena de avanzada* como medio para acercarse al dolor de la gente, y en cuanto aproximación hacia el *sujeto popular*.

El fulcro dentro del cual confluyen la poesía de Zurita y de Neruda en el marco de la crítica y la formulación intertextual de Lihn, encuentra en la aproximación a *Alturas de Macchu Picchu* su punto axial. Zurita, como es sabido, recoge la mirada de Neruda¹³⁴ y la personaliza desplazando la voz unificadora, misionaria y

134 A diferencia de algunos comentarios y apreciaciones críticas estéticas que hemos introducido al respecto, y en particular con respecto de Lihn, Zurita se expresa en este modo con respecto a la obra de Neruda: "Sin duda que las residencias son una gran, gran obra, absolutamente impresionante, y yo no lo pongo en duda. Ahí Neruda tiene una profundidad, un hondón para tocar la materia, una especie de autolaceración a través de las cosas que es impresionante. No obstante eso, ahí todavía Neruda es un colega, es un hombre de carne y hueso, un compañero de oficio, un poeta. [...] En esa línea está la antipoesía o la gran invención verbal de Huidobro. [...] Pero en el *Canto General*, concretamente en las "Alturas de Macchu Picchu", "La tierra se llama Juan" o "Que despierte el leñador", simplemente ya se trata de dimensiones del lenguaje, del poder encantatorio y de la visión, que van más allá. Es ese Neruda el que me interesa. [...] Pienso que en trozos de ese libro hay una reconciliación radical de la lengua española consigo misma [...] En "Alturas de Macchu Picchu", se hace un gesto infinitamente más importante que la batalla de Ayacucho, por ejemplo. Una radical y absoluta liberación del hombre - o del pueblo - que escribe ese poema, como alguien que ha logrado dominar absolutamente la lengua

monumentalizadora de Neruda hacia un sujeto fallido, que más que intentar dar voz, o junto a ese gesto, subjetiviza un paisaje histórico sin imponer la marca del padre, sino la del hijo extraviado, crucificado y alienado. Este viraje está claramente dictado por una contingencia histórica que lo distancia claramente de Neruda, pero también a causa de su diferente mirada con respecto al lenguaje y al poder de éste sobre la realidad y a la finalidad de la poesía. Si en Zurita subsiste la concepción de la misión del poeta, lo es insertado en su comunidad y vinculado a lo no dicho, y no como lugar privilegiado (Piña 2007: 275).

El proyecto de arte-vida de Zurita para Lihn es inabordable (1996: 574), la vida que han querido convertir en un objeto desechable, fragilmente en ascuas, es, al contrario, inarticulable; la escritura puede solamente aproximarse, o escribir "este cuaderno de anti vida", como se lee en el poema *La vida es un despertador desechable*. Es, por lo mismo, que el poeta Lihn impugna el simulacro del dolor, *esas farsas opulentas*, y el cripticismo poético, consecuentemente a su particular y personal posicionamiento con respecto tanto a la productividad del arte como a la realidad.

Con respecto al lugar en que la *poesía situada* de Lihn se posiciona, siguiendo la formulación de la crítica Lange, la empatía de Lihn con respecto a los desposeídos: "...empatiza, como en mi caso, con los oprimidos que, en lugar de hacer la historia la padecen" (Lange 2005: 5). Distanciándose de toda otra estrategia de simulación de cercanía o de aparente fusión. "Escribo de parte de los perdedores de la mortalidad / Escribo sin voz por amor a la letra" (2010: 19), confirma Lihn en *La aparición de la Virgen* (1987) constituyendo una estrategia que, vinculando ambos argumentos, convoca tanto su ética escritural como su tensión subjetiva.

Desde esta perspectiva algunas prácticas que oscilan entre la espectacularización y la intervención instrumental en las zonas de conflicto social y político por parte del CADA y de otros artistas asimilables a la avanzada, se reflejan en el poema que, en modo incierto, se halla bajo el titular *Ahogado sentimental*:

A quince metros del hotel es gracias que no te maten / te la otorgan por no menos
de cincuenta dólares
[...]Esa dolorosa congela un poco más mi literatura comprometida y he vuelto más
hermético
que nunca
Tú no te has dejado invitar, en mi ausencia, sólo por un aguafiestas
Has marchado en cada protesta atraída vertiginosamente por el fuego sagrado
que arde en las barricadas de caucho
Los pobladores se aíslan simbólicamente de las balas oponiéndoles esa muralla de
fuego
que excita a los sitiadores y hete aquí a un paso de esos lugares de inmolación

de los conquistadores, sortear todas sus trampas" (Piña 2007: 283-284)

con tu máquina fotográfica
Van a decir quien sabe qué
Olvídate, pero díme, por favor ¿no has conocido todavía al pingüino?
¿Qué ocurriría si te invitara a cenar? ¿No lo viste huir como alma que lleva el
chorro
de los carros - bomba en el Ahumada
Con qué patizamba rapidez habrá desaparecido en los agujeros quemados
¿No te pediría que te acostaras con él después de las agitaciones como las que
estamos viviendo?
Es una pregunta y no una ofensa (1983 s/n)

En este fragmento se pueden señalar dos elementos que se entrecruzan: la referencia crítica al acto de mirar y producir simulacros de las acciones de arte y la representación fotográfica como lenguaje en sí, que acerca el objeto al receptor, como señala la estudiosa Lange, y que se refleja en el discurso metatextual del poema como libro, que contiene precisamente, algunas fotografías de los personajes del Paseo.

Lo otro que emerge de este fragmento es la distancia infranqueable entre el observador y el objeto-sujeto observado. Lugar en el que radica uno de los cuestionamientos éticos y estéticos de Lihn, del que se destaca un profundo interés por ahondar en las dinámicas de poder. El hablante interpela la mujer preguntándole por el paradero del Pingüino, más aún le pregunta, qué es lo que haría si éste quisiera establecer más intimidad con ella. ¿Es posible un contacto de este tipo entre dos sujetos tan distantes?, ¿qué le importa al *voyeur* del objeto de su mirada?. Preguntas que se hacen dramáticas y desoladoras, confirmando la distancia social que el sistema del régimen ha incrementado. En fondo Lihn se pregunta por quién padece de verdad, por el sujeto que está más allá de las barricadas, sin defensa y, demanda, también a sí mismo, cómo *empatizar* con él.

También dentro de la posición del *voyeur*, o *mirón* como se autodefine el sujeto hablante, se encuentra el sujeto femenino, que en el poema se expone con su máquina fotográfica.

La labor de tantos periodistas que arriesgándose lograron documentar momentos conflictivos y dramáticos que de otro modo hubieran caído en el olvido fue fundamental; la alusión del poema remite más que al periodismo nacional o internacional, a la espectacularización y a la explotación de la experiencia traumática y violenta de las zonas más agredidas y degradadas, como eran aquellas de los *pobladores* que se nombran. Las barricadas parecen ser una atracción, pero las barricadas no eran pensadas *simbólicamente*, ya que sólo después de un filtro estético, barricadas, como hoy pasamontañas, pueden convertirse en símbolos de agregación bajo una identidad opositora y agresiva.

Las intervenciones del CADA en la ciudad, con los camiones de leche, la

distribución en las poblaciones y en 1983, la propuesta radial y anónima del NO+¹³⁵, escrito en los muros, quisieron subvertir y proponer al contempo signos y símbolos, dando un nuevo significado a los emblemas patrióticos, y reactivando la memoria del pasado reciente. Nelly Richard hace originar (como se ha revisado en la sección dedicada a Zurita) el CADA de una línea que proviene de la *Brigada Ramona Parra*, de clara identidad política revolucionaria, grupo que diseñaba y pintaba los muros de la ciudad con proclamas políticas y mensajes doctrinarios, cuya labor en realidad mucho se aparta del nivel alegórico de la estética del CADA.

La fotografía, en este caso, se inserta también dentro del creciente criterio de mediación con que los medios de prensa ejercitan su oficio, convirtiendo la noticia en mensajes confeccionados con fines de mercado. Lógica dentro de la cual se inserta el lenguaje sensacionalístico, la explotación de los dramas personales y políticos y una aparente neutralidad, en otros casos, que oculta estrategias corporativas de todo tipo.

Por su parte a nivel paratextual y contextual, la composición del libro que incluye fotografías, preve otra funcionalidad del elemento visual, refutando un lenguaje hermético, ilustra, documenta, contextualiza y da prueba, como testimonio de la realidad social, de la calle. Coherentemente con el poema que se sitúa en la calle, como un vendedor ambulante, las fotos ofrecen la imagen del *Pingüino*, "verdadero" habitante del Paseo Ahumada, de algunos pasantes y de los oficinistas, agentes de la Bolsa, o bancarios, caballeros de camisa y corbata, con los que se identifica el andamio de la economía local. El uso de estas imágenes, escribe Lange, "sirve como registro de lo (no) dicho, del mundo construido a partir de una realidad física y situacional del país que acá se expone" (2005: 6). Y, considerando las premisas de Susan Sontag sobre el industrializarse de la fotografía en el 900, la autora lee su integración como signo textual dirigido al receptor como una forma de otorgar claridad vehicular el contenido del poema. A su vez tácitamente, esta estrategia se opone a la deconstrucción de los códigos y al hermetismo lingüístico que usa la avanzada, y a su uso tanto de la fotografía como del video. Por otro lado, el lector, potencial pasante del Paseo Ahumada, se ve como en un espejo reflejado e incluido en esa situación, multiplicando los signos (el

135 De esta forma Gonzalo Muñoz, poeta cercano al CADA, narra el proyecto de arte en la calle, NO+: "[...]Un par de semanas antes del 11 de septiembre de 1983 [...] el Colectivo de Acciones de Arte (CADA) se reúne a proyectar una convocatoria a los artistas. Se trata de marcar la fecha sobre el soporte urbano. De esa reunión surge un signo a multiplicar a lo largo de paredes, muros, calles, etc. Este signo es lo suficientemente abierto o interactivo como para posibilitar su reapropiación, en primer lugar por los otros artistas, en segundo lugar por los habitantes del territorio. Se trata de un signo plural: de ninguna manera, un sistema cerrado de significación. Se trata de un articulador de espacios y gestos simbólicos, no de un símbolo. [...] Este signo, el NO+, puede desencadenar, a juicio del CADA, un proceso dinámico que transforme las relaciones del encuadre represivo.[...] Un mes después, el signo comienza a circular como un signo errante, perdido de su origen, modelado de acuerdo a miles de deseos anónimos y diferenciales: No+hambre, NO+dictadura, No+tortura, No+miedo, etc. El signo se multiplica y se multiplican sus acentos, reforzando mediante su pluralidad la básica articulación resistente al encuadre.(Gonzalo Muñoz, "El gesto del otro", en Cirugía plástica, NGBK, 1989, en *Revista de Crítica Cultural* 2004: 48)

formato diario, los titulares, las fotografías) que lo acercan al discurso.

