



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSGRADO

**EL PARADIGMA ESTETICO MASIVO EN LA LITERATURA
CHILENA DE FINALES DE SIGLO XX: NOVELA Y POESÍA**

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR EN FILOSOFIA CON
MENCION EN ESTETICA Y TEORIA DEL ARTE

PRESENTADA POR

GONZALO IGNACIO ROJAS CANOUET

PROFESOR PATROCINANTE

LEONIDAS MORALES TORO

SANTIAGO DE CHILE, OCTUBRE DE 2007

Cada palabra impresa es para mi vieja loba, Claire.

Porque el amor está ahí y ella se da cuenta siempre y lo comparte, Muriel.

Para mi hermana Andrea.

Para Luis Vargas por su ayuda barrendera en limpiar tanta basura de redacción

Para Leonidas por su aporte y solidaridad.

Para Bronson por el placer de la testarudez de construir cosas inútiles entre cuerdas, voces y tarros.

Para mis amigas y amigos que son un bello brote entre el cemento...

ÍNDICE

Introducción	6-8
El objeto	8-11
Taller de herramientas	11-12
A modo de corpus	12-17
CAPÍTULO UNO: CONTEXTOS, ENTRE LO SAGRADO Y LO PROFANO EN EL PARADIGMA ESTÉTICO MASIVO	
1. Introducción	19-20
2. Modernidad y posmodernidad	20-36
3. El paradigma estético masivo: entre lo sagrado y lo profano	37-46
4. Lo profano y lo sagrado	46-49
5. <i>Cuentos con walkman y McOndo</i> : el problema de la memoria en la narrativa de masas en la postdictadura: tensión entre historia y mercado	49-67
6. <i>La ciudad anterior</i> de Gonzalo Contreras: entre el paradigma estético masivo y la crítica al espectáculo	68-82
CAPÍTULO DOS: ANÁLISIS DE TEXTOS	83
Sección novela: <i>Lumpérica y Los detectives salvajes</i>	
1. Diamela Eltit: <i>Lumpérica</i>	84-85
El despertar y el rizoma	85-89
La alegoría	89-91

La cita	91-93
2. Roberto Bolaño: <i>Los detectives salvajes</i>	94
<i>Los detectives salvajes</i> : entre el género de la entrevista y la escritura de la memoria	94-95
<i>Los detectives salvajes</i> y el género de la entrevista	95-99
Metamorfosis de la escritura: memoria y desaparición del sujeto	99-104
Sección poesía: Juan Luis Martínez, Rodrigo Lira y Malú Urriola	105
1. Juan Luis Martínez: <i>La nueva novela</i>	105
Figura rizomática: el eterno retorno y la tensión entre significado y significante	106-119
<i>La nueva novela</i> como carnaval	119-120
El lenguaje científico en su paradoja	121-122
El sujeto (autor) como elemento lúdico	123
El lenguaje poético	123-124
2. Rodrigo Lira: Proyecto de obras completas	124-125
“La escrituración exasperada” de conexiones y de heterogeneidad	125-131
3. Malú Urriola	132-149
El despabilamiento en la palabra poética	149-151

CAPÍTULO TRES: DICTADURA, TRANSICIÓN Y DEMOCRACIA:

PANORAMA HISTÓRICO Y POLÍTICO DE LA LITERATURA

CHILENA DE FINALES DE SIGLO XX	152-153
1. Rubén Darío y el Modernismo	154-157
2. Un leve barniz histórico	157-158
Dictadura	158-164
Postdictadura	164-166
3. Literatura y mercado: entre la dictadura y la concertación	167-172
4. La figura del testimonio	172-176
Conclusión	177-180
Bonus track	180-181
Final del juego	181-182
Bibliografía	183-189
Bibliografía crítica	189-191

INTRODUCCIÓN

Este trabajo es una suma de inquietudes. Inquietudes que van desde reflexiones personales, entre amigos y -por qué no- de otros autores que han escrito sobre el tema y con cuyos textos “converso” en son de mantener un diálogo que abre posibilidades de miradas más que generar cerraduras y respuestas inmediatas.

En 1997, pensando en hacer mi tesis para titularme de Profesor de Castellano y, en coincidencias teóricas con el profesor Manuel Jofré, decidí - con el grupo de compañeros de ese tiempo- elaborar un trabajo sobre la literatura chilena actual. Dicho trabajo se redujo a la clasificación etérea -que en ese entonces yo no discutía, por ignorancia de mi parte- de los escritores elegidos, bajo el manto de la periodización literaria de Cedomil Goic⁶. El resultado fue bueno desde la perspectiva de la calificación final, pero, en mi fuero interno, quedé con infinitas dudas y sospechas. Por otro lado, al participar de distintos seminarios en mi paso por el Magíster en Literatura de la Universidad de Chile, siempre di vueltas a esto llamado “literatura chilena de fines del siglo XX”, considerando su problemática histórica y política entre la Dictadura y la llamada Transición Democrática, y los proyectos de algunos autores más o menos conocidos. Resultado de lo anterior: mi tesis del magíster

⁶ Ver en *La novela chilena: los mitos degradados*. Santiago: Editorial Universitaria, 1997

trató la problemática de la poesía chilena en las décadas de los 80 y 90. El fin de ese trabajo era criticar la tesis hecha en la etapa de la pedagogía: demoler casi con bandera en mano -ahora con distancia me da risa tanta vehemencia en eso- la periodización goiceana. En dicha oportunidad también quedé con muchas dudas.

En el periodo del Doctorado en Filosofía en la Universidad de Chile, logré verbalizar mis dudas, que maduraron en un asunto clave que viene a dar cuenta de las inquietudes mencionadas anteriormente en esta descripción temporal sobre la literatura chilena de finales de siglo XX: el “comportamiento” de ciertos dispositivos literarios (giros, imágenes, tratamiento de los hechos históricos, en definitiva, desde dónde habla el texto que se está leyendo) que asumen simetrías con la llamada cultura posmoderna (entendida como un proyecto ideológico) y otros que se alejan de ella. En suma, lo anterior me llevó a la discusión, para nada nueva, entre arte y mercado. Es lo que he llamado, y elaboraré en este trabajo, como el paradigma estético masivo. Y, en estas circunstancias, hay textos y escritores que mantienen una distancia o cercanía con ese paradigma. Este es el pie forzado para las revisiones que se harán aquí.

Una vez planteada la problemática que me encauza en este trabajo, mi propósito principal es dar cuenta de esta fase histórica en el ámbito nacional existente en algunos textos en relación con el paradigma estético masivo. Por lo anterior, acudo, como escenario general, a la discusión entre Modernidad y

Posmodernidad, pero agregando un escenario particular o local: Dictadura y la Transición Democrática. Es decir, habrá una revisión en la discusión del proyecto posmoderno que se cruza con la historia nacional, esta última desde ciertos modelos o representaciones sobre la operatoria dictatorial en adelante y el ingreso brutal -sin consensos políticos mínimos- de la economía de mercado.

EL OBJETO

Para precisar, diré que el campo de estudio será el de la literatura chilena de finales del siglo XX, situando en primer lugar dos géneros literarios: poesía y novela. Cuando digo literatura chilena de finales del siglo XX, comprendo tres décadas: la de los '80, '90 y la primera del siglo XXI. Por esta razón, se podría hablar, desde el punto de vista político e histórico en Chile, de Dictadura y Transición. Por otro lado, desde un escenario mundial -que también incide en la elaboración de esta tesis- este período asume la problemática propia del paso de la Modernidad a la Posmodernidad. El objetivo principal, por tanto, es analizar este período literario desde el itinerario de la tradición de la modernidad literaria (por ejemplo la noción de fragmentación, ruptura y el texto como conciente de sí mismo) y cómo los soportes escriturales (producto textual literario) han ido modificando los paradigmas estéticos a partir de las discusiones y controversias de la llamada Posmodernidad, ya que, por un lado, en este mismo periodo encontramos textos que asumen la fase posmoderna

desde una solidaridad con la cultura de consumo (en los cuales se instalan dispositivos de consumo como son lo espectacular y una literatura entendida como “entretenimiento”) y otros textos que tienen una relación de ruptura con la misma.

En resumen, existe un paradigma estético masivo, perteneciente a la cultura de masas arraigado principalmente en los medios de comunicación masivos, que privilegian obras o textos basados en la noción de espectáculo (Sarlo y Debord). Este paradigma sugiere el espectáculo como forma de operar y, a su vez, es simétrico con el tipo de sujeto y sociedad que se desea lean estos tipos de textos: la literatura chilena, de este periodo que se quiere estudiar, no estaría ajena a todo este proceso. Los medios de comunicación, en especial la televisión, Internet y el periódico, han contribuido a articular un modelo estético. Es decir, dicho modelo permea la producción literaria con el mercado: habría una correspondencia entre ambos (texto y mercado), lo cual se perpetuaría con algunas editoriales que corroboran esta dinámica: el paradigma masivo posee una simetría con una expectativa de lector que se quiere. En conclusión, en este trabajo se entiende la fase posmoderna como una regulación del nombrado paradigma estético masivo (noción de lo espectacular, por ejemplo, desde la perspectiva de Eagleton en su libro *Las ilusiones del posmodernismo*⁷) en la obra literaria, la cual comprende a la noción de sujeto y, a su vez, una noción del lector en una simetría con dicho paradigma.

⁷ Buenos Aires: Paidós, 2004.

En síntesis, a esta fase posmoderna, se la entenderá aquí como una estrategia ideológica que articula el paradigma señalado. Es ideológica porque no asumo esta fase como una etapa posterior a la Modernidad, sino como una etapa de corte o conclusiva de la Modernidad; en donde se coarta, por un lado, cualquier resistencia hacia el Capitalismo (la caída del muro de Berlín, la desaparición de la URSS, por ejemplo) y se abre otra fase: el Estado burgués en su máximo esplendor y el desarrollo de la llamada Globalización.

En las décadas que esta tesis trabajará (80, 90 y primera del siglo XXI) se instalan efectos culturales en la vida cotidiana a través de los medios de comunicación. Se elabora una hegemonía de los medios de comunicación, que tienen una complicidad con lo que Jameson denomina como fase *capitalista tardía*. Es decir, esta fase posmoderna elabora un paradigma estético dual: por una lado se crea una literatura cuya función se reduce a la entretención (Bröck⁸) y, por otro lado, se da sentido, con lo anterior, a una literatura conservadora, entendiendo este concepto como una literatura que no experimenta, sino que sólo acentúa sus expectativas de producción en el nombrado paradigma masivo.

Este campo de estudio (literatura chilena de finales de siglo XX), conjuntamente a los géneros señalados (poesía y novela) y a los escritores pertenecientes a esta fase histórica (corpus), está en la frontera del desarrollo

⁸ *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Barcelona: Tusquets, 1979. Además, se puede agregar, desde esa misma línea, la noción de espectáculo de Guy Debord (*La sociedad del espectáculo*, Valencia: Pre-textos, 2003)

de la modernidad literaria ya mencionada. Es decir, lo posmoderno (como proyecto cultural) puede ser asumido aquí de dos maneras: desde un marco político-cultural y económico; y, desde el marco que aquí interesa, literario-artístico. Esto se entendería en la lógica de las dos modernidades que plantean Negri y Hardt (*Imperio*⁹); una modernidad dual, por un lado revolucionaria/utópica que choca o está en contraste con una modernidad conservadora/contrarrevolucionaria.

TALLER DE HERRAMIENTAS

Para este trabajo se utilizará, según sus capítulos, la siguiente metodología:

PRIMER CAPÍTULO: diferencia entre producciones solidarias del paradigma masivo y producciones críticas al paradigma señalado.

La diferenciación se hará a través de las nociones de lo profano y lo sagrado que plantea Giorgio Agamben¹⁰.

SEGUNDO CAPÍTULO: análisis de textos

⁹ Buenos Aires: Paidós, 2004.

¹⁰ Para ambas nociones, Agamben, en su libro *Profanaciones* (Argentina: Adriana Hidalgo editora, 2005), establece su tesis de orden político (provocar un quiebre a lo Improfanable) desde la sentencia de Benjamin (fragmento póstumo) “El capitalismo como religión”. Desde lo anterior Sacralizar serían “los juegos televisivos de masas (*que*) forman parte de una nueva liturgia, secularizan una nueva intención inconscientemente religiosa (...) llamamos espectáculo a la fase extrema del capitalismo que estamos viviendo, en la cual cada cosa exhibida en su separación de sí misma, entonces espectáculo y consumo son la dos caras de una única imposibilidad de usar” (101, 107). Profanar significa “desactivar los dispositivos de poder y restituye al uso común los espacios que el poder había confiscado” (102). Con lo anterior, se revisarán los textos expuestos con distintos ejemplos más otros textos que estén entre lo profano y lo sagrado

(por ejemplo, *La Ciudad Anterior* de Gonzalo Contreras), a través de estos conceptos que enmarcarán diferencias en la profanación a la “sacralización” del mercado (paradigma estético masivo).