Problematizando otro aspecto de la realidad chilena de esos años cruciales, encontramos en el texto discursos que hacen controvertida la cuestión de la presencia de la Iglesia dentro del espectro social y político. Si en Zurita indicábamos como analogía el espíritu de la pastoral de la Iglesia, en Lihn encontramos ambas caras de la medalla, la Iglesia derechista que transita en vehículos polarizados y los sacerdotes militantes inmolados en la población.

En *Sacerdote satánico no absuelve a cualquiera*, el sujeto hablante advierte al *Pingüino* de la futilidad de su intento de acercarse al sacerdote en busca de amparo o escucha:

La pobreza no es su fuerte, pero de la miseria fisiológica quiere ignorarlo
absolutamente todo
él que es al aborto lo que la espina al dedo
su gran corregidor
Pingüino, si así te pusiera el azar en el camino peatonal del águila la carnicera se
echaría a volar de pura
indignación
[...] exorcizando con el aplauso de sus alas, la tentación de hundirte el pico hasta la
empuñadura de tu cabeza
deforme
[...] Prefiere, a epifanía semejante, mecerse en el azur al acecho de los verdaderos
pájaros que no sean como tú el
residuo de la raza
La suya ha de ser una caza espiritual y no un vulgar rapto de cólera
Apártate de su sotana cortada en el mejor de los paños como por un bisturí
No será ella quien te perdone la contrariedad que le provocarías si tu te cruzaras en
su camino
La fría luz de la otra Roma está sobre su cabeza [...] (1983 s/n)

Este discurso anticlerical más adelante presenta su alter ego:

Él desciende al infierno de la realidad
sacerdote en el mundo de los marginados
vive en la San Gregorio o en la José María Caro, en lo Valledor, por ahí
mahometano
dando ese mal ejemplo: mirar, en Cristo, el pobre
como si fuera rico
o hacer una pregunta para no responderla
¿Qué pecado tiene el pueblo para que lo castiguen tanto? [...] (1983 s/n)

El gemelo del sacerdote del régimen: "se sigue refugiando en la misma Madre a lobos y ovejas perseguidos / sin pedirles el carnet de la Iglesia".

Y en su conclusión regresa la imagen parodiada de los *descampados* y de la crucifixión:

Se te otorga una cruz al mérito gamado
mientras a él se le inflige una especie de crucifixión, al descampado, a título de
advertencia

Usando la ironía para reforzar el carácter dramático de los hechos realmente sucedidos, en la realidad de las poblaciones, mientras evoca a los sacerdotes ajusticiados que murieron sin heroísmo ni reconocimiento oficial en medio de zonas eriazas, crea una disgresión textual que contribuye a indagar en la memoria y en la percepción de la realidad.

La mirada crítica de Lihn encuentra un tema del que ha sido protagonista, debido a la continua sospecha puesta en acto tanto por sus *amigos* literatos como por periodistas o representantes de la cultura: su relación con el exilio y los exiliados. La posición crítica de Lihn con respecto a quienes después del golpe se fueron al exilio, repetidas veces por él bien aclarada y contextualizada, corresponde a una semejante crítica por parte de algunos de sus compañeros exiliados, así como de una morbosa inquisición en torno al tema.

Aquí los exiliados, efectivamente, son uno de los únicos sujetos que parecen apreciar la “modernización” del paseo peatonal, su mirada ni siquiera se detiene ante la mendicidad, se dirige en seguida a su paisaje ornamental, a la diversión que éste propone. Están *fuera del tiempo*, a destiempo, exiliarse es también estar fuera del tiempo que marca lo dictatorial.

Pareja exilio dijo es bueno vivir afuera diez años
pero está bueno de éso
Aquí se respira y uno puede caminar al mismo tiempo por la calle
Rico y aspiraban el aire preso de smog
[...] Chao nos estamos viendo Alejáronse de mí para mi perplejidad
felicis de la vida por el Paseo Ahumada [...] (1983 s/n)

En otro poema se lee:

Para los exiliados una recepción en el Paseo
[...] o por lo menos, una fotografía de este Nuevo Extremo
de Santiago medieval [...] tan cesantes como estábamos los araucanos en el decir de
los conquistadores
[...] Que esos ausentes sepan todo lo lejos que hemos llegado en tan pocos años
cómo se han aumentado el número de los publicistas de Dios, en la calle
de los vendedores de cualquier cosa y de los compradores de dólares
y cómo se nos cuida y se nos mimas con perros
[...] nosotros seríamos capaces de recibirlos aquí en gloria y majestad
pero ellos tienen su tambor y nosotros el nuestro (1983 s/n)

No es disimulado el acre sentido del humor que en este texto despide también un poco de reprobación, lo que se manifiesta en una suerte de resumen del declive económico-social que se ha verificado en los últimos diez años en el país, como refiere el hablante. Los exiliados se demuestran incoscientes, incapaces de emitir juicios críticos, lo único que importa es el retorno tanto como el bienestar, el hablante se distancia, no infiere en la herida, pero remarca la diferencia, implícitamente refiriéndose con el *tambor* a la diferencia de lenguaje y de mirada crítica, una experiencia dinstinta para los unos y para los otros¹³⁶.

Para concluir dos motivos que encuentran su síntesis en respectivos poemas: la violencia y la censura, con lo que conlleva el lugar del poeta y la significación de la escritura.

Violencia que en el *Paseo Ahumada* se desglosa como el rostro del capital y del *exitismo* capitalista. La violencia urbana y el desquicio que produce el régimen tanto en el lenguaje que refleja la neurosis, la *sociosis*¹³⁷ como la denomina Lihn, en modo tal que el desconcierto y la incoherencia ocupan el lugar de la reflexión y de la oposición. En *Curso rápido para disparar y manejar al mismo tiempo*, el sujeto se desdobra y es tanto la voz del opresor como la voz de quien escribe bajo censura: "Amo la censura, pero la autocensura tiene la ventaja de una mejor movilización"(1983 s/n). En una constelación que frecuentemente vuelve sobre la banalidad del mal, la irracionalidad de los gestos criminales, el sujeto inscribe su gesto escritural. La censura es *amada* por el sujeto que ha puesto en marcha estrategias para poder seguir hablando. En algunas entrevistas y artículos Lihn ha afrontado directamente el tema, abordando la complejidad de la tarea de escribir mientras se elude el lenguaje del poder, con la conciencia de estar imbuido en él.

A través de estas estrategias, el discurso se transmite igualmente, el autor no hace uso de hermetismos, despliega su palabra incluyendo hasta lo no dicho. Pero su tensión está puesta en ese vacío que no se puede decir:

Es el sector que más me gusta en esta comuna del lenguaje
los servicios de seguridad que presta la censura siempre andan en auto
cuando uno sabe manejar bien puede disparar al mismo tiempo, como si nada

Disparar y manejar: denunciar mientras se escribe confrontándose con la censura

136 La posición crítica tanto personal como referida al ambiente literario chileno en el exilio, particularmente por lo que concierne prejuicios y comentarios de algunos personajes en torno a la presunta complicidad con el régimen de los autores que no abandonaron el país, puede apreciarse en la carta que el autor escribió y consignó para ser leída en ocasión del "Congreso de escritores chilenos en Rotterdam" en el año 1983. *Lar*. Revista de Literatura chilena, Madrid, n.1-2, abril de 1983

137 "El reemplazo del término neurosis por *sociosis* (un trauma colectivo del que provienen a modo de síntomas, los signos del lenguaje vacío)". Escribe el autor refiriéndose a su novela "La Orquesta de Cristal" (Lihn 1996: 578)

en una labor en la que las palabras se miden constantemente con la fuente de la realidad y con la vigilancia de lo sitiado. *La paranoia* entonces, que produce el sentirse vigilado confluye, como ha escrito el mismo autor, dentro la escritura (1996: 579). Dando lugar a un lenguaje sintomatizado, esquizoide, torturado por el estado de asedio.

¿Quiénes disparan? Desde un Peugeot 504
¿Cómo lo hacen? Dialoguen lo que quieran
¿Cuánto les pagan? Mano dura
¿Por qué razón? Tejado de vidrio
¿Y si se equivocaran? Están en todas partes
¿Sólo a niños? Es un regalo del servicio
¿Balas locas? Medidas de seguridad
¿Hasta cuándo crestas? Una sola palabra
¿Y si llevaran la cuenta? Cumpliremos con lo prometido
¿Los cadáveres? De una sola línea
¿Qué hacen? Bum, bum. Te llamabas

El lenguaje del opresor es indistinguible, y sobre todo, la fragmentación rompe con la inteligibilidad del discurso, que aparece como diálogo interceptado, ocultado del que no es dado saber ni los mandantes, ni los objetivos. Lo no dicho se intuye y se insinúa diariamente en el inconsciente, en los medios de comunicación, dentro la comunidad. La exclusión es un mecanismo del poder.

Por otra parte y retomando el tema de la empatía como *afecto* que desborda la subjetivación de la realidad, se encuentra su cuestionamiento por la relación del escritor con el sujeto de su discurso, en este poema que funciona sea como metatexto de la obra que como texto metapoético:

Tocan el tambor a cuatro manos
¿Para qué toca ese tambor?
No lo hace porque la mendicidad general
haya sido tácitamente legalizada
Lo hace para prestigio de la suya:
la mendicidad de nacimiento
y precursora de todas
orgullo de su volada
¿Para qué escribo? Para ponerle letra
y ese repiqueteo
Y preferiría que nadie le prestara ninguna atención como si esto
no estuviera tácitamente legalizado
Pan-pan-pan, pan-pan-pan

No perteneces al Ejército de Salvación, que te hace la feroz competencia
No pertenezco al Ejército de Liberación, que no existe
Repiqueteas por tu salvación personal

y yo escribo porque sí
Tocamos el tambor a cuatro manos. (1983 s/n)

A diferencia de la habitual desconfianza ante el gesto escritural, en este poema Lihn reafirma sin titubeos el porqué de su escritura, en una dirección que recuerda el poema *Porque escribí*, del 69. Pero en esta ocasión el gesto escritural se acompaña de un *otro*, un sujeto que encausa y motiva su letra, un ruido que se apoya en su escritura para no ser borrado de la memoria, como recíproca estrategia, un dúo que supera la distancia para establecer un puente de reconocimiento en el lenguaje¹³⁸.

Nuevamente el hablante usa el *nosotros* para dar cuenta de un conocimiento compartido, un sacar a luz del discurso oficial lo silenciado: "Lo sabemos: esas son, tambor, chivas del Imperialismo / culebras contra las que estamos inmunizados por las nuestras"(1983 s/n). No se puede ver - *sólo veo que no veo* - y saber, en la soledad del acto creativo, o no es sólo ahí donde se conjuga realidad y palabra, sino a través de una instancia de acercamiento, no de fusión, y en esto difiero ligeramente de las apreciaciones de Oscar Galindo, ya que no hay anulación de la diferencia sino inclusión de ella, valoración de la experiencia de lo marginal.

Más allá de la exposición de un *yo* como sujeto, como decíamos, fuera de lo autobiográfico, en Lihn se verifica la *inevitabilidad*, de enunciar el otro desde su escritura

138 "Es *en* la literatura y no a través de ella donde cabe conocer ese continente y ese conocimiento debe proceder de las operaciones que el texto sea capaz de efectuar en su tarea de ser *y/o* encontrar la adecuación entre sí mismo y su objetivo, antes que proceder sólo de la vida - otra palabra fetiche entre nosotros, los herederos de toda clase de vitalismos - y de los archivos y bibliotecas. En cuanto a la verdad histórica, sociológica, antropológica, etc., los especialistas en estos campos están destinados a superar a los escritores en la obtención de precisiones más y más rigurosas a través de métodos apropiados. O bien, los escritores tendríamos que declarar que lo haremos todo, pues todos los demás son unos imbéciles o unos inútiles.

En cuanto a la transformación del mundo, por obra y gracia de nuestros libros, los políticos de uno y otro bando, de todas las facciones han asumido por sí esa tarea, en su inmediatez, con las características desastrosas que estamos palpando aquí, allá y acullá. Competir con ellos -si no se es uno de ellos- no se puede. Servirlos se ha convertido en una esclavitud del sentido y en una tarea abyecta; combatirlos es la mayor parte de las veces - como no se lo haga desde afuera y a buen recaudo- un suicidio. ¿Qué puede esperarse, en estas condiciones de la literatura? Todo. Todo lo que siempre ha dado de sí en circunstancias parecidas, circunstancias que por lo constantes o reiterativas se confunden, o casi, con el ser del hombre literario". *Literatura, el lugar del sentido* (artículo inédito, 1977), en (Lihn 1996 :474-475)

VII. Conclusiones

En este estudio se ha intentado trazar una parábola de la poesía chilena desde la vanguardia histórica hasta los Ochenta. Se ha querido constatar la existencia de rupturas en la trama del lenguaje poético, tanto en su nivel dialógico dentro de las letras nacionales como por su capacidad de elaborar "eventos" de la experiencia de una comunidad lingüística. La aproximación al habla poética de los Ochenta, como premisa del trabajo, ha dado lugar a una indagación en la producción poética que más claramente se confrontó con su contexto histórico y que dio resultados innovadores por lo que concierne no sólo a las formas enunciativas sino también a la elaboración poetológica y crítica. Los postulados poéticos, relativos a la producción misma de los autores objeto de estudio, han dado lugar a la definición de paradigmas que de por sí ya han abierto el debate en el campo literario. La reflexión inherente al quehacer poético y a la posibilidad de representación de la realidad, ha ofrecido múltiples planos analíticos que abordar, dejando muchas veces abiertas las perspectivas de estudio y de confrontación sea con otras poéticas que con otros ámbitos cognitivos. Hemos analizado más profundamente la poética y las obras de Vicente Huidobro, Nicanor Parra, Enrique Lihn, Juan Luis Martínez y Raúl Zurita, trazando a través de su *corpus* textual un posible itinerario de los desplazamientos más notorios con relación al lenguaje mismo y al canon poético. En este sentido hemos intentado plantear relaciones entre algunas de las obras tratadas y entre las obras y su contexto socio-cultural, concibiendo los mismos poemas como un material potencialmente abierto y dialógico, capaz de recoger la subjetividad de su tiempo y de conservar en su estructura y en su enunciación signos y contenidos culturales de la sociedad.

Entendemos el concepto de *quiebre* dentro del horizonte de la praxis escritural como el desplazamiento que provoca la aparición de uno o más textos en el ámbito del sistema lingüístico de referencia. Este desplazamiento comporta en cierta medida una actualización de los códigos poéticos consolidados y también un cambio en la representación misma de la funcionalidad del lenguaje. Por lo que concierne la capacidad enunciativa del lenguaje, el quiebre dentro de la estructura de una enunciación poética da cuenta de una transformación que involucra al sujeto que enuncia. Esta fisura en la continuidad de un tipo de enunciación corresponde tanto al lugar en el que el sujeto se sitúa como a una serie de rasgos que del poema emergen. Entre ellos se cuentan el uso de los recursos lingüísticos y retóricos, la elaboración meta textual y la meta poética. En síntesis, lo que actualiza la pregunta: *¿qué es la poesía?*. A su vez hemos constatado - y esta es la premisa decisiva para nuestro trabajo - que esta cesura en el lenguaje poético está estrechamente vinculada a su contexto socio-cultural, es decir, el lenguaje elabora dentro de su estructura los fenómenos de la realidad, en su nivel subjetivo y objetivo.

En lo específico se han individuado algunos núcleos temáticos que se despliegan con claridad como son los conceptos de arte-vida, escritura-ideología, escritura-realidad.

Con respecto al primero, ya desde el gesto vanguardista de Huidobro, la tensión del poeta se dirige hacia la creación de mundos a través del lenguaje, como sistema autónomo con relación a un lenguaje representacional del habla común. El gesto vanguardista de Huidobro, además, vehicula la reflexión europea con respecto a la ruptura con la tradición literaria y con ello introduce también un cierto espíritu crítico con respecto a la modernidad, concibiendo el declinar de las reglas que rigen la realidad histórica en la cual está inmerso el hombre moderno.

Otro importante cambio en el lenguaje irrumpe en los Cincuenta, con la antipoesía de Nicanor Parra. Como el mismo autor declara en una entrevista de 1969, el trasfondo de su búsqueda lingüística está precedido por el factor experiencial. Lo que propone la antipoesía de Parra, se declina como el rechazo a una poesía que se distancia de la realidad. Pero los resultados de Parra revelan su complejidad en diferentes aspectos de la función poética. No sólo el poeta incluye el habla coloquial como materia de su poesía, sino que también pone en duda los límites del lenguaje y del discurso lógico en cuanto vehiculador de sentido. En su poética, no sólo como temática, se constata una semiotización de la muerte, del lenguaje como lengua muerta. Es decir, el sujeto poético elabora a través de distintos recursos lingüísticos y retóricos como la ironía y las paradojas una desacralización tanto de la capacidad fáctica del enunciado, como de la vida misma. Su poesía desmonta todo relato colectivo y se dirige hacia la anulación de la ideología, desmarcándose de una posición crítica que no sea aquella inherente al lenguaje mismo. Con el grupo de poemas denominados *Artefactos*, el poeta cumple un ulterior desplazamiento: la despersonalización del poema, intentando evidenciar ese lugar *cero* del autor.

Dentro de la reflexión poetológica sobre la relación que el autor establece con su realidad individuamos en la obra de Enrique Lihn diferentes resultados teóricos y poéticos que reúnen muchos de los motivos puestos en estudio. Si Lihn retoma algunos elementos de la *praxis* poética de Parra, desarrolla su propia meta textualidad abordando cuestiones que problematizan la eficacia del lenguaje poético como testimonio de la realidad. A su vez el vínculo con la realidad comporta una interiorización de los síntomas del habla colectiva haciendo del lenguaje poético un instrumento que da cuenta de su entorno social a partir de la subjetividad. La *sintomatización* del lenguaje, que en Lihn encuentra su punto neurálgico en la crítica de una *palabra vacía*, se articula necesariamente en relación con los efectos de la realidad, que la poesía incorpora en su enunciación restituyéndola en modo crítico. En este sentido, el punto de vista crítico que asume el sujeto poético en la obra de Lihn propone al lector una instancia de reflexión sobre su realidad y sobre la permeabilidad del lenguaje, explorando en la relación entre referente y significante y entre lo dicho y lo omitido en el discurso. La conflictividad que emerge de su poesía se confronta también con los efectos del lenguaje dominante que confluyen sobre el lenguaje común, ya que su poesía hace tomar conciencia de los dispositivos de poder inscritos en el lenguaje.

Retomando los núcleos temáticos anunciados más arriba, notamos en Lihn la inclusión de un elemento que amplía el sentido del binomio escritura-realidad y

entronca el de escritura-poder, en su indagación autorreflexiva sobre la condición y el sentido del quehacer poético como oficio. No sólo recupera una cuestión abierta en la historia de la literatura sino que también problematiza la posición en la cual el poeta se sitúa para hablar del otro. Aquí se perfila el distanciamiento de Lihn con respecto al tipo de enunciación que caracteriza al Neruda de *Canto General*, distinción que da lugar a una profundización del tema en torno al lugar de quién habla, dentro de la tradición nacional. Por otra parte, si bien Lihn critica la poesía que se transforma en un puro medio ideológico, contribuye con su propia poesía a introducir textualidades críticas que no niegan las ideologías o las dinámicas de poder insertadas en la máquina del lenguaje, sino más bien se disponen como estrategias lingüísticas alternativas, inteligibles y dialogantes.