- Se utilizará la noción de Rizoma, el cual permite –a mi juicio- una mejor manera de entender los textos escogidos, a diferencia de otros soportes teóricos que nacen a partir de las Vanguardias históricas, como es lo fragmentario o las clasificaciones que hace Peter Bürger (*Teoría de la Vanguardia*¹¹): obra orgánica versus obra inorgánica. Considero que, dichas nociones presentarían carencias para los textos que se revisarán en esta tesis.

TERCER CAPÍTULO: panorama histórico y político de la literatura chilena de finales de siglo XX

- Se trabajará con la tesis de Ángel Rama (*Rubén Darío y el Modernismo*), que propone que mientras más avanzó el Capitalismo en Latinoamérica a finales del siglo XIX, más avanzó el Modernismo. La idea aquí es aplicar dicha tesis (con sus elementos y componentes característicos) cien años después en Chile en su contexto cultural e histórico como fue la Dictadura y la Transición.
- Se trabajará con las nociones de “travestismo” y “blanqueo” que propone Tomás Moulián en *Chile actual: anatomía de un mito*.

A MODO DE CORPUS

Este periodo literario asume la problemática señalada en el apartado anterior desde distintas perspectivas. Por un lado, en Chile, desde la década de

¹¹ Barcelona: Ediciones Península, 1997.

los 80, en Dictadura, se impuso un modelo que articuló un sistema de mercado, por ende un modelo desde la masividad, que avasalló toda posibilidad de generar un deslinde cultural. En los 90, con la Transición y los gobiernos de la Concertación, el modelo neoliberal se legitimó y obtuvo una continuidad hasta nuestros días. Por un lado, hay escritores y textos que son solidarios con el modelo masivo (aquel que protagoniza el mercado como figura central) o con lo que se puede llamar “globalización de la mercancía” (“modernidad conservadora” de Negri y Hardt): Isabel Allende, Marcela Serrano y Hernán Rivera Letelier, por ejemplo, en contraste con otros que asumen la fase posmoderna desde una resistencia o ruptura (“modernidad revolucionaria” de Negri y Hardt): Diamela Eltit, Guadalupe Santa Cruz, Roberto Bolaño, Juan Luis Martínez, Rodrigo Lira, Malú Urriola, por ejemplo). Por tanto, desde la poesía y la novela de este periodo, habría dos grupos que se sitúan de distinta forma frente a este paradigma globalizado.

El primer grupo asumiría esa solidaridad con el mercado para perpetuar el paradigma estético globalizado a través del mismo: pertenecen a una hegemonía cultural masiva, en la cual los textos toman al espectáculo como modelo estético. El segundo grupo practica una resistencia al paradigma estético masivo (como se entiende desde acá), ya que no presenta una solidaridad con el mercado ni con sus estrategias generadoras de un paradigma estético globalizado: construirían textos o imágenes que tratan de promover una estética autónoma y conciente de sí misma, en síntesis, revolucionaria en ese

espíritu moderno que proponen Negri y Hardt. Es decir, ambos grupos pertenecen a una literatura denominada como posmoderna o de posvanguardia, pero ambos grupos resuelven sus prácticas de formas distintas. Además ambos grupos tendrían una problemática no menor si se piensa en su relación con el pasado: en la tradición de la literatura chilena, en su historicidad, habría una problemática con este grupo literario desde la mirada de los paradigmas estéticos que han asumido los distintos periodos. Por ejemplo, desde la producción textual de la novela chilena, se podría pensar que en José Donoso la noción de fragmentación sería más óptima, pero en Diamela Eltit esa noción sería insatisfactoria por el tipo de relato multidiscursivo, en el cual sería más provechoso aplicar la noción de Rizoma (Deleuze y Guattari), que entendería al texto literario (dentro de esta crisis entre Modernidad y Posmodernidad) como una red discursiva que se cruza con otros discursos independientes del texto total. Por esta razón, esta tesis trabajará con tres poetas: Juan Luis Martínez, Rodrigo Lira y Malú Urriola además de dos novelistas: Diamela Eltit y Roberto Bolaño. La elección de estos escritores se fundamenta en que en ellos se da un espacio crítico (tienen un proyecto literario o una cierta poética) al llamado paradigma masivo: construyen imágenes de la realidad (del mercado, de Chile, de lo político, de la globalización y del lenguaje mismo, por ejemplo) que quiebran con las expectativas del sujeto y del lector que lo posmoderno –como es entendido desde aquí- trata de diseñar.

Por otro lado, los conceptos e ideas presentadas aquí sobre el tema de esta tesis tratan de construir una imagen crítica de las producciones poéticas y narrativas que van de la mano con la crítica y estudios sobre este periodo: hay variados estudios (tesis de postgrado, monografías, crítica periodística, por ejemplo), pero existe a la vez, creo, una pobreza en este ámbito por dos razones: la primera es que no hay una preocupación panorámica o, si se quiere un poco más abarcadora, de este periodo; más bien hay estudios que se preocupan de las novelas de mujeres dentro de las perspectivas del feminismo o cómo se daban estos textos en la Dictadura y luego en la Transición Democrática. Es decir, creo hay una base cultural que ha distanciado a estos textos de su valor estético. La segunda es que la crítica literaria ha revisado estos textos sin considerar algunas fracturas de carácter local como fue la Dictadura y otra de carácter más general como es el ingreso de lo posmoderno (el paradigma masivo ya explicado). Sin olvidar que es esta misma crítica la que analiza los textos con la misma perspectiva que expliqué para el primer argumento: la falta de un sustento estético en la mirada.

Todo lo anterior, trataría de dar dos posiciones, opuestas entre sí, con respecto al modelo o paradigma estético que estos dos grupos asumen en su contingencia. Es decir, detrás de esto, además, habría una complicidad con la noción de sujeto: un sujeto disponible para la experiencia receptora y productora de la estética del espectáculo y otra que trata de construir un sujeto conciente de sí mismo. Es lo que Eagleton (*Las ilusiones del posmodernismo*)

denomina, por un lado, como “deseo descentrado”: aquel sujeto posmoderno que construye un sentido vital a través de efectos, lo que sería simétrico a la sociedad en la cual habita. Por otro lado, habría un sujeto que se resiste a las estrategias posmodernas (específicamente en lo que se ha denominado como la globalización de la mercancía), el cual quiere construir como proyecto o expectativa, un sujeto autónomo, que sería simétrico a la sociedad en la que vive y al tipo de obra que quiere lograr (Negri y Hardt).

El corpus elegido tanto para el género de poesía como para el de novela está relacionado con las propuestas del planteamiento del problema ya indicado. Para poesía estarán los siguientes autores con estas obras Juan Luis Martínez: *La nueva novela*, Rodrigo Lira: *Proyecto de obras completas*, Malú Urriola: *Piedras Rodantes*, *Dame tu sucio amor*, *Hija de perra*, *Nada*. Para novela las siguientes: Diamela Eltit: *Lumpérica*, Roberto Bolaño: *Los detectives salvajes*.

Por último, la finalidad de la hipótesis de este trabajo *tiene como anclaje, o punto de partida, el concepto de paradigma estético masivo (en los términos conceptuales e históricos ya establecidos), y postula que desde él, es decir, desde una instancia estética entendida como generadora o inductora de “expectativas” de lectura, es posible dar cuenta de textos literarios chilenos (poesía y novela) de las dos últimas décadas del siglo XX y la primera del XXI (justamente cuando ese paradigma entra en su fase, la posmoderna, de generalización progresiva), definiéndolos críticamente por el modo en que ellos*

se plantean, como discurso, frente al paradigma. Si los modos extremos de este plantearse son, en un caso, de confirmación de los supuestos inherentes al paradigma, y, en el otro, de ruptura con tales supuestos, las novelas y poemarios incorporados a nuestro corpus representan, obviamente, el modo de la ruptura, y es desde esa condición desde donde habría que analizarlos.

CAPÍTULO UNO:
CONTEXTOS, ENTRE LO SAGRADO Y
LO PROFANO EN EL PARADIGMA
ESTÉTICO MASIVO

1. INTRODUCCIÓN

Este capítulo tiene por objetivo revisar algunos aspectos del panorama o escenario cultural mundial y chileno de finales del siglo XX. La razón de esto se inscribe en el marco más bien local en el cual pienso moverme. La literatura chilena, desde el siglo XIX hasta la década de los 70', en el siglo XX, con rupturas y continuidades, tuvo una trayectoria histórica bastante homogénea. Digo homogénea porque esta literatura pertenece a un escenario mayor, el latinoamericano. Por esta razón, y de acuerdo a los periodos que en ella se han estudiado, esta literatura se comprende a través de los lineamientos que se daban desde la metrópolis. Es discutible, eso sí, que el Romanticismo latinoamericano sea el mismo Romanticismo alemán, pero lo que trato de decir es que la literatura latinoamericana y chilena tiene y tuvo una subordinación mayor con la metrópolis, independientemente de algunas reformulaciones o inflexiones nacidas en esta región del mundo.

Desde lo anterior, la literatura chilena de finales del siglo XX se inscribe en la discusión entre modernidad y posmodernidad. Más aun, y en un evento particular chileno, podríamos decir que la literatura chilena es actual desde el Golpe de Estado de 1973. Es actual desde esa fecha en adelante porque existe un quiebre cultural que ha sido discusión hasta nuestros días y que comprende un antes y un después de la cultura local; además existe un grupo de artistas que han vivido experiencias más o menos parecidas: la literatura de exilio, la libertad de opinión y la censura fueron elementos que se conjugaron en una

producción y difusión de una escritura con características particulares. Es decir, en la tradición de la narrativa y de la poesía -esta última con algunos matices más profundos- encontramos una discusión al interior de los textos, que es el tema del poder como eje articulador de las expectativas culturales. Pienso en la línea que va desde Donoso hasta la Eltit como propone Leonidas Morales en su texto sobre la novela chilena contemporánea (Cuarto Propio, 2004), o también, con el proyecto inicial de la memoria que elaboró Lemebel con sus crónicas o José Ángel Cuevas y Armando Uribe en poesía.

Hay una discusión interna con lo dicho desde el punto de vista local, la cual es tributaria de una discusión mundial de finales del siglo XX: modernidad y posmodernidad. Por este motivo, trataré de dar un panorama de esta discusión para lograr un antecedente que sirva de explicación a ciertas modificaciones de la literatura nacional. El tema del Golpe de Estado de 1973 lo trataré desde un quiebre cultural -que lo fue desde su sangrienta manifestación- especificando dicho quiebre en el ingreso de la literatura a un campo como es la globalización. Es decir, el mercado como permeador de una estética.

2. MODERNIDAD Y POSMODERNIDAD

En esta discusión, ubico un mapa ordenador de las perspectivas de algunos pensadores o críticos que me parecen más sugerentes en esta disyuntiva histórica. Me son sugerentes porque ellos abordan el tema desde una perspectiva historicista: comprendiendo el sentido filosófico desde esta

causa histórica para dar respuestas a distintas aristas, específicamente la del arte.

La historia, desde la emergencia rudimentaria y luego más asentada de la producción capitalista, experimenta una modernización extrema, la modernización de lo social: la modernización industrial, los obreros, las fábricas, las grandes revoluciones industriales. Pero también una modernización cultural: verdades, fundamentos, formas de la conciencia, lógicas, teorías, sistematizaciones, valores, normas de acción, que tienen que dar cuenta de este "proceso aluvional moderno". En palabras de Casullo¹²: "podríamos decir que la lucha entre el burgués y el proletario, entre el liberalismo y el marxismo, entre las posiciones de la derecha y las posiciones socialistas, tuvieron este denominador común de racionalización que compartieron ambas partes en litigio, denominador de fuerte fondo racionalizador con que Occidente plantea su forma moderna en la historia". Es decir, junto a la modernización estructural aparece esta modernización cultural de las ideas, del pensamiento, de la reflexión, de las hipótesis del saber que señalan el sentido de la historia, que señalan su porqué a la historia, su para qué, su cómo hacerse la historia, su qué sujeto para esa historia.

Habermas¹³ plantea un programa u objetivos de discusión:

Primero: precisar el concepto de racionalidad, el cual se introduce con la teoría de la acción comunicativa "sin los debidos rodeos".

¹² Ver en *El debate de la modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: Ediciones el Cielo por Asalto, 1995.

¹³ Ver en *El discurso filosófico de la modernidad: doce lecciones*. Madrid: Taurus, 1993.

Segundo: recorrer hacia atrás la historia de la discusión filosófica acerca de la Modernidad para reconstruir las encrucijadas en que quedó articulada la autocomprensión del mundo moderno.

Tercero: mostrar el verdadero carácter de las corrientes que hoy se autoatribuyen una posición trascendente respecto del pensamiento moderno.

Cuarto: exponer el medio en que hoy cabe explicitar el "contenido normativo" del "proyecto inacabado" y "no superado" que la modernidad representa.

Por lo anterior, para Habermas, el mundo de la modernización social se ha desfasado, criticando, este autor, los enfoques funcionalistas y conservadores de la sociología de los años '50. Habermas piensa en un desfase por aquella capacidad que tuvo la modernización cultural para orientar el proceso histórico: es la precipitación de un momento delicado y fuerte para los tiempos modernos. Frente a esta última etapa de modernización, desde la segunda posguerra en adelante, este último momento racionalizador, como se denominaba a la cultura, pareciera que ha quedado en situación obsoleta, incapaz de dar respuestas a aquellas preguntas: para qué la historia, por qué la historia, cuál es el punto de llegada, por qué ese punto de llegada, cómo hacer la historia. Es decir, el proyecto de la Ilustración queda desvanecido, lo único que queda son sus consecuencias. La "modernidad cultural" queda restringida al campo de las leyes económicas y del Estado. Las ideas, los mundos de conocimiento, las esferas de saber y valorar parecieran que ya no pueden

cumplir eficazmente esa misión de amalgamar, de sintetizar, de dar cuenta del propio origen y del proceso moderno capitalista en cuanto a normas, lógicas, conductas, fines e ideales. Habermas visualiza un momento de quiebre entre estas dos dimensiones que entran en crisis en este proceso racionalizador. Una es la embestida de variables interpretativas que provocan esta crisis de la razón y del proceso de racionalización para dar cuenta de la historia. Las variables irracionalistas, para Habermas, y las variables nihilistas, antimodernas (conservadoras como variables posmodernas) son el enjuiciamiento a la razón ilustrada moderna, se acercan a posiciones reaccionarias, o a enfoques de invalidar a la propia razón crítica. En conclusión: para Habermas la modernidad, como época, ya no depende ni se orienta por modelos de otras épocas hechas por el orden teológico, esto es, "tiene que extraer su normatividad de sí misma"¹⁴: es una época autocomprensiva para constatarse. A partir de esto, critica a Hegel por su propuesta en que el sujeto tiene -positivamente- una relación reflexiva y cognoscente consigo mismo, lo cual ayudaría al reestablecimiento de la totalidad incompleta. El problema es que en esta misma lógica, Hegel propone que la intersubjetividad de las relaciones de entendimiento equivoca la meta para la autofundamentación o autocomprensión de la modernidad. Supuestamente, el sujeto se supera a partir del propio principio en que surge, el de la subjetividad. Por eso, la libertad subjetiva de la modernidad, en Hegel parece una "falta de modestia": la razón tiene también

¹⁴ p. 18.

sus contradicciones y la religión tenía el fin absoluto en la Antigüedad, la cual demolió el apogeo de la Ilustración, entendida esta idea base como una paradoja misma de la Modernidad. Por lo tanto, esos argumentos dan paso a los planteamientos de Nietzsche, quien, según Habermas: "el hombre de la modernidad, un hombre desprovisto de mitos, sólo puede esperar de la nueva mitología un tipo de redención que suprime todas las mediaciones (...) con Nietzsche la crítica de la modernidad renuncia por primera vez a mantener su contenido emancipatorio. La razón centrada en el sujeto queda ahora confrontada con lo absolutamente otro de la razón. Y como contrainstancia de la razón Nietzsche apela a las experiencias de autodesenmascaramiento, transportadas a lo arcaico, de una subjetividad descentrada, liberada de todas las limitaciones del conocimiento y la actividad racional con arreglo a fines, de todos los imperativos de lo útil y de la moral. La vía para escapar de la modernidad ha de consistir en "rasgar el principio de individuación"¹⁵. Por lo tanto, Nietzsche descompone lo moderno para dar paso a las primeras inflexiones de lo posmoderno, desde donde se elabora una continuidad discursiva, según Habermas, con Bataille, Lacán y Foucault. En síntesis, Nietzsche sería el inaugurador de lo posmoderno. Habermas concluye la contradicción interna de algunos pensadores que desmantelan a la modernidad: "cuando Adorno, de forma paradójica, reclama validez veritativa para lo que dice; cuando Foucault se niega a sacar consecuencias de sus manifiestas

¹⁵ p.122.

contradicciones; cuando Heidegger o Derrida aluden la obligación de fundamentos acogiéndose a lo esotérico o a una fusión de lo lógico con lo retórico -en todos los casos se produce una simbiosis de cosas incompatibles, una amalgama que en el fondo repugna al análisis científico "normal". Poco cambian las cosas cuando desplazamos todo ello, cuando mudamos de sistema de referencia y ya no tratamos esos mismos discursos como ciencia o filosofía sino como literatura"¹⁶ .

Por este motivo, estamos en una etapa que exige un reencuentro con el proceso de racionalización explicativa, frente a los peligros que entrega, según Habermas, salir del camino de la razón, cuestionar equivocadamente a la razón porque no da cuenta cierta o porque no llegó a una meta propuesta. Más aun, ese peligro de entrar, en contrapartida a esa acusación contra la razón moderna, en caminos irracionales. Desde algunas perspectivas posmodernas, la historia de las grandes ideas modernas, claves, fundadoras de un proyecto ilustrado, parecería estar concluida. La capacidad de dar fundamentos desde la razón ilustrada parecería alcanzar un límite insuperable. La historia pareciera no poder dar cuenta de hacia dónde va y lo que pretende, qué es lo que busca.

Es lo que Raymond Williams¹⁷ llama "la oscuridad del futuro": una experiencia inaudita para la modernidad, que, a pesar de etapas salvajes -

¹⁶ p.398.

¹⁷ Ver en *La política del modernismo: contra los nuevos reformistas*. Buenos Aires: Manantial, 1997.

como el proyecto nazi- las fuerzas, cosmovisiones, ideologías, tenía un sentido y fin de la historia, una utopía de futuro. Según Williams estaríamos situados en la oscuridad del futuro en cuanto a estas variables que racionalmente tratan, en forma fallida, de dar cuenta de un proceso histórico. Es lo que da pie a muchas interpretaciones, que afirman que habríamos pasado de una historia moderna a una historia posmoderna, de una historia moderna o a una posthistoria moderna. Cuestionando la vigencia, la incidencia, la sobrevivencia de esa clave de razón que fundó el mundo moderno capitalista burgués, pero también el proyecto comunista confrontador, por ejemplo, y sostuvo a ambos a través de las grandes metadiscursividades que alimentaron el proceso moderno en los últimos doscientos cincuenta años. La idea de progreso, incuestionable hasta cierta época, hoy está en profunda discusión. Se progresa o se está retrocediendo según la mirada que se instale y según las referencias que se tome para pensar el progreso. Como dice Casullo: " la idea del sentido de la historia como una meta a conquistar (la historia corre hacia una meta a conquistar, hacia ella hay que llegar, por ella hay que procurarse). La idea del bienestar indefinido. La idea muy cara al proyecto de ilustración del siglo XVIII de la autodeterminación del hombre. La idea que nace con la Ilustración, en la Revolución Francesa, de la superación de las miserias materiales y espirituales del hombre y los derechos humanos y ciudadanos inalienables (...) hoy lo vivimos en profundo cuestionamiento"¹⁸. Este autor, el cual contrapone a la

¹⁸ p. 11

modernidad con la posmodernidad, entiende la primera como un proceso de autoconciencia: "el mundo es la representación que nos hacemos de él"¹⁹. Es decir, nace de la caída o agotamiento de una vieja representación del mundo regida por lo teológico. Como etapas claves de este encuentro, Casullo²⁰ expone cuatro fases. Primero: se sitúa a la modernidad en una esperanza, en el optimismo de la Ilustración y en el progreso indefinido, conjuntamente con la capacidad civilizatoria hacia una felicidad definitiva para el hombre. Segundo: objetiviza a la historia, es decir, cada área del saber dará distintas variables interpretativas como proceso de racionalización. Tercero: el sentido es el fin o la meta de distintas variables como las teorías filosóficas. Se elaboran o reelaboran las bases utópicas de un mundo mejor. Cuarto: la cosmovisión global o las historias de las sociedades, de los grandes relatos instaurados por ejemplo en la Revolución Francesa. Por lo tanto, lo posmoderno es una etapa de crisis de todo lo anteriormente nombrado debido a las reformulaciones en las etapas del capitalismo, crisis del Estado de Bienestar, crisis del proyecto político e ideológico alternativo al sistema capitalista, crisis de los sujetos sociales históricos. La burguesía sustituyó a la nobleza. La clase obrera, desde el marxismo, debía sustituir a la clase burguesa, (la creación de un mundo poscapitalista), la crisis de la sociedad del trabajo: es la forma de entender a la sociedad capitalista desde el plano cultural; crisis de las formas burguesas de lo político y la política , o sea, su capacidad de actuar políticamente en la

¹⁹ Op cit.

²⁰ Ver en *Itinerarios de la modernidad*. Buenos Aires: Eudeba, 2001.

sociedad, es el control político a escala mundial, globalizado; la emergencia de un tiempo cultural de reconversión tecnológica y de revolución tecnológica como la modificación de las categorías y de los niveles de trabajo. El uso de la cibernética por el hombre, en palabras de Casullo "planetarización del capital financiero más allá de la posibilidad de intervención de los Estados (...) Esta reconversión, este reciclaje, esta producción tecnológica, produce mutaciones en la escena, frente a la cual los políticos, sobre todo los políticos de izquierda, no encuentran todavía respuesta"²¹. Por último, la instrumentalización cultural, desde los poderes del capital que tienen la posesión del mensaje de masas, informativo, publicitario, ficcional, de entretenimiento, deportivo, sobre lo social: la intervención del mercado en el espacio cultural con nuevas estrategias comunicativas globalizantes, en las cuales los sujetos sociales pasan a ser masa, televidentes o espectadores, es decir, participan de un simulacro de una vida ajena a los principios modernos de autoconciencia.

Entendida la posmodernidad como una etapa o un proceso de la modernidad, pero que se adhiere a la crisis de ésta, Casullo²² explica que: "reconociendo este contexto, el debate modernidad/posmodernidad hace explícito un proceso de profunda desrealización de la historia. Una cultura capitalista conmovida por viejas y nuevas técnicas de consumo, fragmentación, fugacidad y expropiación de la memoria, pasa a ser lo único audible, mirable,

²¹ p.199.

²² Ver en *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1995.

comparable, como utopía de la nueva época donde también la oferta de los poderes produce y agota efímeras figuras de sujetos-moda"²³.

La pregunta es si ese sujeto moderno sigue existiendo. Si no somos absoluta y definitivamente atravesados por apariencias, señuelos, virtualidades, en las que nosotros somos agujeros vacíos, que no podemos narrar absolutamente nada.

Marshall Berman²⁴ se pregunta principalmente frente a esta conciencia que de golpe aparece en lo teórico, lo político, lo ideológico y lo artístico: ¿cuál es el mundo en el que estamos parados?

Este autor plantea que la modernidad es una larga e histórica atmósfera, un clima cultural de extremos y de opuestos. Sitúa su Edad de Oro en el siglo XIX, y pone como figuras importantes a Marx y a Nietzsche, como modelos de contradicción del espíritu moderno. Desde ahí caracteriza a la modernidad como un escenario constante que se fue perdiendo en el sujeto moderno del siglo XX, lo cual nos pone en una extensa y compleja agonía de lo moderno. El libro de Berman es una respuesta a los planteamientos del teórico marxista inglés Perry Anderson. Marshall Berman plantea a Anderson que a pesar de que lo moderno por excelencia quedó en el XIX, existen en el siglo XX algunos signos de rebeldías y utopías, es decir, de una modernidad que puede vigorizarse. A pesar que la propia lectura de Anderson estaría indicando que lo

²³ p. 60.