Con respecto al análisis de los códigos enunciativos, se llega a otro punto neurálgico de la expresión poética, que es el trabajo de Juan Luis Martínez con respecto a los signos lingüísticos, al desplazamiento del sujeto y a la confrontación con el canon literario. En los Setenta, el autor compone una obra que rompe con una serie de esquemas dentro de la producción poética nacional. *La Nueva Novela* (1977), presenta la escisión de la idea de un sujeto poético único e identificable en el texto. La incorporación de imágenes y la conceptualización del libro como objeto poético, amplían el campo experimental y cognoscitivo de la escritura. A su vez, con su composición el autor deslinda los límites del sujeto intentando una suerte de desobjetivización, llevando el concepto de polifonía hacia el terreno de la desaparición del sujeto hablante. Su texto nos presenta nuevamente, en un sentido diacrónico, cuestiones que giran alrededor del concepto de autor, del gesto vanguardista y aun en torno al sentido del sistema lingüístico como fundamento representacional del mundo. La obra de Martínez aporta concretamente un desfase dentro de la idea de discursividad poética, deslizándose el debate teórico hacia el campo de la deconstrucción del texto y de la confutación de una Ley única dentro del campo literario. Sin embargo, la obra de Martínez deja abiertas cuestiones cruciales a las que se refiere a través de una escritura dialógica e intertextual que evoca la literatura universal, particularmente la europea, y la herencia de las grandes formulaciones teóricas.

La singularidad de Martínez se une a otros indicios poéticos que se delineaban ya a partir de los primeros años Setenta. Después del golpe de Estado del 73, estos indicios irrumpen, denotando en lo específico la articulación del sujeto poético, ya no sólo en su pluralidad sino como sujeto escindido, enajenado, fragmentado. Este fragmentarismo que caracteriza al sujeto hablante, impregna los textos de muchos de los poetas de la generación del post-golpe. La escisión se produce a nivel de lo representacional, y aquí se verifica nuevamente un nexo entre escritura y realidad, relación en la que la realidad penetra los textos como síntoma de la desorientación social, del enajenamiento y del ofuscamiento de una efectiva trama comunicacional entre individuo y sociedad, entre individuo y Estado. El quiebre del vínculo entre lo individual y lo colectivo, encuentra salidas en un lenguaje traumatizado como es el lenguaje que pone en acción Raúl Zurita. De la reflexión metapoética y teórica de Zurita emerge el motivo de la vida como obra

de arte, motivo que se reinscribe en el específico contexto de la dictadura militar y se confronta con el duelo por las utopías perdidas, así como también con la muerte y la violencia que se inserta tanto en lo cotidiano como en la subjetividad. La elaboración del duelo se traduce en la construcción de alegorías que en un cierto modo contribuyen a recuperar un relato colectivo del dolor. El intento de Zurita es el de dar voz a lo no dicho a lo silenciado por la censura y por el mismo trauma. El sujeto poético de sus poemas se sitúa en el lugar de lo fallido, en la antítesis de un discurso grandilocuente. El lenguaje de Zurita se aproxima a un lenguaje reparador, que cura la fractura poniendo en evidencia el sujeto *roto*, la lesión tanto de lo humano como del lenguaje. En ese sentido las obras de Zurita que hemos revisado: *Purgatorio*, *Anteparáiso* y *Canto a su amor desaparecido*, son textos en los que está presente una significativa *performatividad* de lo enunciado, que pone en marcha un proceso que deja espacio a la elaboración del duelo en el acto de diseminar trazas de un rito colectivo que hace apelación a la memoria.

En el último capítulo hemos analizado *El Paseo Ahumada* de Enrique Lihn. Como afirma el filósofo Willy Thayer (2006), "el golpe, la desaparición, le ocurren a la ciudad y a la sociedad como *ente psíquico*". En ese sentido la incorporación de *la ciudad* como imagen que conserva y refleja la experiencia, se convierte en un elemento referencial por excelencia. En *El Paseo Ahumada* de Lihn queda circunscrito un espacio de esta ciudad, que se transforma en escenario de otro de los efectos del régimen dictatorial, la marginación social. Esta realidad, como consecuencia de una lógica capitalista que desintegra los vínculos sociales y los deshumaniza, queda retratada en el poema bajo una corrosiva mirada crítica. El poeta logra representar la realidad socio-económica nacional durante los años Ochenta, dando vida a un microcosmos, el Paseo Ahumada, mientras hace hablar a los sujetos marginados que lo habitan. Aquí el sujeto lihneano conjuga una perspectiva punzante y crítica en torno al poder y a las desigualdades sociales, con una tensión hacia el *otro* de su discurso, como vínculo y referente fundamental de su escritura. Es más, continua su reflexión metatextual confirmando la necesidad de crear un vínculo entre los sujetos cancelados de la historia y el gesto escritural. Bajo estos signos que proponen constantemente un cuestionamiento ético, y de cómo la pulsión ética se traduce e incorpora en la labor del poeta, se hilvana una trama de las poéticas de los Ochenta. Esta dirección de las interrogantes incluye el concepto de ciudadanía, ya que se presenta la exigencia de reformular si no una identidad, un relato común, recuperar la capacidad de reconocerse en una historia. "Lo único que aprendimos del miedo es lo primero que olvidamos", afirma Raúl Zurita en una entrevista del 2001, refiriéndose al periodo de la denominada "transición" democrática. En ese sentido hemos querido contribuir a reconstruir una parte de la memoria a través de algunas de las obras de poesía de esos años. Muchas otras, que han quedado excluidas de este estudio, podrían incluirse en un mapa virtual que responde y dialoga con los signos sociales y culturales de los años de dictadura. Nuestro deseo era el de sacar a la luz algunos de esos elementos, como el miedo, el sentimiento de derrota, el olvido, el dolor, la violencia que se instalaron en el lenguaje, pero que muchas veces se ocultaron bajo una apariencia de normalidad. Ese *no dicho*, lo expulsado del habla

colectiva y de la representación pública de una colectividad, creemos que se recupera en parte a través de la poesía.

VIII. Bibliografía

- A.A.VV. (1975).** *Manuscritos*. Santiago de Chile: Departamento de Estudios Humanísticos de la Facultad de Matemáticas de la Universidad de Chile
- A.A.V.V.(1989).** *Segunda muestra de poesía poblacional 1989. Homenaje a Araceli Romo*. Santiago de Chile: S/e
- A.A.V.V. (1991).** *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*. Santiago de Chile: s/ed.
- Agamben, Giorgio (2005a).** *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi [1995]
- Agamben, Giorgio (2005b).** *Quel che resta di Auschwitz*. Torino: Bollati Boringhieri [1998]
- Agamben, Giorgio (2008a).** *Il linguaggio e la morte*. Torino: Einaudi [1982]
- Agamben, Giorgio (2008b).** *Stato di eccezione*. Torino: Bollati Boringhieri [2003]
- Alcides, Manuel Jofré (1986).** *Literatura chilena en el exilio*. Santiago de Chile: Cenecca
- Alcides, Manuel Jofré (1991).** *Pateando piedras. Una antología de poesía local*. Santiago de Chile: Instituto Nacional de la Juventud
- Allende, Salvador (1973).** *Allende, la via cilena. Conversazione con Regis Debray*. Milano: Feltrinelli
- Allouch, Jean (1995).** *Érotique du deuil au temps de la mort sèche*. Paris: E.P.E.L
- Altamirano, Carlos; Sarlo, Beatriz (1983).** *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette
- Alegría, Fernando (1962).** *Las fronteras del realismo*. Santiago de Chile: Zig-Zag
- Alegría, Fernando (1976).** *La literatura Chilena del siglo XX*. Santiago de Chile: Zig-Zag
- Alonso, María Nieves (1989).** "El espejo y la máscara de la antipoesía". *Revista Chilena de Literatura*, Santiago, n°33, 1989: 47-60
- Anguita, Eduardo; Teitelboim, Volodia (1935).** *Antología de la poesía chilena nueva*. Santiago de Chile: Zig-Zag
- Anderson Imbert, Enrique (1977).** *Historia de la literatura Hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica
- Avelar, Idelber (2000).** *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio
- Baciu, Stefan (1981).** *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso
- Bachtin, Michail (1971).** *Rabelais y la Cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento*, Barra Editores
- Benedetti, Mario (1969).** "Nicanor Parra o el artefacto con laureles". *Marcha*, 17 de noviembre de 1969: 13-15, en **Calderón, Alfonso (1971)**, *Antología de la poesía chilena contemporánea*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria

- Benjamin, Walter (1971).** *Il dramma barocco tedesco*. Torino: Einaudi
- Benjamin, Walter (1995).** *Angelus Novus*. Torino: Einaudi
- Benjamin, Walter (2011).** *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi
- Berenguer, Carmen (1983).** *Bobby Sands desfallece en el muro*. Santiago: Carmen Berenguer
- Berenguer, Carmen (1986).** *Huellas de siglo*. Santiago: Ediciones Manieristas
- Berenguer, Carmen (1990).** *A media asta*. Santiago: Editorial Cuarto Propio
- Berenguer, Carmen; Brito, Eugenia; Eltit, Diamela; Olea, Raquel; Ortega, Eliana; Richard, Nelly (1994).** *Escribir en los bordes*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio
- Bianchi, Soledad (1983a).** *Entre la lluvia y el arcoíris. Algunos jóvenes poetas chilenos*. Barcelona: Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile
- Bianchi, Soledad (1983b).** *Un mapa por completar: la joven poesía chilena*. Santiago de Chile: CENECA
- Bianchi, Soledad (1990).** *Poesía chilena. Miradas, enfoques, apuntes*. Santiago de Chile: Ediciones Documentas
- Bianchi, Soledad (1995a).** *La memoria: Modelo para armar. Grupos literarios de la década del sesenta en Chile. Entrevistas*. Santiago: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos
- Bianchi, Soledad (1995b).** *La memoria : modelo para armar : grupos literarios de la década del sesenta en Chile, entrevistas*. Santiago de Chile: DIBAM, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana
- Binns, Niall. (1996).** *Postmodernidad en la poesía chilena contemporánea: (Nicanor Parra, Jorge Teillier, Enrique Lihn)*. Tesis doctoral dirigida por Luis Sainz de Medrano Arce. Universidad Complutense de Madrid
- Bisama, Álvaro. (2000).** "La Generación del 50". *El Mercurio*. Valparaíso, 21 enero 2000: 6-7
- Bolaño, Roberto; Boccanera, Jorge Alejandro (1977).** "La nueva poesía latinoamericana. ¿Crisis o renacimiento?". *Plural 68*, México, mayo 1977: 42-43
- Bolaño Roberto (1996).** *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama
- Bolaño, Roberto (2000).** *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama
- Bolognese, Chiara (2010).** "Roberto Bolaño y Raúl Zurita: referencias cruzadas". *Anales de Literatura Chilena*, Santiago, número 14, 2010: 259-272
- Bourdieu, Pierre (1997).** *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama
- Bourdieu, Pierre (2011).** *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno
- Borgeson, Paul (1982).** "Lenguaje hablado/Lenguaje poético: Parra, Cardenal y la antipoesía". *Separata de la Revista Iberoamericana*, Madrid, nº 118-119, 1982: 383-389
- Breton, André (1973).** *Manifestes du surrealisme*. Paris: Gallimard
- Brito, Eugenia (1980).** "Conversación con Raúl Zurita". *Apsi*, diciembre 1980: 23-24

- Brito, Eugenia (1984).** *Via pública*. Santiago: Ediciones Artesanales
- Brito, Eugenia; Eltit, Diamela; Muñoz, Gonzalo; Richard, Nelly; Zurita, Raúl (1986a).** *Desacato*. Santiago de Chile: Francisco Zegers editor
- Brito, Eugenia (1986b).** *Filiaciones*. Santiago: Talleres Van
- Brito, Eugenia (1994).** *Campos minados*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio
- Brodsky, Camilo (2013).** "Elvira Hernández: «El culto del poeta único ha contribuido mucho a que la poesía haya quedado en la indigencia». *El desconcierto*, nº 10, 23 de mayo, en <http://eldesconcierto.cl/aca-el-culto-del-poeta-unico-ha-contribuido-mucho-a-que-la-poesia-haya-quedado-en-la-indigencia>
- Brunner, José Joaquín (1981).** *La Cultura autoritaria en Chile*. Santiago de Chile: Flacso
- Brunner, José Joaquín (1982).** *Los intelectuales y el campo cultural*. Santiago de Chile: Flacso
- Brunner, José Joaquín (1983).** *Autoritarismo y cultura en Chile*. Santiago de Chile: Flacso
- Brunner, José Joaquín; Barrios, Alice; Catalán, Carlos (1989).** *Chile: Transformaciones culturales y modernidad*. Santiago de Chile: Flacso
- Bürger, Peter (1987).** *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península
- Caamaño, Jorge Lagos (2010).** "Retórica de la imagen en Anteparaiso de Raúl Zurita". *Estudios filológicos*, Valdivia, nº45, 2010: 49-55
- Calderón, Alfonso (1970).** *Antología de la poesía chilena contemporánea*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria
- Canclini, Néstor García; Brunner, José Joaquín; et. al. (1987a).** *Políticas culturales en América Latina*. México: Editorial Grijalbo
- Canclini, Néstor García.(1987b).** "Antropología versus sociología.¿Un debate entre tradición y modernidad?". *David y Goliath*, nº52, 1987: 42-44
- Canclini, Néstor García (1995).** *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo
- Cánovas, Rodrigo (1986a).** *Texto y censura: Lihn*. Santiago de Chile: Ceneca
- Cánovas, Rodrigo (1986b).** *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: Literatura Chilena y experiencia autoritaria*. Santiago de Chile: Ediciones Ainavillo, Flacso
- Campos, Javier (1987).** *La joven poesía chilena en el período 1961-1973*. (G. Millán, W. Rojas, O. Hahn). Concepción: Lar
- Campos, Javier (1994).** "Lírica chilena de fin de siglo y (post) modernidad neoliberal en América Latina". *Revista Iberoamericana*, nº 168-169, 1994: 891-912
- Campra, Rosalba (1982).** *América Latina. L'identità la maschera*. Roma: Editori Riuniti
- Carrasco, Iván (1970).** "Un premio para la antipoesía". *Diario Austral*, n.12, diciembre 1970: 3
- Carrasco, Iván (1989).** "El proyecto poético de Raúl Zurita". *Estudios Filológicos*, Valdivia: nº 24, 1989: 67-73
- Carrasco, Iván (1995).** "Las voces étnicas en la poesía chilena actual". *Revista Chilena de Literatura*, Santiago, nº 47, 1995: 57-70

- Carrasco, Iván (1999).** *Para leer a Nicanor Parra*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio
- Cavallo, Ascanio; Salazar, Manuel; Sepúlveda, Óscar (1989).** *La historia oculta del régimen militar: Memoria de una época (1979-1989)*. Santiago de Chile: Ediciones Grijalbo
- Celan, Paul (1998).** *Poesie*. Milano: Mondadori
- Cociña, Carlos (1983).** *Tendencias literarias emergentes*. Santiago: Ceneqa
- Coddou, Marcelo (1989).** *Veinte estudios sobre la literatura chilena del siglo veinte*. Santiago de Chile: Maitén Instituto Profesional del Pacífico
- Costa, René de (1988).** "Para una poética de la (anti)poesía". *Revista Chilena de Literatura*, n°32, Santiago, 1988: 7-29
- Cuadra, César (1997).** *Nicanor Parra, en serio y en broma*. Ediciones del Departamento de Santiago de Chile: Estudios Humanísticos
- Cuevas, José Ángel (1987).** *Canciones rock para chilenos*. Santiago de Chile: Colección Barbaria
- Cuevas, José Ángel (1989).** *Adiós Muchedumbres*. Santiago: Editorial América del Sur
- Cuevas, José Ángel (1992).** *Treinta poemas del ex poeta José Ángel Cuevas*. Santiago de Chile: Editorial América del Sur
- Cuevas, José Ángel (2005).** *Restaurante de Chile*. Antología. Santiago de Chile: La Calabaza del Diablo
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1997).** *Sul ritornello. Millepiani III*. Roma: Castelvecchi
- Deleuze, Gilles (1994).** *La literatura y la vida*. Córdoba: Alción Editora
- Delogu, Ignazio (1978).** *Il sangue e la parola. Poesie dal carcere e dai "lager" dall'interno del Cile e dall'esilio*. Roma: Casa Editrice Roberto Napoleone
- Demaria, Cristina (2005).** "No hay mañana sin ayer. Il riconoscimento del passato e la costruzione di una memoria culturale nelle Commissioni sulla tortura, la verità e la riconciliazione", *Studi culturali* 2, 2005: 207-235.
- Demaria, Cristina (2006).** *Semiotica e Memoria. Analisi del postconflitto*. Roma: Carocci
- De Rokha, Pablo (1922).** *Los Gemidos*. Santiago de Chile: Editorial Cóndor
- De Rokha, Pablo (1943).** *41 poetas jóvenes de Chile. 1910-1942*. Santiago de Chile: Editorial Multitud
- De Rokha, Pablo (1955).** *Neruda y yo*. Santiago: Editorial Multitud
- De Rokha, Pablo (2014).** <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3636.html> (consultado en 2014)
- Derrida, Jaques (1982).** *La scrittura e la differenza*. Torino: Einaudi
- Díaz Facio, Victoria Eugenia (2009).** "Del dolor al duelo: límites al anhelo frente a la desaparición forzada". *Affectio societatis*, n° 9, diciembre, 2009: 1-20
- Díaz, Cecilia (1983).** Entrevista: "Lihn y Valente en el gran debate de la poesía". En *Pluma y Pincel* (1983). Santiago de Chile, n°10 octubre-noviembre, 1983: 50-55
- Díaz, Erwin (1988).** *Poesía chilena de hoy: de Parra a nuestros días*. Santiago de Chile: Ediciones Documentas (IIª ed. 1989)

- Díaz Varín, Stella (2011). *Obra reunida*. Santiago: Editorial Cuatro Propio
- Diccionario de la Real Academia Española. (diccionario *on line*)
- Dorfman, Ariel; Mattelart, Armando (1971). *Para leer al Pato Donald*. Valparaíso: Editoriales Universitarias de Valparaíso
- Eco, Umberto (1988). *L'opera aperta*. Milano: Bompiani
- Eltit, Diamela (1989). *El Padre Mío* Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor
- Eltit, Diamela (1993). "Acerca del hacer literario", en Garretón, Manuel Antonio (1993). *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Santiago de Chile/México DF: Fondo de Cultura Económica: 157-167
- Elliot, Jorge (1957). *Antología crítica de la nueva poesía chilena*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento
- Epple, Juan Armando (1994). "Transcribir el río de los sueños (entrevista a Raúl Zurita)". *Revista Iberoamericana*, nº 168-169, 1994: 873-883.
- Ernst, Max. 1934. *Was ist Surrealismus?*. Prefacio al catálogo de una exposición en Zürich, Stuttgart, [1970]
- España, Aristóteles (1974). *Dawson*. Santiago: Bruguera Documentos
- Espíritu del Valle* (1985). Santiago de Chile, nº1, diciembre de 1985
- Fariña, Soledad (1988). *Albricia*. Santiago: Ediciones Archivo
- Fariña, Soledad (1995). *Una reflexión mestiza desde la escritura de cuatro mujeres chilenas*. Antofagasta: Ediciones Universitarias Universidad Católica del Norte
- Fariña, Soledad; Hernández, Elvira (eds.) (2001). *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*. Santiago: Ediciones Intemperie
- Favi, Gloria. (1992). "Las acciones de habla en un texto de Enrique Lihn. *El Paseo Ahumada*". *Revista Chilena de Literatura*, nº 40, 1992: 91- 96.
- Fernández Retamar, Roberto (1999). *Per una teoria della letteratura ispano-americana*. Roma: Meltemi
- Fischer, María Luisa (1991). "El *Canto General* de Neruda y el canto particular de Enrique Lihn: una lectura". *Revista Iberoamericana*, nº 155-156, 1991: 569-576
- Fischer, María Luisa (2013). "Sueños y visiones de la violencia política: Negroni, Bolaño, Gelman, Zurita". *Estudios Filológicos*, Valdivia nº 51, 2013: 7-15
- Foucault, Michel (1984). *Storia della follia nell'età classica*. Milano: Rizzoli
- Foucault, Michel (2006). *Utopie Eterotopie*. Napoli: Edizioni Cronopio
- Foucault, Michel (2013). *L'archeologia del sapere*. Milano: Bur, [1969]
- Foxley, Carmen (1984). "La propuesta autorreflexiva de Anteparáiso". *Revista chilena de literatura*, nº 24, noviembre 1984: 83-101
- Foxley, Carmen (1985). "El discurso de Nicanor Parra y las presuposiciones". *Estudios Filológicos*, Valdivia nº 20, 1985: 109-114
- Foxley, Carmen (1995). *Enrique Lihn: Escritura excéntrica y modernidad*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria
- Foxley, Carmen; Cuneo, Ana María (1998). *Seis poetas de los sesenta*. Santiago: Editorial Universitaria
- Freud, Sigmund (2006). *Opere I*. Torino: Bollati Boringhieri