²⁴ Ver en *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI, 1988.

moderno por excelencia es aquello que hemos dejado atrás definitivamente. Perry Anderson²⁵ contesta críticamente a Berman: va a plantear que el proceso de la modernidad, de subjetividades y sensibilidades, se da a través de una enorme, contradictoria y compleja lucha contra la tradición cultural (la reaccionaria y retrógrada), que cree y plantea la expectativa del avance tecnológico indetenible que planteaba la modernidad como utopía. Anderson argumenta que esos modernismos, que gestaron la modernización del mundo como sus instancias más vigorosas, constituyeron la base de lo que fue lo moderno: después de la Segunda Guerra, las tres claves, la lucha contra la tradición, la utopía tecnológica y la utopía política se han agotado. El sujeto ha llegado a una conciencia de haber dejado atrás las culturas retrógradas. La tecnología ya no es una utopía, sino una amenaza.

Lyotard²⁶, por otro lado, plantea que la temporalidad moderna ha concluido porque los grandes metarrelatos modernos que le dieron referencia racional han claudicado. Ya no tienen el poder ni la persuasión para hacerse creíbles a los grandes contingentes sociales. Crisis de estos grandes relatos y aparición en su lugar de una multiplicidad de relatos no totalizadores, de relatos parciales y variables que sirven circunstancialmente, en términos de eficacia, para cada una de las situaciones que uno vive. Lyotard trabaja esta idea de la pluralidad o multiplicidad a partir de la idea de los fragmentos, del propio

²⁵ Ver en *Los fines de la historia*. Bogotá: Tercer Mundo, 1995. Además, en *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama, 2000.

²⁶ Ver en *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1987. Y en *La condición posmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 2000.

mensaje massmediático. Es decir, estaríamos en los bordes de la modernidad, en sintonía con un tiempo posmoderno, plural, polisémico y parcial en valores.

Para Eduardo Subirats²⁷ lo posmoderno se evidencia en el abandono explícito de la filosofía crítica, y, por tanto, el abandono de la crítica a la historia, a los poderes, a las nuevas lógicas del conocimiento, es decir, de una crítica con un lugar de referencia. Esto sucede, según Subirats, por los mismos factores tecnológicos de la civilización, que reestructuran el mundo de una forma absolutamente inédita y dejan atrás el posicionarse en un lugar crítico concreto, como conciencia crítica. Por lo tanto, las lecturas, teorías y formas de comprensión por la cultura y de las políticas de izquierda, sobre el propio capitalismo, han quedado anacronizadas y superadas, por las nuevas formas culturales que presenta el propio capitalismo.

Fredric Jameson ubica al posmodernismo a finales de la década del '50 y principios de los '60. Es en donde se da el corte entre una supuesta innovación estética contra lo moderno: desaparece la frontera de lo que modernamente se entendía como diferencia entre la alta cultura y la cultura de masas, lo cual va ligado, fuera de lo cultural, con otros planos: la pertenencia a la sociedad de consumo, sociedad de los medios de comunicación masivos y a la sociedad de la informática. Jameson²⁸ propone que la sociedad posmoderna es esquizofrénica desde las perspectivas lacanianas. Es decir, la pérdida del

²⁷ Ver en *Linterna mágica: vanguardia, media y cultura tardomoderna*. Madrid: Siruela, 1997; y en *La Ilustración insuficiente*. Madrid: Taurus, 1981.

²⁸ Ver en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.

circuito completo que entrega una visión global de la realidad conectadas a través de los significantes. Un esquizofrénico tendría una ruptura entre un significante con otro, y, por consiguiente, tendría representaciones parciales de la realidad sobre todo con el pasado. Eso sería reflejo de la actitud posmoderna. En otro texto, *Teoría de la posmodernidad* (Madrid: Trotta, 1998), Jameson crea una metáfora del posmodernismo, refiriéndose a lo anterior, "lo que pretendo apuntar es que nuestras representaciones defectuosas de una inmensa red de comunicaciones y de computación no son más que una figuración distorsionada de algo más profundo, a saber, todo el sistema internacional del capitalismo multinacional de nuestros días"²⁹. Ese discurso massmediático que alude a todo, sin relacionar ni contextualizar nada, es lo que construye un nuevo discurso: un simulacro. Fragmentación y, a la vez, aparente realidad que también se incorpora como modalidad de los discursos sociales, donde aparecen cada vez los lenguajes privados, particulares o subdivididos. Disolvencia de relatos, que accede a la propia teoría o lenguaje del saber, a experiencias de la escritura, de la literatura en sí, a un infinitum de relatos que ya no son , que se reconstituyen en otro, que dan pie al pastiche o a un relato neutralizado de características propias, distintas.

Terry Eagleton³⁰, desde una crítica o perspectiva socialista, apunta en contra del posmodernismo. Lo caracteriza como un estilo de pensamiento " que desconfía de las nociones clásicas de verdad, razón, identidad y objetividad, de

²⁹ p. 63.

³⁰ Ver en *Las ilusiones del posmodernismo*. Buenos Aires: Paidós, 1998.

la idea de progreso universal o de emancipación, de las estructuras aisladas, de los grandes relatos o de los sistemas definitivos de explicación (...)considera al mundo como contingente, inexplicado, diverso, inestable, indeterminado, un conjunto de cultura desunidas o de interpretaciones que engendra un grado de escepticismo sobre la objetividad de la verdad, la historia y las normas, lo dado de las naturalezas y la coherencia de las identidades "³¹. Esta relativización de la vida descentrada o nómada de la cultura posmoderna, inicia "una variedad menos comprometida del posmodernismo, existir históricamente es pasar a través del falsificador esquema de la Historia y vivir peligrosa, descentradamente, en los límites de los fundamentos y de los orígenes, dejando oír el extraño gruñido de su risa sardónica y danzando extasiadas al borde del abismo (...) Para una rama más radical del posmodernismo, la libertad y la pluralidad deben aun ser creadas políticamente, y sólo pueden alcanzarse luchando contra la opresiva clausura de la Historia, cuyas condiciones materiales han sido abandonadas ahora por las transformaciones radicales del propio sistema. El socialismo, como hemos visto, estaría de acuerdo en combatir contra la historia: no tiene ningún deseo particular de perpetuar el gran relato que ha sido en su totalidad de fatigas e indignidad. Sólo que no está de acuerdo en que el sistema se haya transformado a sí mismo al punto de que los socialistas estén cerca de lograr lo que pretende o ya no necesiten más de lo

³¹ p. 11.

que exigieron tradicionalmente"³². Eagleton es uno de los críticos mas punzante frente a la cultura posmoderna, su texto completo muestra sus contradicciones: "es a la vez radical y conservador [al igual que el Estructuralismo]", dirá, ya que "la lógica del mercado es de placer y pluralidad, de lo efímero y discontinuo, de cierta gran cadena de deseo descentrada de la que los individuos parecen meros efectos fugaces. Aunque para mantener esta anarquía potencial controlada se requiera de fuertes fundamentos y de un firme marco político. Cuantas fuerzas del mercado amenazan con subvertir la estabilidad, más estridentemente se necesitará insistir en los valores tradicionales (...) pero cuanto más apela este sistema a los valores metafísicos para legitimarse, más sus propias actividades racionalizadoras y secularizadoras amenazan con hundirlas en el vacío (...) el posmodernismo es radical en tanto desafía a un sistema que todavía necesita de valores absolutos, de fundamentos metafísicos y de sujetos autoidénticos; contra eso lanza la multiplicidad, la no identidad, la transgresión, el antifundamentalismo, el relativismo cultural. El resultado, en su mejor parte, es una subversión llena de recursos contra el sistema dominante de valores, al menos en el nivel de la teoría (...) Pero el posmodernismo falla a menudo en reconocer que lo que pasa por el nivel de la ideología no siempre sucede en el nivel del mercado"³³.

³² p. 103,104.

³³ p. 194, 195.

Para terminar esta sección, Gianni Vattimo³⁴ propone una lectura ontológica en la llamada condición posmoderna desde Nietzsche y Heidegger. Para esto hace una revisión de la hermenéutica, partiendo por Gadamer, a quien le confiere una pretensión de universalidad con una hermenéutica más bien hegemónica. Por lo tanto, Vattimo propone como lectura ontológica y hermenéutica la figura del "declinar del sujeto". Específicamente referido a la muerte del sujeto del "cofre", según Heidegger: este ser-frente-a-la-muerte es la experiencia histórica del sujeto frente a su muerte. Por esta razón, lo posmoderno sería el declinar de una etapa de lo moderno (instalado desde Nietzsche y Heidegger), en donde se rearticulan algunos aspectos tales como la igualdad entre los hombres y las relaciones comunicativas que en la experiencia moderna quedaron de lado. Por otro lado, en su texto *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (España: Gedisa, 2000), plantea que la posmodernidad no es el fin de la historia como muchos críticos proponen, sino más bien, es "la amenaza de la posibilidad de una catástrofe atómica, que ciertamente es real, como un elemento característico de este "nuevo" modo de vivir la experiencia que se designa con la expresión "fin de la historia"³⁵. Por lo anterior, ubica al nihilismo como figura que da un enfoque totalizador del sujeto. Pero este nihilismo lo diferencia como *chance*: no es el que se ha dado a través de la historia como destino (Heidegger), sino más bien como una cabalidad. La raíz de este nihilismo cabal o consumado se origina en

³⁴ Ver en *Más allá del sujeto*. Barcelona: Paidós, 1992.

³⁵ p.13.

el siglo XX al no haber un proyecto en el tiempo, de "reapropiación" (exceptuando al marxismo). Esto sucede porque las manifestaciones culturales y el horizonte de Occidente se basaron desde el siglo XIX hasta el siglo XX en el valor de cambio. El marxismo quiso "reapropiar" con el valor de uso, es decir, se "diluye el ser en el valor de cambio"³⁶. El mundo reducido a ese valor, el mundo convertido en fábula, parafraseando a Nietzsche en *El Crepúsculo de los ídolos*, "el mundo verdadero se ha convertido en fábula": "la resolución del ser en valor de cambio, la transformación en la fábula del mundo verdadero es también nihilismo por cuanto supone un debilitamiento de la fuerza terminante de la "realidad". En el mundo del valor de cambio generalizado todo está dado como narración, como relato (de los medios de comunicación de masas esencialmente que se interpretan de manera inextricable con la tradición de los mensajes que el lenguaje nos aporta del pasado y de las otras culturas; los medios de difusión de masas no son pues sólo una perversión ideológica sino además una declinación vertiginosa de esta tradición"³⁷.

³⁶ p. 29.

³⁷ p. 30.

3. EL PARADIGMA ESTÉTICO MASIVO: ENTRE LO SAGRADO Y LO PROFANO

Aquí trataré de dar algunas interpretaciones o acotaciones a lo dicho sobre modernidad y posmodernidad. Reduciré los planteamientos anteriores al subtítulo que lleva esta sección.

Primero que todo, quiero establecer que en la literatura chilena de finales del siglo XX hay variedades escriturales que van desde lo que la versión clásica de clasificación dispone como alta literatura o arte mayor y literatura masiva o arte menor. Esta separación, aunque arbitraria, compone un sesgo diferenciador para lo que me propongo. Mejor dicho: propongo ver el panorama literario chileno de la dictadura y posdictadura en el marco de las influencias que ellas acaparan sobre las bases culturales, históricas, filosóficas y estéticas que se proyectan de la discusión anterior entre modernidad y posmodernidad, esto es , la disposición escritural para adherir a una estrategia artística como experimentación, búsqueda de nuevas imágenes o proyectos de escritura frente a textos que anclan su producción en un mecanismo reflejo del estado globalizador, por lo tanto mercantil, de sus escrituras.

Por un lado, quiero separar aguas de escritores como Isabel Allende, Alberto Fuguet -en especial en el proyecto del diario *El Mercurio* con su suplemento "Zona de Contacto", como fue *Cuentos con Walkman* o *McOndo*-, Hernán Rivera Letelier, con escritores como Diamela Eltit, Juan Luis Martínez,

Guadalupe Santa Cruz o Malú Urriola. El segundo grupo trataré de articularlo tanto desde la historicidad de sus textos como desde su experimentación, como una propuesta u horizonte estético propio. En todo caso, en la tercera sección me extenderé un poco sobre aquello. Para el primer grupo acudiré al subtítulo al que hace mención esta parte.