- Freud, Sigmund (1925).** La negazione, en Opere I. Torino: Bollati Boringhieri, 2006: 423-433
- Fugellie, Astrid (1988).** Los círculos. Santiago: Publicaciones Ergo Sum
- Fuente, José Alberto de la (2007).** "Disparates religiosos y políticos en la poesía de Nicanor Parra". *Literatura y lingüística*, nº 18, 2007: 35-58
- Galindo, Oscar (1989).** *Las metáforas impuras. Escritura, sujeto y realidad en la poesía chilena actual.* Tesis de Doctorado, Departamento de Filología Española IV, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid
- Galindo, Oscar (2002a).** "Mutaciones disciplinarias en la poesía de Enrique Lihn". *Estudios filológicos*, Valdivia, nº 37, 2002: 225-240
- Galindo, Oscar (2002b).** "Autoritarismo, enajenación y locura en la poesía chilena de fines de siglo XX. Zurita, Maquieira, Cuevas". *América hoy*, nº 30, abril 2002: 97-118
- Galindo, Oscar (2007).** "Palabras e imágenes, objetos y acciones en la postvanguardia chilena". *Estudios Filológicos*, Valdivia, nº 42, septiembre 2007: 109-121
- García Lorca, Federico (1993).** *Romancero gitano.* Madrid: Espasa Calpe
- Garretón, Manuel Antonio (1983).** *El proceso político chileno.* Santiago de Chile: Flacso
- Garretón, Manuel Antonio (1984).** *Dictaduras y democratización.* Santiago de Chile: Flacso
- Garretón, Manuel Antonio; Sosnowski, Saúl; Subercaseaux, Bernardo (1993).** *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile.* Santiago de Chile/México DF: Fondo de Cultura Económica
- Giordano, Jaime (1987).** *Dioses y antidioses. Ensayos críticos sobre la poesía hispanoamericana.* Santiago: Ediciones Lar
- Goic, Cedomil (1963).** "Enrique Lihn: *La pieza oscura*". *Anales de la Universidad de Chile*, nº 128
- Goic, Cedomil (1991).** *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana.* Vol. II Época Moderna. Madrid: Editorial crítica
- González, Patricia Elena; Ortega, Eliana (1984).** *La sartén por el mango.* República Dominicana: Ediciones Huracán,
- Gottlieb, Marlene (1974).** "La depuración del antipoema: Artefactos y murales". *Hispanoamérica*, abril 1974: 21-38
- Grau, Olga (1990).** *Ver desde la mujer.* Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio
- Grau, Olga; Dielsing, Riet; Brito, Eugenia; Farías Alejandra (1997).** *Discurso, género y poder. Discursos públicos: Chile 1978-1993.* Santiago de Chile: Lom
- Grünfeld, Mihai (1995).** Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia. (1916-1935). Madrid: Ediciones Hiperión
- Jakobson, Roman (1989).** *Saggi di linguistica generale.* Milano: Feltrinelli
- Hahn, Óscar (1996).** *Antología Virtual.* Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica

- Harris, Tomás; Calderón, Lila; Calderón, Teresa (1996).** *25 años de poesía chilena (70-95)*. Santiago de Chile/México DF: Fondo de Cultura Económica
- Harris, Tomás (1996).** *Cipango*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica
- Hernández, Elvira (1997).** "No se puede estar cerca del poder". *La Época*, Santiago de Chile, 29 de Junio 1997
- Hernández, Elvira (2010).** *Bandera de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Cuneta [1991]
- Hernández, Elvira (1996).** *Santiago Waria*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio [1992]
- Huidobro, Vicente (1917).** *Horizon carré*. París: Paul Birault
- Huidobro, Vicente (1918).** *Poemas árticos*. Madrid: Pueyo
- Huidobro, Vicente (1921).** *La poesía*, en *Obras Completas*, 1964: 654
- Huidobro, Vicente (1923).** *Finis Britanniae*. París: Fíat Lux
- Huidobro, Vicente (1924).** *Manifiesto Tal vez*, en *Obras Completas*, 1964: 696
- Huidobro, Vicente (1925).** *Manifestes*. París: La Revue Mondiale
- Huidobro, Vicente (1925)** *El Creacionismo*. en *Obras Completas*, 1964: 673
- Huidobro, Vicente (1932).** *Total*, en *Obras Completas*. 1964: 755-756
- Huidobro, Vicente (1939).** Entrevista en *La Nación*, Santiago 28 de mayo de 1939: 5
- Huidobro, Vicente (1941).** *El ciudadano del olvido*. Santiago: Ercilla
- Huidobro, Vicente (1964).** *Obras Completas*. Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag
- Huidobro, Vicente (1998).** *Altazor*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria (1ª ed. 1931)
- Hoefler, Walter (2010)** "Leonidas Morales. Formalismo y ambigüedad: poesía chilena de los sesenta". *Revista Chilena de Literatura*, nº 76, abril 2010: 285-287
- Hofmannsthal, Hugo von (1996).** *Lettera di Lord Chandos*. Milano: BUR
- Huneeus, Cristián (1984).** "La amistad de Nicanor". En *Hoy*, nº 384, 1984: 48
- Ibáñez Langlois, José Miguel [pseudónimo de Valente, Ignacio](1983).** *Sobre el estructuralismo*. Santiago de Chile: Universidad Católica
- Jameson, Fredric (1991).** *El Postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós
- Jameson, Fredric (2007).** *Postmodernismo*. Roma: Fazi Editore
- Joannon, Cristóbal (2001).** "Sonrisa de gato". *El Metropolitano*, Santiago, 2 de abril, 2001: 55-57
- Kirkpatrick, Gwen; Zaldívar, María Inés (2001).** "A partir de la generación del sesenta en Chile: (dis)continuidades, transformaciones y las hermanas ausentes". *Anales de literatura chilena*. Año 2, diciembre 2001, nº 2: 265-276
- Kohut, Karl; Morales Saravia, José (eds.) (2002)** . *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Frankfurt/Main, Madrid: Vervuert Verlag
- Kristeva, Julia (1978).** *Semeiotike: ricerche per una semanalisi*. Milano: Feltrinelli
- La Bicicleta, nº4 (1980).** Santiago de Chile
- La Bicicleta (1979).** "Poetas de la generación violentada" Santiago de Chile, nº5, 1979:11
- La Bicicleta, nº6 (1980).** Santiago de Chile
- La Bicicleta, nº15 (1981).** Santiago de Chile

- La Bicicleta**, n°17 (1981). Santiago de Chile
- Lago, Tomás (1939)**. *Ocho poetas chilenos*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile
- Lago, Tomás (1942)**. *Tres poetas chilenos*. Santiago: Cruz del Sur
- Lange Valdés, Francisca (2004)**. "Algunas circunstancias y comentarios sobre Gerardo de Pompier." *Revista Grifo*, n° 3, diciembre 2003/enero 2004, cit. en <http://www.letras.s5.com/el0201063.htm>
- Lange Valdés, Francisca (2005)**. "Algunas notas sobre *El Paseo Ahumada* de Enrique Lihn". En *Espacios de Transculturación en América Latina*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile 2005: 289 - 306
- Lange Valdés, Francisca; Honorato, Paula; Risco, Ana María (eds.) (2010)**. *Notas visuales. Fronteras entre imagen y escritura*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados
- Lara, Omar (ed.) (1966)**. *Poesía chilena (1960-1965)*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria
- Lar Revista de literatura (1987)**. Número monográfico: *Mujer y escrituras*. Concepción: n° 11, agosto
- Lara, Omar; Epple, Juan Armando (1978)**. *Chile: poesía de la resistencia y del exilio*. Barcelona: Editorial Ámbito literario
- Lara, Omar (1984)**. *Fugar con fuego*. Madrid: Lar
- Lastra, Pedro (1968)**. "Introducción a la poesía de Nicanor Parra". *Revista del Pacífico* n°5 1968: 197-202
- Lastra, Pedro; Lihn, Enrique (1990)**. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Santiago de Chile: Atelier Ediciones
- Lemaire, Sandrine; Blanchard, Pascal; Bencel, Nicolas; Boëtsch, Gilles; Deroo, Éric (2003)**. *Zoo umani. Dalla Venere ottentotta ai reality show*. Verona: Ombre corte
- Lihn, Enrique (1952)**. *Introducción a la poesía de Nicanor Parra: estudio, datos biográficos y selección*. Santiago: Universitaria
- Lihn, Enrique (1969a)**. *La Musiquilla de las pobres esferas*. Santiago de Chile: Universitaria
- Enrique Lihn (1969b)**. Entrevista en *El Siglo*, "Porque escribí estoy vivo". Santiago de Chile, 30 nov. 1969: 11-30
- Lihn, Enrique; Valdés, Hernán; Huneus, Cristián; Ossa, Carlos; Wacquez, Mauricio (1971)**. *La cultura en la vía chilena al socialismo*. Santiago: Editorial Universitaria-Cormorán
- Lihn, Enrique (1978)**. *Lihn y Pompier*. Santiago: Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile
- Lihn, Enrique (1978)**. "Nacimiento, desarrollo e implicaciones de don Gerardo de Pompier, el resumidero". *Revista Eco*, Bogotá, tomo XXXIII/4, n° 202, 1978. En **Lihn, Enrique (1996)**: 552-564
- Lihn, Enrique (1979)**. Discurso par "El Encuentro de Arte Joven" (1979). En *Ercilla*. Santiago, 24 octubre, 1979: 37
- Lihn, Enrique (1981)**. "Entretelones técnicos de mis novelas", en *Derechos de autor*, Santiago: Yo editores, 1981, en **Lihn, Enrique (1996)**: 567-582.
- Lihn, Enrique (1983)**. *El Paseo Ahumada*. Santiago de Chile: Ediciones Minga

- Lihn, Enrique (1987).** *Preprólogo*, en Erwin Díaz, *16 poetas chilenos*, Santiago: Graficom, 1987, en **Lihn, Enrique (1996)**: 323-325
- Lihn, Enrique; Lastra, Pedro (1987).** *Señales de ruta de Juan Luis Martínez*. Santiago: Ediciones Archivo
- Lihn, Enrique; Lastra, Pedro (1989a).** *Asedios a Óscar Hahn*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria
- Lihn, Enrique (1989b).** "A la verdad por lo imaginario: entrevista a Enrique Lihn", en **Coddou, Marcelo (1989)**. *Veinte estudios sobre la literatura chilena del siglo veinte*. Santiago de Chile: Maitén Instituto Profesional del Pacífico
- Lihn, Enrique (1989c).** *Nota sobre la vanguardia*. *Convergencia*, n° 15, mayo 1989
- Lihn, Enrique (1995).** *Porque escribí*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica
- Lihn, Enrique (1996).** *El circo en llamas. Una crítica de la vida*. Santiago: Ediciones Lom
- Lihn, Enrique (2010).** *La aparición de la Virgen*. Ciudad de Buenos Aires: Eloisa cartonera (1ª ed. 1987)
- Lira, Rodrigo (2003).** *Proyecto de obras completas*. Prólogo de Enrique Lihn. Santiago de Chile: Editorial Universitaria (1ª ed. 1986)
- Leal, Francisco (2007).** "Aparecen sombras criminales: Arte y política en la poesía de Carmen Berenguer". *Revista de Crítica Latinoamericana*, año XXXIII, n° 65, Lima-Hannover: 51-61
- Maack, Ana María (1985).** Entrevista a Raúl Zurita y su arte-pasión: "El poeta camina siempre al borde del abismo". *El Sur*, Concepción, domingo 23 de junio
- Macías, Sergio (1977).** *Los poetas chilenos luchan contra el fascismo*. Berlín RDA: Comité Chile Antifascista
- Maquieira, Diego (1983).** *La Tirana*. Santiago de Chile: Ediciones Tempus Tacendi
- Marchant, Patricio (2009).** *Sobre árboles y madres*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra
- Mariátegui, José Carlos (1959).** *Arte, revolución y decadencia. El artista y la época*. Lima: Amauta
- Martínez, Juan Luis (1978).** *La poesía de Chile*. Santiago: Ediciones Archivo
- Martínez, Juan Luis (1985).** *La Nueva Novela*. Santiago: Ediciones Archivo (1ª ed. 1977)
- Martínez, Juan Luis (1993).** Entrevista en *El Mercurio*. Santiago
- Masiello, Francine (2001).** *El arte de la transición*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma
- Micharvegas, Martín (1972).** *Nueva poesía joven de Chile*. Buenos Aires: Ediciones Noé
- Millán, Gonzalo (1979).** *La Ciudad*. Québec : Maison Culterelle Québec-Amérique Latine
- Millán, Gonzalo (1984).** *Vida*. Ottawa: Ediciones Cordilleras
- Millán, Gonzalo (1985).** "Promociones poéticas emergentes: El espíritu del valle". *Postdata*, n° 4, 1985: 2-9
- Millán, Gonzalo (1987).** *Virus*. Santiago: Ediciones Ganymedes
- Mistral, Gabriela (1922).** *Desolación*. New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos

- Mistral, Gabriela (1924).** *Ternura. canciones de niños: rondas, canciones de la tierra, estaciones, religiosas, otras canciones de cuna.* Madrid: Saturnino Callejas
- Mistral, Gabriela (1938).** *Tala.* Buenos Aires: Editorial Sur
- Mistral, Gabriela (1954).** *Lagar.* Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, Series Obras Selectas, v. VI
- Mistral, Gabriela (1967).** *Poemas de Chile.* Santiago de Chile: Editorial Pomaire
- Mistral, Gabriela (1997).** *Antología de poesía y prosa de Gabriela Mistral.* Selección y prólogo de Jaime Quezada. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica
- Monarca, Patricia (1997).** "La destrucción del logos". *Aérea* n°1, octubre, cit. en <http://www.letras.s5.com/martinez72.htm>
- Montanari, Federico (2004).** *Linguaggi della guerra.* Roma: Meltemi
- Montes, Hugo (1991).** *Revista chilena de literatura* n° 35: 140-141
- Montes, Hugo; Orlandi, Julio (1956).** *Historia de la literatura chilena.* Santiago: Editorial del Pacífico
- Morales, Leonidas (1972).** *La poesía de Nicanor Parra,* Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello
- Morales, Leonidas (1990).** *Conversaciones con Nicanor Parra.* Santiago: Universitaria
- Morales, Leonidas (1996).** "El género de la entrevista y la crítica literaria periodística en Chile (1988-1995)". *Revista Chilena de Literatura,* n° 49: 83-94
- Morales, Leonidas (1998).** "Poemas y Antipoemas". *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina,* Tomo III, Biblioteca Ayacucho, Caracas: Monte Ávila Editores
- Moulian, Tomás (1997).** *Anatomía de un mito.* Santiago de Chile: Lom
- Muñoz, Gonzalo (1985).** *La estrella negra.* Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor
- Muñoz, Gonzalo (2004).** "El gesto del otro", en *Cirugía plástica,* NGBK, 1989, cit. en *Revista de Crítica Cultural,* Santiago 2004: 48
- Muñoz, Gonzalo (2010).** *Exit/Este.* Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales
- Muñoz, Rosabetty (1981).** *Canto de una oveja del rebaño.* Santiago: Ariel
- Muñoz, Silverio (1986).** *Post-coup Chilean poetry. A bilingual anthology.* Minnesota: Ediciones Arauco
- Neruda, Pablo (1923).** *Crepusculario.* Santiago de Chile: Claridad
- Neruda, Pablo (1926).** *Tentativa del hombre infinito.* Santiago de Chile: Nascimento
- Neruda, Pablo (1926).** *El habitante y su esperanza.* Santiago de Chile: Nascimento
- Neruda, Pablo (1937).** *España en el corazón. Himno a las glorias del pueblo en la guerra.* Santiago: Ediciones Ercilla
- Neruda, Pablo (1939).** *Las furias y las penas.* Santiago de Chile: Nascimento
- Neruda, Pablo (1947).** *Alturas de Macchu Picchu.* Santiago: Iberoamérica
- Neruda, Pablo (1954).** *Las uvas y el viento.* Santiago de Chile: Nascimento
- Neruda, Pablo (1954).** *Odas elementales.* Buenos Aires: Losada
- Neruda, Pablo (1958).** *Estravagario.* Buenos Aires: Losada
- Neruda, Pablo (1961).** *Las piedras de Chile.* Buenos Aires: Losada

- Neruda, Pablo (1997).** *Residencia en la tierra*. Madrid: Cátedra
- Neustadt, Robert (2001).** *CADA*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio
- Noguerol, Francisca (coord.) (2005).** *Contra el canto de la goma de borrar: asedios a Enrique Lihn*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla
- Nómez, Nain (1988).** *Pablo de Rokha. Una escritura en movimiento*. Santiago: Documentas
- Nómez, Nain (2000, 2002, 2006).** *Antología crítica de la poesía chilena*. Tomo II, III, IV. Santiago de Chile: Lom
- Ochoa, Alejandra (2001).** "Valoración de la literatura chilena en el discurso crítico de Omer Emeth e Ignacio Valente". *Revista Chilena de Literatura*, nº 59, 2001: 123-138
- Olivares Briones, Edmundo (2001).** *Pablo Neruda: Los caminos del mundo*. Santiago de Chile: Lom Ediciones
- Oyarzún, Luis, et. al. (1969).** "Mesa Redonda: Obra Gruesa". *Revista Cormorán*, nº 1, Santiago de Chile: 8-10
- Parra, Nicanor (1937).** *Cancionero sin nombre*. Santiago: Nascimento
- Parra, Nicanor (1971).** "Nicanor Parra o el artefacto con laureles", en **Calderón, Alfonso (1971)** *Antología de la poesía chilena contemporánea*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria: 302
- Parra, Nicanor (1983).** *Obra gruesa*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello
- Parra, Nicanor (1991)** Entrevista en *Revista de Literatura y Libros de La Época*, Santiago de Chile, 10 de noviembre de 1991: 2-3
- Paz, Octavio (1996).** *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica
- Paz, Octavio (1998).** *Hijos del limo*. Barcelona: Editorial Seix Barral
- Pérez, Alberto Julián (1992).** "Notas sobre las tendencias de la poesía post-vanguardista en Hispanoamérica". *Hispania*, vol. 75, nº 1, marzo, 1992: 50-59
- Pérez, Carlos (1995).** "El Manifiesto Místico-Político-Teológico de Zurita". *Revista de Crítica Cultural*, nº 10, 1995: 55-59
- Pérez, Floridor (2002).** *Cartas de prisionero*. Santiago: Lom
- Piña, Juan Andrés (1990).** "Entrevista a Nicanor Parra. Antesala de poemas y antipoemas". *Revista Universitaria*, Santiago de Chile, nº 30, 1990: 64-67
- Piña, Juan Andrés (2007).** *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales
- Pizarro, Ana (1981).** "Vanguardismo literario y vanguardia política en América latina". *Araucaria*, nº 13, 1981: 81-96
- Pohlhammer, Erick (1990).** *Gracias por la atención dispensada*. Santiago de Chile: Ediciones Sinfronteras
- Quezada, Jaime (1985).** *Huerfanías*. Santiago de Chile: Pehuén Editores
- Quezada, Jaime (1973).** *Poesía Joven de Chile*. México: Siglo XXI
- Quezada, Jaime (1978).** *¿Quién soy?*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento

- Quimantú (2014).** <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3362.html>
- Rama, Ángel (1981).** *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha*. México: Marcha Editores: 23-24
- Rama, Ángel (2004).** *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica
- Ramos, Julio (1989).** *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica
- Revista Cal 1 (1979).** Santiago de Chile, 1979
- Revista Cal 2 (1979).** Santiago de Chile, 1979
- Revista de Crítica Cultural (2004).** Santiago de Chile, nº29-30, 2004
- Richard, Nelly (1987).** *Arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Flacso
- Richard, Nelly (1993).** "En torno a las diferencias", en **Garretón, Manuel Antonio (1993)** *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Santiago de Chile/México DF: Fondo de Cultura Económica: 39-46
- Richard, Nelly (1994a).** *La insubordinación de los signos*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio
- Richard, Nelly (1994b).** "¿Tiene sexo la escritura?". *Debate feminista*, marzo, Santiago de Chile: 127-139
- Richard, Nelly (2001).** *Residuos y metáforas*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio
- Richard, Nelly (2007).** *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, (1ª ed. 1986)
- Rivas, Matías (2001).** "Notas para una entrevista". *El Mercurio*, 22 julio
- Rodríguez, F, Mario (1985).** "Raúl Zurita o la crucifixión del texto". *Revista chilena de Literatura*, nº 25 Santiago de Chile, abril 1985: 115-123
- Rojó, Grínor (1987).** *Crítica del exilio. Ensayos sobre literatura latinoamericana actual*. Santiago de Chile: Pehuén Editores
- Rojó, Grínor; Salomone, Alicia et al. (2003).** *Nación, Estado y Cultura en América Latina*. Santiago de Chile: Lom
- Rojas, Waldo (1984).** "Raúl Zurita: ¿a las puertas de la esquizopóiesis?", en *Poesía y cultura en Chile. Aportes Críticos*. Editorial Universidad de Santiago, Santiago de Chile, 2001: 63-75
- Rojas, Waldo (1984).** "Monólogo para una última cita". En "*Literatura y Libros*", *La Época*, 17 de julio, 1988: 2
- Rojas, Waldo (2001).** *Poesía y cultura en Chile. Aportes Críticos*. Santiago de Chile: Editorial Universidad de Santiago
- Rojas, Francisca Paz (2012).** "Autoritarismo y ciudadanía: La falta de juramento". *Confluente*, vol. 4, nº2, 2012: 313-335
- Rojas, Francisca Paz (2012).** *Entrevista a Raúl Zurita*. 20 de enero 2012
- Rosasco, José Luis (1977).** "Poesía joven. La generación del Setenta". *Atenea* 436, Concepción: 79-109
- Salomone, Alicia (2006).** *Alfonsina Storni. Mujeres, modernidad y literatura*. Buenos

Aires: Corregidor

Agostino, San (2011). *La città di Dio*. Milano: Mondadori PASE A LA A

Sandoval, Marcela (2001). "El traslado de la memoria al lenguaje poético: aproximaciones a los primeros textos de Elvira Hernández y Eugenia Brito". *Cyberhumanitatis*, Revista on-line de la Universidad de Chile, nº 19, invierno 20, cit. en <http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/19/msandoval.html>

Schopf, Federico (1971). *Estructura del Antipoema*. Concepción: *Revista Atenea*: 140-153

Schopf, Federico (1985). "La ciudad en la poesía chilena: Neruda, Parra, Lihn". *Revista Chilena de Literatura*, nº 26, 1985: 37-53

Schopf, Federico (2000). *Del vanguardismo a la antipoesía*. Santiago de Chile: Lom

Sepúlveda, Magda (2008). "Metáforas de la higiene y la iluminación en la ciudad poetizada bajo el Chile autoritario". *Acta Literaria*, nº 37, 2008: 67-80

Sepúlveda, Magda (2013). *Ciudad Quiltra*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio

Sepúlveda Llanos, Fidel (1994). *De la raíz a los frutos: literatura nacional fuente de identidad*. Santiago de Chile: Dibam

Sepúlveda Llanos, Fidel (1995). "Gabriela Mistral, una estética franciscana". *Taller de Letras*, Santiago, nº 23, 1995: 143-157

Silva Acevedo, Manuel (1976). *Lobos y ovejas*. Santiago: Edición Galería de Arte Paulina Waugh

Silva Acevedo, Manuel (1988). *Desandar lo andado*. Ottawa: Ediciones Cordilleras

Silva Acevedo, Manuel (1998). *Suma alzada*. Prólogo de Adriana Valdés. Santiago: Fondo de Cultura Económica

Solanes, Ana (2008). Entrevista a Raúl Zurita: "Escribir es suspender la vida". *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº702, diciembre 2008, cit. en <http://letras.s5.com/rz070109.html>

Subercaseaux, Bernardo (1982). *Transformaciones de la crítica literaria en Chile: 1960-1982*. Santiago de Chile: Cenecha

Subercaseaux, Bernardo (1992). *Historia, Literatura y sociedad. Ensayos de hermenéutica cultural*. Santiago de Chile: Cenecha

Subercaseaux, Bernardo (1996). *Chile, ¿un país moderno?*. Santiago: Ediciones B

Subercaseaux, Bernardo (2011). "Autoritarismo y lectura". *Mapocho, Revista de Humanidades*, Santiago de Chile, nº 69, 2011: 31-45

Teillier, Jorge (1995). *Para ángeles y gorriones*. Santiago: Editorial Universitaria (1ª ed. 1956)

Teillier, Jorge (1998). *Los dominios perdidos*. Santiago: FCE

Teodorov, Tzvetan (1978). *Teoría de los formalista rusos*. México: Siglo XXI

Thayer, Willy (2006). *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados

The Clinic (2011). *Especial Nicanor Parra*. "Nicanor Parra entrevistado por José Donoso (1960)". Santiago, viernes 16 diciembre 2011: 40-41

Ulibarri, Luisa (1993). "Nuevos márgenes, espacios y lenguajes expresivos", en

- Garretón, Manuel Antonio (1993).** *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Santiago de Chile/México DF: Fondo de Cultura Económica: 29-38
- Uribe Arce, Armando (U. R.) (1967).** "Como un herido a bala". *La Nación*. Santiago de Chile, 9 de julio de 1967, Suplemento dominical, 1967: 5
- Uribe Arce, Armando (1990).** "El poeta y el poder." *Revista Análisis*, 9-15 julio, 1990: 59
- Urriola, Marilú (1988).** *Piedras rodantes*. Santiago: Editorial Cuarto Propio
- Urrutia, María Eugenia (1992).** "El Antipoema: modelo invertido del poema tradicional". *Revista Cifra nueva*, n°1, Trujillo, enero de 1992, cit. en <http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/modelo.html>
- Valdés, Adriana (1996).** *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria
- Valdés, Adriana (2008).** "Enrique Linh: Santiago, París, Manhattan". *Revista Chilena de Literatura*, n° 72, 2008: 89 - 113
- Valente, Ignacio (1972).** "Poesía y política en García Lorca". *El Mercurio*, 10 de septiembre de 1972
- Valente, Ignacio(1975).** "El poeta Zurita". *El Mercurio*, Santiago, 7 de septiembre de 1975: 3
- Valente, Ignacio (1982).** *Introducción a la literatura*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria
- Valente, Ignacio (1984).** "Literatura y realidad". *El Mercurio*, 22 enero de 1984
- Valente, Ignacio (1992).** "Veinticinco años de crítica". *Zig-Zag*, Santiago de Chile
- Vallejo, César (1996).** *Poemas en prosa. Poemas humanos. España aparta de mí este cáliz*. Madrid: Cátedra
- Vicuña, Cecilia (1973).** *Sabor a mí*. Deven U.K.: Beau Geste Press
- Villegas, Juan (1993).** *El discurso lírico de la mujer en Chile en el periodo 1973-1990*. Santiago de Chile: Mosquito Editores
- Yamal, Ricardo (1988).** *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Concepción: Ediciones Literatura Americana Reunida (LAR)
- Zaldívar, María Inés (2007).** "El contexto de Guillermo Deisler en Chile y la generación de los 60". *Taller de Letras*, n° 41, 2007: 109-120
- Zambelli, Hugo (1948).** *13 poetas chilenos*. Valparaíso: Imprenta Roma
- Zondek, Verónica (1988).** *El hueso de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones Último Reino
- Zurita, Raúl (1983).** *Literatura, Lenguaje y sociedad (1973-1983)*. Santiago de Chile: Ceneca
- Zurita, Raúl (1984).** "Antología imaginaria. Escrituras en el cielo". *Revista Universitaria* n°11, 1984: 35.
- Zurita, Raúl (1985).** *Canto a su amor desaparecido*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria
- Zurita, Raúl (2007).** *Purgatorio*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales (1ª ed. 1979)

- Zurita, Raúl (2008).** "Neruda y los estudios literarios". *Revista Chilena de Literatura*, Santiago de Chile, nº 82, 2008: 255-259
- Zurita, Raúl (2009a).** (Entrevista) "Las grandes batallas perdidas". *Revista 2010*, nº 1, 2009a: 58-64
- Zurita, Raúl (2009b).** *Anteparáíso*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales (1ª ed. 1982)
- Zurita, Raúl (2009c).** *Cuadernos de guerra*. Santiago: Ediciones Tácitas