Quisiera referir un pequeño marco ordenador para este punto a tratar: el texto de Antonio Negri y Michael Hardt, *Imperio*³⁸, propone que la figura de Imperio tiene un antecedente llamado Imperialismo. Estos autores ordenan que el Imperio pertenezca a la etapa posmoderna y el Imperialismo a la moderna. Comprenden las diferencias entre ambas etapas, pero el sentido limitador de ambas no ha variado. No me extenderé sobre dichas diferencias que aquí no vienen al caso. Lo que sí amplían estos autores es que desde el origen de la modernidad, existen más bien dos modernidades, es decir, una versión dual del origen. Por un lado, existe una modernidad utópica, subversiva, revolucionaria, la cual es crítica y descomponedora de ciertos lineamientos de poder: frustran las expectativas que se le imponen. Por otro lado, hay una modernidad continuista y acomodaticia al sistema, que cabe en las perspectivas de la masa. Por esta razón responde a la relación continuista con respecto a la mercancía, en tanto que, reproduce la modernización tecnológica y provoca una globalización de la mercancía que, a su vez, es la globalización de una estética. Por lo tanto, confirma y no frustra las expectativas impuestas.

³⁸ Buenos Aires: Paidós, 2003.

Cuando hablo de globalización de una estética, encontramos la relación del arte con la mercancía, el espectáculo, el simulacro, el kitsch como componentes definitorios de un arte masivo. En palabras de Guy Debord³⁹: "El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizadas por imágenes" (4,8). Con lo anterior - la imagen- el espectáculo se inscribe dentro del valor de cambio, transa una imagen en el mercado que no tiene una necesidad real, está pensada sólo para ser consumida: "la pérdida de la calidad, tan evidente a todos los niveles del lenguaje espectacular, de los objetos que éste elogia y de las conductas que regula, no hace más que traducir los caracteres fundamentales de la producción real que desdeña la realidad: la forma de mercancía es , de parte en parte, la igualdad consigo misma, la categoría de lo cuantitativo. Lo cuantitativo es lo que ella desarrolla y no puede desarrollarse más que en él" (Nº 38, 22). Por lo tanto, esa sociedad a la cual alude vive sólo de representaciones, se mediatiza en ellas. Indudablemente Debord alude a una sociedad alienada, incapaz de sobreponerse a ver en representaciones, incapaz de autocomprenderse en sí misma. Esa alienación se ubica en el uso de la mercancía en un sentido estético y cultural. Debord cree que se está en el borde de la modernidad, que se está rompiendo con un límite. Pero lo criticable acá es que para este autor, desde los postulados de Marx, la historia se puede interpretar cuando un proceso está por concluir, para poder verlo hacia atrás. Dicho de otro modo,

³⁹ Ver en *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2003.

Debord lucha contra la sociedad espectacular, la del valor de cambio; al igual de lo que Marx (*El Capital: crítica de la economía política*. Buenos Aires: Biblioteca de Propaganda, 1918) entendía por mercancía como equivalente del trabajo y de los objetos del mundo, diferenciando su valor en uso o de cambio: "es un objeto externo (...) una cosa apta para satisfacer necesidades humanas de cualquier clase que ellas sean (...) la utilidad de un objeto lo convierte en valor de uso (...) Es algo que está condicionado por las cualidades materiales de la mercancía y que no puede existir sin ellas. Lo que constituye un valor de uso o un bien es, por tanto, la materialidad de la mercancía misma (...) El valor de uso sólo toma cuerpo en el uso o consumo de los objetos (...) [y estos valores] son, además, el soporte material del valor de cambio"⁴⁰. Con lo anterior, el valor de cambio es "lo que caracteriza visiblemente la relación de cambio de las mercancías, es precisamente el hecho de hacer abstracción de sus valores de usos respectivos (...) Como valores de uso, las mercancías representan, ante todo, cualidades distintas; como valores de cambio, sólo se distinguen por la cantidad: no encierran, por tanto, ni un átomo de valor de uso"⁴¹.

Queda, con esto, decir que la literatura -mejor dicho, parte de una literatura chilena y mundial- se representa sobre el soporte del valor de cambio: los medios de comunicación, el folletín y el pastiche se encuentran a un mismo nivel de cambio con estas novelas o proyectos de escritores ya nombrados. Es

⁴⁰ p. 3,4.
⁴¹ p. 5.

decir, el mercado, en conjunto con estos formatos, "absorbe" los movimientos que se manifiestan en la sociedad para renovar o "llenar el vacío" simbólico que nace desde la misma sociedad. En palabras de Beatriz Sarlo⁴²: "en el mercado, las mercancías deben ser nuevas, deben tener el estilo de la moda, deben captar los cambios más insignificantes del aire de los tiempos. La renovación incesante que necesita el mercado capitalista captura el mito de novedad permanente que también impulsa a la juventud (...) nunca como hoy, las necesidades del mercado están afinadas de manera tan precisa al imaginario de sus consumidores"⁴³. Desde lo anterior, la paradoja: la "tolerancia relativa" al interior de los productores y receptores del arte se da sólo en ese espacio que obviamente regula -la tolerancia ya dicha- el mercado; en cambio, este último se presenta como un bloque duro que define gustos y horizontes simbólicos de su conveniencia: "Si el relativismo es un ideal de tolerancia, no es el mercado de bienes simbólicos el espacio donde ese ideal se despliega. Más bien, el mercado opera como consulado del gusto: unos productos circulan con visados preferenciales, otros son favorecidos por políticas proteccionistas, unos pocos son desterrados, una cantidad considerable tiene problemas serios de ingreso. El gusto se forma en la colisión y la alianza de todas estas tendencias. En nombre del relativismo valorativo, y a falta de otros criterios de diferenciación porque precisamente son los fundamentos del valor los que han sido

⁴² Ver en *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994.

⁴³ p. 43.

erosionados, se opera "como si" el mercado fuera el espacio ideal del pluralismo. Aunque también podría pensarse que más que neutralidad valorativa lo que el mercado ejerce son fuertes intervenciones, sobre los artistas y sobre el público. Un "absolutismo de mercado", especialmente en aquellas producciones artísticas vinculadas a las industrias audiovisuales, reemplaza la autoridad de viejo tipo"⁴⁴.

El posmodernismo legitimaría obras que corresponden al mantenimiento del mercado. Obras que regulan el gusto por la mercancía, al mantenimiento del espectáculo y del simulacro. Son proyectos de valor de cambio. Se podrían denominar como escapistas, o, en resumen, reaccionarios y conservadores. En definitiva, obras kitsch, un sistema de imitación, opuesta a la verdadera creación. Hermann Bröch, respecto al kitsch en *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte* (Barcelona: Tusquets, 1979), da una perspectiva ética sobre este tipo de obras que trato de diagnosticar: "El "sistema-kitsch" impone a sus adeptos la siguiente exigencia: "haz un bello trabajo", mientras que el "sistema arte" les pone ante el imperativo ético: "haz un buen trabajo". El kitsch es el mal dentro del sistema de valores del arte"⁴⁵.

Por último, todo este diagnóstico repone la idea de una literatura masiva o como proyecto de mercado absorbente de planos productivos de textos, independientes de su formato, en legitimadores de una etapa del *Imperio* (Negri y Hardt); al igual que la absorción de lo que se receptiona de la crítica, la cual

⁴⁴ p. 167,168.

⁴⁵ p. 29.

también se permea con estas estrategias posmodernas: "Y son los medios de comunicación, desde una crítica plegada también al valor de cambio (con un lenguaje sometido a una retórica ingeniosa, lúdica, estetizante, que en el fondo se ofrece a sí mismo, simétricamente, como otro espectáculo, intransitivo a sí mismo) los llamados a asumir la tarea de la gestión de esta imagen: crean su expectativa y dan cuenta de los grados y formas de su cumplimiento"⁴⁶.

Con todo lo anterior, el paradigma estético masivo sería la representación del proyecto cultural en esta etapa de la modernidad. Su funcionalidad va de la mano con la idea de mercancía, específicamente con la del valor de cambio. Es decir, es un paradigma que responde a estrategias culturales amplias o globalizadas que son producto de esta fase capitalista (la del avance y extensión de la mercancía como nunca antes se había visto en la historia del Capitalismo, inclusive, tomando como antecedente al Mercantilismo).

Este paradigma se define por las modulaciones e inflexiones de lo que se denomina como posmoderno en el entendido de un proyecto ideológico. Como es entendido en este trabajo, es un proyecto que responde a la inserción de la mercancía en espacios donde antes era inimaginable que entrara. Me refiero, en definitiva, a los espacios culturales y artísticos. Por lo tanto, transforma los textos, imágenes, espacios culturales, por ejemplo, en valor de cambio: en una mercancía que incluye ciertos "dispositivos estéticos" que concuerdan con las

⁴⁶ Morales, Leonidas. *Novela chilena contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 2004, 168,169.

estrategias del orden Capitalista. Esto es: dicho paradigma no se preocupa por la cantidad de ventas de algún producto cultural, ni de los rankings nacionales e internacionales, más bien se preocupa de su relación con estos dispositivos que funcionan como conectores entre lo que el mercado regula y la gente consume. Por esta razón, detrás de esto hay una idea de sujeto en su relación con los productos culturales: se crea un sujeto que consume imágenes y textos que representan un vaciamiento de lo espectacular como funcionalidad de las estrategias del mercado. Estas estrategias, de modo general, se pueden ordenar de la siguiente manera:

- Son dispositivos que están internamente en el producto cultural para reivindicar el espectáculo como efecto de consumo.
- Construyen la historia nacional o local desde el plano de los efectos de la entretención, dejando de lado la crítica o la modificación a estatutos reduccionistas de los discursos históricos.
- Es un paradigma conservador, ya que se propone constituir continuidades estéticas arraigadas en reflexiones éticas y culturales opuestas al entendimiento de nuevas expectativas o utopías (Negri y Hardt).
- Elabora un horizonte que se ancla en el efecto de la entretención. Lo anterior significa el despojo de la capacidad crítica del espectador.
- Construye un tipo de sujeto (receptor) esquizofrénico en palabras de Jameson. Es decir, un sujeto que no puede conectar el pasado con el

presente y al que, además, se le presenta la realidad como algo difuso y sin comprensión.

El paradigma estético masivo se podría entender, con lo dicho, no como un modelo que escinde a los textos y productos culturales entre “buenos y malos” según esta categoría. La finalidad de este paradigma no es maniqueísta. La finalidad propuesta es el alcance que pueden tener los “dispositivos estéticos masivos” al interior de los textos y cómo estos construyen espectáculo a través de efectos, incluyendo la relación de ese texto con el tipo de sujeto que se quiere construir para que exista simetría entre el producto y el espectador. Estos dispositivos están insertos como efectos vacíos que anulan la capacidad crítica y la posibilidad de construir o abrir fronteras para elaborar distintas imágenes de la realidad. Por lo anterior, la diferenciación está desde la concepción marxista de la mercancía, entre el valor de cambio y de uso.

Desde un plano mayor como las políticas de un país (pensando en Chile, específicamente; además, no olvidando que pertenece a un grupo mayor que son los países latinoamericanos), estas estrategias entraron e irrumpieron el espectro cultural para diseñar espacios cada vez menos flexibles para la elaboración de productos culturales que promuevan una nueva propuesta desde sus dispositivos estéticos.

3. LO PROFANO Y LO SAGRADO

Giorgio Agamben, en los diez ensayos que componen su libro *Profanaciones* (Argentina: Adriana Hidalgo editora, 2005), define la importancia de la filosofía contemporánea desde su ruptura entre lo sacro y lo profano. El ensayo “Elogio de la profanación” propone la dirección del libro a partir de la noción de lo profano. Esta figura, que nace de la reflexión de un escrito póstumo de Benjamín (“El capitalismo como religión”), indica la actitud política de la filosofía. Por esta razón, profanar es releer la historia, separarla de lo religioso: “significa abrir la posibilidad de una forma especial de negligencia, que ignora la separación o, sobre todo, hace de ella un uso particular”⁴⁷. Releer la historia es provocar un quiebre con la solemnidad engendrada en la religión. Es decir, la profanación genera un juego de lo sagrado: “La profanación implica una neutralización de aquello que profana. Una vez profanado, lo que era indispensable y separado pierde su aura y es restituido al uso. Ambas son operaciones políticas: pero la primera (*la secularización*) tiene que ver con el ejercicio del poder, garantizándolo mediante la referencia a un modelo sagrado; la segunda, desactiva los dispositivos del poder y restituye al uso común los espacios que el poder había confiscado”⁴⁸.

Por lo anterior, Agamben, siguiendo a Benjamín, resuelve que el Capitalismo también separa las cosas del mundo (sacro/profano; divino/humano), pero elabora una sacralización del mercado, en sí misma de la

⁴⁷ p. 99.

⁴⁸ p. 102.

mercancía para crear sólo el espectáculo de la separación. En su extensión crea una separación multiforme de todo sin tener ningún motivo para separarlo, es decir, es la contaminación o el uso extremo de la secularización, o sea, del poder por el poder. Por otro lado, la profanación tratará de crear un nuevo uso en las separaciones de las cosas, donde el sujeto desactive el viejo uso para volverlo inoperante. Por lo tanto, “una profanación absoluta y sin residuos coincide ahora con una consagración igualmente vacua e integral. Y como en la mercancía la separación es inherente a la forma misma del objeto, que se escinde en valor de uso y valor de cambio y *se transforma en un fetiche inaprensible*, así ahora todo lo que es actuado, producido y vivido -incluso el cuerpo humano, incluso la sexualidad, incluso el lenguaje- son divididos de sí mismos y desplazados en una esfera separada que ya no define alguna división sustancial y en la cual cada uso se vuelve duraderamente imposible. Esta esfera es el consumo. Sí, como se ha sugerido, llamamos espectáculo a la fase extrema del Capitalismo que estamos viviendo, *en la cual cada cosa es exhibida en su separación de sí misma, entonces espectáculo y consumo son las dos caras de una única imposibilidad de usar. Lo que puede ser usado es, como tal, consignado al consumo o a la exhibición espectacular. Pero eso significa que profanar se ha vuelto imposible (o, al menos, exige procedimientos especiales)*. Si profanar significa devolver al uso común lo que fue separado en

la esfera de lo sagrado, la religión capitalista en su fase extrema apunta a la creación de una absolutamente Improfanable”⁴⁹.

En la literatura chilena de finales de siglo XX, ambas nociones van de la mano con lo que este trabajo pretende. Lo sagrado sería la utilización separada que se haría para consagrar el consumo, lo Improfanable. En el caso de esta literatura existen escritores (y todo un aparataje: editoriales y difusión periodística, por ejemplo) que legitiman una estética masiva y espectacular, serían los feligreses de esta sentencia benjaminiana de “el capitalismo como religión”. Esta estética espectacular, transformaría las imágenes, giros de lenguaje, contextos históricos, imágenes de sociedad y país, de hombre o mujer, etc., en una palabra, su imagen del mundo, en una mercancía dispuesta a sacralizar al capitalismo a través de una estética que está al servicio de las condiciones u horizontes que el mercado requiere o condiciona.

Por otro lado, lo profano trata (como “procedimiento especial”, en palabras de Agamben) de “devolver al uso común lo que fue separado en la esfera de lo sagrado”, es decir, sus expectativas chocan con las condiciones de este capitalismo religioso. Quiere, en definitiva, construir un espacio político que provoque un quiebre (la profanación) desde la imagen que existe, al interior de sus textos, sobre el mundo. La puesta en práctica, por lo anterior, está en los textos y los escritores (como poética o proyecto literario si se quiere entender de esa manera) del capítulo uno de este trabajo.

⁴⁹ p. 107. Lo destacado es mío.

Desde lo sagrado, por su cercanía, a modo de ejemplo, se revisarán tres textos que representan esta noción: *Cuentos con walkman*, *McOndo* y *La ciudad anterior* de Gonzalo Contreras. Hago notar que este último libro sólo lo ubico como un entre: contiene referencias a ambos conceptos. Es más bien una novela que tiene un vaivén entre ambas nociones.

4. CUENTOS CON WALKMAN Y MCONDO: EL PROBLEMA DE LA MEMORIA EN LA NARRATIVA DE MASAS EN LA POSDICTADURA: TENSIÓN ENTRE HISTORIA Y MERCADO

4.1. ENTRADA

Es sabida la importancia que tuvieron y tienen –aún- las publicaciones de cierta narrativa (no toda) a principios de los '90 –“a principios” y durante toda la década - es de importancia, entendida esta como un valor conflictivo en la tradición narrativa chilena. Esta idea tiene una mayor acentuación desde la perspectiva histórica, como fue el término de la Dictadura de Pinochet: la censura impuesta en los largos diecisiete años tuvo un final al término del período y con esto una irrupción o “destape” de lo cultural. En esta línea incluyo a escritores como Alberto Fuguet, Isabel Allende, Sergio Gómez, Gonzalo Contreras, Marcela Serrano, entre otros. Queda claro que estos escritores pertenecen a una línea de producción particular: la literatura de masas.

Estos escritores, con un gran número de ventas, tienen una problemática desde lo histórico y desde su estilística, con respecto a la memoria. Esta palabra se complejiza desde los enfoques que se desprenden de sus textos.

Por lo anterior, revisaré un texto paradigmático que afronta lo expuesto, *Cuentos con walkman* (Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio, Eds. Santiago, planeta, 5° edición, 1996). Agrego, sobre todo, el prólogo de este texto y el prólogo de otro similar, *McOndo* (Fuguet, Alberto y Gómez, Eds. Barcelona, Mondadori, 1996)⁵⁰. Estos prólogos son –digámoslo así– una suerte de “manifiesto” o de “declaración de principios” de una –supuesta– “nueva narrativa chilena”. Esa actitud fundacional será evaluada acá a partir del enfoque de Steve Stern⁵¹. Este crítico propone una mirada para entender la noción de “memoria colectiva”, la cual sería –dialécticamente– la síntesis entre “memoria suelta” (multiplicidad de recuerdos) y la “memoria emblemática” (recuerdo con sentido). Para esto, Stern elabora una metodología abierta⁵² para diseñar un cuerpo o período –desde lo histórico– que da señales manifiestas en las producciones culturales.

Que la Dictadura de Pinochet fue un hecho traumático, aquí no cabe duda. Por esto que la idea de memoria y los despojos culturales que dejó la represión pinochetista en los textos *McOndo* y *Cuentos con walkman* se podría

⁵⁰ *Cuentos con walkman* es una antología narrativa chilena, *McOndo* recoge escritores hispanoamericanos.

⁵¹ Mario Garcés, Pedro Milos y otros (compiladores) “*De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998)*”, *Memoria para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Santiago, ECO-LOM, U.SA.CH., 2000.

⁵² Se organiza en tres “nudos”: grupos humanos, de “hechos y fechas” y sitios o restos físicos.

designar como superficial , “light” o evasiva en su construcción histórica. No es por una opción generalizada o arbitraria de estos escritores que se incluyen en ambas antologías, sino más bien responden a un programa determinado, las editoriales transnacionales y su participación de un escenario mundial, el neoliberalismo.

Por lo tanto, propongo la “memoria emblemática” como problema en la narrativa de masas de la posdictadura.

4.2. TRAYECTO

En esta sección trabajaré con tres textos de *Cuentos con walkman*⁵³: *Hace tanto tiempo* de Felipe Merino, *Rayados* de Hernán Rodríguez Matte y *Santiago Zombie* de Pablo Illanes. Estos “relatos” y todo el resto del libro ayudan a designar tres aspectos: lo estilístico, lo ideológico y la “memoria emblemática”, elementos que refuerzan la hipótesis planteada.

4.3. DOS FIGURAS DEL ESPECTÁCULO: EL CONSUMO Y EL KITSCH

Según Hermann Bröch: “ningún arte puede prescindir de efectos (...). Pero el kitsch está sometido a la inferencia dogmática de lo que “ya ha existido”, para comprender que nunca toma directamente sus vocablos de la realidad del

⁵³ Dejo en claro que en el prólogo del libro hay una “teoría” con respecto a la extensión de los relatos. El libro se divide en “zona de relatos” y “zona de cuentos”. La palabra “zona” refiere a textos escogidos en el suplemento del diario *El Mercurio*, *Zona de Contacto*. Esto fue en un período de dos años (marzo de 1992 y julio de 1993). La “fundamentación” o “teoría”: “Se trata de relatos breves, eufóricos y rápidos, escritos a toda prisa y pensando en las páginas y en la extensión que establece el suplemento. En la segunda parte, titulada “zona de cuentos”, presentamos con mucho agrado y algo de orgullo, narraciones más extensas...”, p.11)

mundo, sino que utiliza vocablos prefabricados que con su poder se hacen rígidos hasta convertirse en clichés (...) tiene una vocación conservadora”⁵⁴. Bröck propone al kitsch como un arte reaccionario y burgués. Ensalza una dinámica que apunta a la entretención, entendida esta palabra como una dirección al olvido. Es un “trabajo agradable” versus un “buen trabajo”: “la novela kitsch ilustra el mundo no como es sino “como lo desea o teme”⁵⁵. Sin olvidar que Bröck asume esta crítica desde una ética del arte.

Por lo anterior, estos relatos se entienden desde una entretención –un “trabajo agradable”–, al ritmo de un tema musical sonando en un walkman comprado a crédito.

Los relatos escogidos – y el resto del libro- se insertan en una estilística o retórica que asume un dogma: la no-pertenencia a una “estética clásica”, tradicional⁵⁶ –a su parecer- y a la cual “quiebran” con su perspectiva escritural, la abundancia de lugares comunes. “Lugares comunes”, entendidos como efectos que entrega una entretención lectora. Además, por otro lado, imágenes pertenecientes a un reducto etéreo: programas de televisión, marcas de productos, grupos de rock, es decir, sólo elementos utilizados por los adolescentes de la época. Este punto es fundamental en esos “lugares comunes”. La idea es fundar una literatura que rompa con el Realismo Mágico,

⁵⁴ *Kitsch, Vanguardia y el arte por el arte*. Barcelona, Tusquets Editor, 1979, p.10.

⁵⁵ Op.cit., p. 9.

⁵⁶ Se entiende esto desde una doble ironía. Por un lado, lo “clásico” o “tradicional” en el sentido que entiende la existencia de un “Gran Arte” o una “Alta Literatura”, y la otra es la que entienden Fuguet y Gómez por este tipo de creaciones.

para ellos ya viejos cánones de la literatura. Realizan este –supuesto- quiebre desde sus propios lugares comunes: son la nueva sabia lista para bofetear a los viejos escritores (“odio al padre”, diría Freud).

Hace tanto tiempo (Felipe Merino) es un relato sobre un grupo de ex jóvenes universitarios acomodados (Ingeniería Comercial en la Universidad Católica). Muestra el cambio de vida de algunos de este grupo: Gregorio ingresa al Seminario. La problemática se da en cómo ellos van modificando sus perspectivas de vida y fueron dejando la ingenuidad de la adolescencia. Este relato trata de hacer un guiño histórico: Gregorio opta por la vida austera y que “votar por el NO no es tan terrible”. Es decir, las experiencias de estos adolescentes, que se encuentran en el presente en la misa dirigida por su amigo cura, ofrecen una galería de efectos: la revista “Cosas”, los pasatiempos y la utilización de situaciones históricas.

En *Rayados* (Hernán Rodríguez Matte), se exageran los efectos a diferencia del relato anterior. Dos jóvenes que rayan la ciudad, montados en sus skates y peleando en video juegos (“Young Fighters”). Los rayados son rebeldías a lo impuesto. Son protestas a su entorno. Finaliza el relato en una frustración amorosa de uno de estos dos adolescentes (Juan Cristóbal). Los gustos, intereses y el actuar de estos personajes –su rebeldía- son, desde Bröch, “vocablos prefabricados” para ver al mundo “como desea o teme”: andan en skate rojo, juegan video, transportan un “walkman Sony WN-F43 con audífonos marca Kenwood modelo MDR-W11” (p.107), rayan “Acid Rave”,

“Love Nicole”, “Devil is cool”y “God is cool”, fuman Lucky Strike y pasean en el Drugstore.

Los estilos de vida de los personajes, en estos relatos, y sus “lugares comunes”, reflejan una escritura nominativa de objetos y, son éstos, los que enfocan una literatura (hedonista, ¿podría ser?)que redundan en el plano del objeto más que en el pensamiento de los personajes. Uno ocupa el espacio del otro. Impide la reflexión de temas y si los hace son un gesto imitativo, kitsch.

Toda esta crítica a los efectos planteados hasta ahora tiene un fin que no es independiente a lo ya dicho, el consumo. Por eso existe una nostalgia casi fetichista en los objetos. Una carencia de “huella” que se recrea desde la mercancía (legítima un discurso que vende), del efecto que produce el objeto: “los vocablos más inmediatos de la realidad histórica eran sustituidos por clichés prefabricados”⁵⁷. Esos clichés –está claro- son los objetos ya designados. Es una escritura que convoca “dispositivos estéticos” (nostalgias) para un consumo presente. Estos efectos son mercancías (objetos) dispuestas al consumo del lector desde su estilística y su imagen de mundo.

4.5. MEMORIA E IDEOLOGÍA: LOS PRÓLOGOS DE *CUENTOS CON WALKMAN Y McONDO*

⁵⁷ Op.cit., p.11.

Estos prólogos tienen una perspectiva bastante singular: crear una reflexión a partir de su carácter fundacional. Por un lado, se muestran a sí mismos con un error de enfoque: saben (Fuguet y Gómez) que sus puntos de vista no son certeros. Desde el título del prólogo de *Cuentos con walkman*, "*Urgentes, desechables y ambulantes: una presentación arbitraria*" hasta lo siguiente: "veinte jóvenes, casi todos varones (¿dónde están las voces femeninas?), casi todos periodistas, han contado un cuento. Y sus cuentos, pensamos, cuentan. Funcionan. Son, en el mejor sentido del término, desechables. Utilitarios e industriales. No son ni *under* ni vanguardistas ni marginados. Son cuentos de consumo. Invitan a ser consumidos. Dan ganas de leerlos. Son historias cercanas, rápidas, digeribles y entretenidas. Aquí hay colegios y universidades, familias unidas y disfuncionales, patotas y clanes, pololos y amigos, solitarios y tristes. Hay sexo, pero poco, y cuando aparece la droga es más para encerrarse que para celebrar. Algunos no están ni ahí, pero la mayoría ni siquiera están" (p. 12-13). Esta cita, a modo de inventario, "le baja el perfil" a su propuesta, son "desechables" en su escritura. No se dan importancia, mejor dicho, es una escritura "sin valor". Se entiende esto último como un berrinche de jóvenes, de buena onda que son, de pose irreverente. El lector debe entender que aquí no hay propuestas, que es sólo un pataleo. Según la cita, estos cuentos "funcionan"... para qué y para quiénes "funcionan". Luego tomaré el camino.

McOndo tiene esa misma particularidad: “Comprobamos que cada escrito ha elegido el camino que más le acomoda, con los temas que consideraba más adecuados. ¿Trabajo inútil entonces? Creemos que no: debajo de la heterogeneidad algo parece unir a todos estos escritores y a toda una generación de adultos recientes. El mundo se empequeñeció y compartimos una cultura bastarda similar, que nos ha hermanado irremediablemente sin buscarlo. Hemos crecido pegados a los mismos programas de televisión, admirado las mismas películas y leído todo lo que se merece leer, en una sincronía digna de considerarse mágica. Todo esto trae, evidentemente, una similar postura ante la literatura y el compartir campos de referencia unificadores. Esta realidad no es gratuita. Capaz que sea hasta mágica” (p.20).

Disculpando la extensión de las citas, hay un matiz –por parte de los que escribieron el prólogo- ingenuo. Como jóvenes se muestran de esa manera, por decirlo de alguna manera.

El problema que contrasta con todo lo anterior no es ingenuo, ni menos de bajo perfil. Estos prólogos tienen un carácter fundacional. Ellos vienen a dar un frescor a todo lo viejo. Van a romper con todo lo que hay (precisan al Realismo Mágico). Ahí ellos “funcionan”.

Un alto en el camino. Con respecto al Realismo Mágico hay algunos puntos que es debido aclarar, por la alta ignorancia en el conocimiento de la literatura y creo, más significativamente, de la literatura latinoamericana. Lo primero es que quieren quebrar la “estética” (lo mágico o lo maravilloso,

precisamente) del Realismo Mágico a partir de los noventa. Este movimiento que fue diseñado –en su generalidad- por las editoriales –léase desde el mercado como Boom literario- a finales de los '60, la cual tenía fecha de muerte. Esto es: combaten con un movimiento literario de masas (en su mayoría como proliferación de ventas de textos de escritores latinoamericanos) y no de un proyecto cultural que sobre pasa los treinta años. Es como si antes de los '90 no hubiera existido otra cosa: primer error. Lo segundo: van a crucificar a Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez y sus discípulos (las feligresas Laura Esquivel e Isabel Allende, por ejemplo) por resaltar –las dos primeras, esto si que hay que dejar claro- el tema de “lo maravilloso” latinoamericano⁵⁸, como parte de una constante problemática identitaria. No es una constancia, -repito- es una problemática. Fuguet y Gómez pelean codo a codo pero con una cultura –identitaria- bastarda: “Temerle a la cultura bastarda es negar nuestro propio mestizaje”⁵⁹. Ellos confunden lo bastardo con lo híbrido. Segundo error. Tercero: esto es más en el aire. Creo que cuando piensan en el Realismo Mágico lo confunden con una literatura de finales del siglo XIX y principios del XX, el Regionalismo o Mundonovismo (esto último, según Goic). Tercer error. Cuarto: si se critica al nombrado Realismo Mágico están pensando en los discípulos y no en los fundadores de este movimiento. Los *juniors* de esta tendencia sin el mercado no tendrían mucho que decir, porque es una

⁵⁸ Mejor dicho “lo real maravilloso” como postuló Carpentier. Importante sería aclarar que esta idea del escritor cubano respondía a una noción que en la comunidad Latinoamericana se daba como característica.

⁵⁹ *McOndo*, p. 17.

literatura dada a la mercancía (efectista, ya se habló sobre eso) y no a una creación que dé nuevas imágenes. Fuguet y Gómez pelean con *los hijos de...* y son a éstos los que les denominan como un grupo que no asume “lo bastardo” siendo, precisamente, *los hijos de...*, un pastiche literario. Último, creo, error visible.

Reiterando la idea de dónde “funcionan”. Lo que esconden en esa capa ingenua es una idea de lo nuevo, lo fundacional. Vienen a implantar un Nuevo Enfoque u otro tipo de leer y producir literatura: “Este es un libro ambulante, urgente, arbitrario (...) Pero también es un producto que ojalá se lea rápido y *no se olvide*”⁶⁰. ¿No se *debe olvidar* lo desechable?

Estos textos funcionan, son nuevos. Pero para el mercado. El para qué, el por qué y el para quién, están mediados en la mercancía. En este punto es donde la idea de memoria resulta compleja. Pensando a esta palabra desde la contingencia histórica de los '70 en adelante en Chile. ¿qué pasa con la memoria en este texto? ¿Más que memoria, produce olvido? ¿El olvido es parte de un “programa” ideológico? ¿El mercado desea “blanquear” un pasado?

Cerrando esta sección, inserto un fragmento de Guy Debord⁶¹ que cuestiona o responde a las preguntas planteadas anteriormente. Responderé – acudo a la certeza- en la tercera sección algunas de estas problemáticas: “La cultura ha surgido de la historia, que disolvió el género de vida del mundo viejo, pero en tanto que esfera separada ella no es aún más que la inteligencia y la

⁶⁰ *Cuentos con walkman*, p. 11. Lo destacado es mío.

⁶¹ *La sociedad del espectáculo*. Santiago, Ediciones Naufragio, 1995, p.120.

comunicación sensible que siguen siendo parciales en una sociedad parcialmente histórica. Ella es el sentido de un mundo con muy poco sentido”.

4.6. LA “MEMORIA EMBLEMÁTICA” EN *CUENTOS CON WALKMAN*

Como ya dije en la introducción, Steve Stern propone –él piensa desde el Golpe de Estado chileno en adelante- una metodología de la memoria que abarque un panorama amplio. A esta memoria la denomina como emblemática: “es una forma de organizar las memorias concretas y sus sentidos” (p.7), y está compuesta por distintos elementos. Plantea Stern: “Creo que las memorias emblemáticas y los nudos convocantes pueden ser dos instrumentos metodológicos, cuya coordinación analítica nos permite ver el proceso de crear memoria colectiva en la sociedad en su conjunto” (p.8).

Stern propone cuatro tipos de memorias emblemáticas:

1. Memoria como salvación: es el recuerdo catastrófico de la U.P. (Unidad Popular: 1970-1973) y que se ordena o “salva” con el Golpe.
2. Memoria como ruptura: es el drama de la pérdida de vidas, torturas y desapariciones de personas.
3. Memoria como consecuencia ética y democrática: es la lucha y la reivindicación de los compromisos y los valores democráticos.

4. Memoria como olvido: es “cerrar” el pasado para “no abrir la herida”. Esto provoca un sentido amnésico de la memoria.

La importancia de estos tipos de memoria es el cruce con “ecos” de la sociedad, los cuales deben distanciarse de las arbitrariedades. Estos son seis:

1. La historicidad: la memoria emblemática se “percibe” como histórica y fundamental de un proceso.
2. La autenticidad: es la constatación de que los hechos históricos sucedieron. Hay recuerdos concretos que dan autenticidad.
3. La amplitud: es tratar de incorporar la mayor cantidad de experiencias concretas.
4. Proyección en los espacios públicos o semi-públicos: es tratar de perpetuar –en estos espacios- las manifestaciones de interés cultural e histórico. Si no, pasan a ser – en el sistema social- sólo memorias sueltas.
5. La encarnación en un referente social convincente: son anclajes que sirven para simbolizar un hecho histórico. Está en el plano de la representatividad.
6. Los portavoces: son personas comprometidas y organizadas para compartir memorias, organizarlas y proyectarlas. Van interpretando los recuerdos.

Para esta sección utilizaré una de las memorias emblemáticas, la memoria como olvido. Esto unido a dos “ecos”: la historicidad y la proyección en

los espacios públicos o semi-públicos. Asumo estos elementos desde una negatividad o de una carencia que los relatos de esta antología de cuentos presentan.

Desde la memoria como olvido, visualizo a este texto en una complejidad política e histórica.

A principios de los noventa, con la llegada de la supuesta Democracia, se instala una forma de relación particular con la memoria y con las producciones literarias. Los medios de comunicación y la clase política derechista y concertacionista propusieron una práctica para ver al pasado como un argumento que ya sucedió y quedó atrás. Tomás Moulián señala: “La llamada transición ha operado como un sistema de trueques: la estabilidad, se dijo, tiene que ser comparada con el silencio (...) Las negociaciones parecieron realizadas, especialmente durante el gobierno de Aylwin, bajo el imperio del terror, como si estuvieran inspirados por una táctica de apaciguamiento (...) Pero la élite decidora actuó inspirada en otra estrategia, la del “blanqueo” de Chile. Estuvo movida por un realismo frío y soberbio, carente de remordimientos porque decía (¿o creía?) interpretar el “bien común”, la necesidad de Chile”⁶². Pienso en los relatos del texto... No es necesario dar a entender que estos cuentos no dan referencia explícita a cierta memoria. Uno puede entender esto desde lo implícito, “forzar” a la doble lectura. Pero, en este punto, no hay imágenes de un Chile que vivió experiencias traumáticas. Aquí la literatura no se hace cargo de

⁶² *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago, LOM, 19ª edición, 1998, p.32.

la historia reciente. No tiene que ver con edades ni experiencias aparte de lo transcurrido en el país. Tiene que ver con una mirada ajena a lo sucedido. Más aún, cuando lo hace, es sólo como un acto sin condicionantes claros y precisos. Es el nombrar algún hecho (Plebiscito de 1988 o los Detenidos Desaparecidos, por ejemplo) sin precisión: la incapacidad de reflexionar sobre algo. Es sólo el nombrar. Son sólo parcialidades (Debord) para constatar una cultura o un tipo de ésta, la de consumo. Véase, por ejemplo, los relatos vistos acá (*Hace tanto tiempo*, *Rayados* y, sobre todo, como veremos en *Santiago zombie*). Es en este último cuento en donde se ve un “espectáculo” (lo que vende, la mercancía, pensando en Debord) de los muertos en la ciudad de Santiago. Estos “muertos-zombies” podrían pensarse como los DD.DD. (Detenidos Desaparecidos). Podría ser. Personalmente me distancio un poco de esa idea: el texto está lleno de giros forzosos que elaboran algunas imágenes gratuitas y predecibles. No son contradictorias. Eso sería merecer al texto como un aporte. El relato se elabora a modo de confesionario entre Maca, Quena, Tere y Toya. Cada confesión es una escena cinematográfica, en la cual cada mujer ocupa ciertas escenas. Este texto opera, mejor dicho, “funciona” como todos los demás de la antología. Insisto, son pequeños espectáculos alimentados por imágenes preconcebidas de los medios de comunicación y utilizan esos soportes para continuarlos –y no complejizarlos, dislocarlos, es decir, provocar ruptura- en sus textos. Eso lo proponen como algo novedoso, algo que constituirá un nuevo Olimpo Literario, destruyendo lo que, hasta ese momento, se ha escrito en

Chile. Por lo tanto, hay un Chile globalizado, que jibariza el pasado y el sistema social presente. Estamos en presencia de otro Chile, uno virtual. Corolario para esta parte, dice Debord: “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizadas por imágenes”⁶³.

Es por eso que estos relatos adhieren a esa “posmodernidad light”⁶⁴ –“el fin de la historia”, diría Francis Fukuyama- son discursos virtuales, sin un cuerpo identitario⁶⁵. Hacen referencia a una historia, paradójicamente, ahistórica. Promueven el olvido a través del espectáculo escritural. Se “muestra” a otro Chile al mundo, al escenario mundial, al T.L.C. (Tratado de Libre Comercio) y a cuanto tratado se agite: un Chile limpio, sin problemas con el pasado. Es igual al iceberg presentado en Sevilla a principios de los '90 (coincidente con las fechas de las primeras publicaciones de estos escritores, en esta antología y fuera de ella). Moulián entrega una reflexión análoga entre Chile y el iceberg. Bajo el mismo filtro: *Cuentos con walkman* y Chile. Moulián sentencia: “Pero el significado del iceberg no se agotaba en el gesto mercantil. No era sólo una estratagema en la cual el vendedor hacía gala de su juego de abalorios. Tampoco era la puesta en escena de un distanciamiento de América Latina. El significativo permitía esos significados, pero otro, el menos evidente, era el

⁶³ *La sociedad del espectáculo*, p.8.

⁶⁴ Aquella que no presupone un referente, en este caso histórico. Aquel que excluye los centros o bases construidas en el pasado. Pienso en Lyotard, *La condición posmoderna*. No por eso se piensa en una posmodernidad existente que reflexiona sobre la carencia del proyecto moderno: pienso, sobre todo, en la figura de la Revolución Francesa que es la base de la Ilustración, como es la de la igualdad.

⁶⁵ Confronte, dentro de esta línea, con Bernardo Subercaseaux en *Chile: una loca historia* (Santiago, LOM, Colección “Libros del ciudadano”, 2000). Aquí se diferencia a la noción de identidad (“espesor cultural”) cuestionadora a diferencia de una light, en donde los sujetos son sólo discursos. Conclusión: no habría, en esta última perspectiva, hechos o cambios sociales.

principal. El iceberg representa el estreno en sociedad del Chile Nuevo, limpiado, sanitizado, purificado por la larga travesía del mar. En el iceberg no había huella alguna de sangre, de desaparecidos. No estaba ni la sombra de Pinochet. Era como si Chile acababa de nacer (...) El iceberg fue un exitoso signo, arquitectura de la transparencia y de la limpieza, donde lo dañado se había transfigurado”⁶⁶.

Desde ese escenario es que este libro ocupa un espacio público (segundo “eco”). Se proyecta como una literatura –con toda su seudo ingenuidad- fundadora de otra producción –y recepción- de novedades. Transitan para lograr una nueva imagen –basándose en el olvido- de Chile. Ocupan el espacio (editoriales transnacionales) para mostrar una literatura renovada y nueva (reaccionaria, por lo demás). Ese espacio es el nuevo Chile maquillado que sale al mundo.

Por esta razón, es que la memoria emblemática es compleja. Es una memoria que –paradojalmente- es emblema de la memoria suelta, la cual –para Stern- es el otro tipo de memoria. Una que recurre al vacío, a la multiplicidad de recuerdos. Es la mala nostalgia de un pasado. Digo mala porque son dispersiones. “Relaciones sociales” entre discursos literarios “mediatizados por imágenes” (Debord, nuevamente).

⁶⁶ *Chile Actual...*, p.35.

4.7. SALIDA

La dinámica del mercado se hizo parte en estos escritores a principios de los '90. Es una literatura que nace como producto de la globalización. Pensando en esto, no es gratuito que en España –en la misma década- haya un grupo de escritores jóvenes (José Ángel Mañas, Ray Láriga y Ricardo Emilio Bofill, por ejemplo), autodenominados como la Generación X⁶⁷ o Generación Nirvana (nombre que hace referencia al grupo de rock, ícono del Grunge de los '90). Son estrategias del mercado, globalizando características literarias comunes. Esto va de la mano con las editoriales transnacionales (Planeta y Alfaguara) que encasillan un estilo de escritura: personajes jóvenes que rechazan el pasado (el “niahísmo” chileno), se informan en internet, son rockeros, telemaníacos y jalan coca. En *Cuentos con walkman*: “Muchos incluso nacieron bajo el reinado de Pinochet, pero se caracterizan por ser apolíticos que llegan a ser ideológicos. Criados por la cultura de la imagen, saben más de rock y de videos que de literatura” (p.13). En *McOndo*: “Temerle a la cultura bastarda es negar nuestro propio mestizaje. Latinoamérica es el Teatro Colón de Buenos Aires y Machu Pichu, “Siempre en Domingo” y Magneto, Soda Stereo y Verónica Castro, Lucho Gatica, Gardel y Cantinflas, el Festival de Viña y el Festival de Cine de La Habana, es Puig y Cortazar, Onetti y Corín Tellado, la revista *Vuelta* y los tabloides sensacionalistas. Latinoamérica es, irremediabilmente, MTV latina, aquel alucinante consenso, ese influjo que

⁶⁷ *Generación X* es el título de la novela de Douglas Coupland.

coloniza nuestra conciencia a través del cable, y que se está convirtiendo en el mejor ejemplo del sueño bolivariano cumplido, más concreto y eficaz a la hora de hablar de unión de cientos de tratados y foros internacionales. De paso, digamos que *McOndo* es MTV latina, pero en papel y letras de molde” (p.17-18).

Una pregunta al cierre: ¿por qué en estos escritores desconocemos la creación de poemas? O ¿por qué no se hacen participes a poetas de alguna antología de poesía? El asunto pasa por el desconocimiento de formatos expresivos. Sus escrituras son la convocatoria de una narrativa arbitraria. Creo que hay una resistencia de este formato poético que no se conlleva con las estrategias del mercado. Soledad Bianchi, pensando en esto, sentencia: “Hace unos pocos años, nadie cuestionaba que, salvo contadísimas excepciones, la novela chilena era mala y no se vendía. Y, de repente, como por arte de magia, nos convencen de que la situación varió y hasta podría pensarse en un “mini-boom” narrativo: cada día aparecen nuevos autores, nuevos títulos, y se dice que el público chileno los compra (¿los lee?), a precios nada ventajosos (con una lentitud y demora, poco dignas de ágiles empresas modernas, recién comienzan económicas colecciones de bolsillo), y nuevos best-sellers nacionales ocupan posiciones aventajadas en los rankings nacionales, lo que parecía imposible. Entonces, no queda sino alegrarse por la labor de Editorial Planeta, y otras menos relevantes, por esta “invención”. Sostengo, eso sí, que la habría resultado mucho más fácil promover un “boom” –nada de “mini”, en

este caso- con la poesía chilena. Basta leer muchos de las obras del Nuevo-Olimpo-Literario para notar que no siempre existe preocupación por la escritura, que ciertos tratados son insulsos, que sus tramas y enfoques simplifican, que las estructuras, que no siempre es la calidad la que se ha impuesto. ¿Qué la poesía no se vende? Ya saben esos mismos editores que, si se lo proponen, sólo deben poner en acción las leyes del marketing para comercializar cualquier libro (y sino me creen, mira las listas de los más vendidos), y con más razón en un país con ciertas tradiciones poéticas; aunque, es indudable, que en el Chile actual –exitista, inmediateista, competitivo-, la poesía ha perdido prestigio y aura”⁶⁸.

⁶⁸ En “Cabos Suelos (dudas en voz alta: poesía-consumo-mercado-modernidad-etc.)”, *Posdata*, N° 1 y 2, Santiago, 1998, p.8.

5. LA CIUDAD ANTERIOR DE GONZALO CONTRERAS: ENTRE EL PARADIGMA ESTÉTICO MASIVO Y LA CRÍTICA AL ESPECTÁCULO⁶⁹

“SUPERMAN se hizo extraordinariamente popular gracias a su doble y quizás triple identidad: descendiente de un planeta desaparecido a raíz de una catástrofe, y dotado de poderes prodigiosos, habita en la Tierra: primero bajo la apariencia de un periodista, luego de un fotógrafo y por último, tras las múltiples máscaras de un inquietante y joven poeta chileno, que renuncia incluso a la propiedad de su nombre, para mostrarse como un ser a la vez tímido y agresivo, borroso y anónimo. (Esto último es un humillante disfraz para un héroe cuyos poderes son literal y literariamente ilimitados)”

La Nueva Novela, Juan Luis Martínez

⁶⁹ Texto leído en el marco del coloquio organizado por el Doctorado de Filosofía, mención Estética y Teoría del Arte el 20 de noviembre de 2006.

1. Al comenzar la década de los '90 en Chile⁷⁰, se inicia lo que se

⁷⁰ “En el ensayo “Elogio de la profanación” (Agamben, *Profanaciones*), el autor realiza un análisis sobre lo profano como una contra a lo sacro, es decir, a las modulaciones hechas desde el poder y el mercado. Esta figura, que nace de la reflexión de un escrito póstumo de Benjamín llamado “El capitalismo como religión”, indica la actitud política en la filosofía. Por esta razón, profanar es releer la historia, separarla de lo religioso, de lo sagrado: “significa abrir la posibilidad de una forma especial de negligencia, que ignora la separación o, sobre todo, hace de ella un uso particular”. Releer la historia es provocar un quiebre con la solemnidad engendrada en la religión. Es decir, la profanación genera un juego de lo sagrado: “La profanación implica una neutralización de aquello que profana. Una vez profanado, lo que era indispensable y separado pierde su aura y es restituido al uso. Ambas son operaciones políticas: pero la primera (*la secularización*) tiene que ver con el ejercicio del poder, garantizándolo mediante la referencia a un modelo sagrado; la segunda, desactiva los dispositivos del poder y restituye al uso común los espacios que el poder había confiscado”.

Por lo anterior, Agamben siguiendo a Benjamín, observa que el Capitalismo también separa las cosas del mundo (sacro/profano; divino/humano), pero para crear una sacralización del mercado, en sí misma de la mercancía para crear él sólo espectáculo de la separación. En su extensión crea una separación multiforme de todo sin tener ningún motivo para separarlo, es decir, es la contaminación o el uso extremo de la secularización, o sea, del poder por el poder. Por otro lado, la profanación tratará de crear un nuevo uso en las separaciones de las cosas, para que el sujeto desactive el viejo uso para volverlo inoperante. Por lo tanto, “una profanación absoluta y sin residuos coincide ahora con una consagración igualmente vacua e integral. Y como en la mercancía la separación es inherente a la forma misma del objeto, que se escinde en valor de uso y valor de cambio y *se transforma en un fetiche inaprensible*, así ahora todo lo que es actuado, producido y vivido -incluso el cuerpo humano, incluso la sexualidad, incluso el lenguaje- son divididos de sí mismos y desplazados en una esfera separada que ya no define alguna división sustancial y en la cual cada uso se vuelve duraderamente imposible. Esta esfera es el consumo. Sí, como se ha sugerido, llamamos espectáculo a la fase extrema del Capitalismo que estamos viviendo, *en la cual cada cosa es exhibida en su separación de sí misma, entonces espectáculo y consumo son las dos caras de una única imposibilidad de usar. Lo que puede ser usado es, como tal, consignado al consumo o a la exhibición espectacular*. Pero eso significa que profanar se ha vuelto imposible (o, al menos, exige procedimientos especiales). Si profanar significa devolver al uso común lo que fue separado en la esfera de lo sagrado, la religión capitalista en su fase extrema apunta a la creación de una absolutamente Improfanable”.

En la literatura chilena de finales de siglo XX, ambas nociones van de la mano con lo que este trabajo pretende. Lo sagrado sería la utilización separada que se haría para consagrar el consumo, lo Improfanable. En el caso de esta literatura existen escritores (y todo un aparataje: editoriales y difusión periodística, por ejemplo) que legitiman una estética masiva y espectacular, serían los feligreses de esta sentencia benjaminiana de “el capitalismo como religión”. Esta estética espectacular, transformaría a las imágenes, giros de lenguaje, contextos históricos, imágenes de sociedad y país, de hombre o mujer, etc., es decir, la imagen del mundo en una mercancía dispuesta a sacralizar al capitalismo a través de una estética que está al servicio de las condiciones u horizontes que el mercado requiere o condiciona.

Por otro lado, lo profano trata (como “procedimiento especial”, en palabras de Agamben) de “devolver al uso común lo que fue separado en la esfera de lo sagrado”, es decir, sus expectativas chocan con las condiciones de este capitalismo religioso. Quiere, en definitiva, construir un espacio político que provoque un quiebre (lo profano) desde la imagen que existe, al interior de sus textos, sobre el mundo que representa. La puesta en práctica para esto está en los textos y los escritores (como poética o proyecto literario si se quiere entender de esa manera)”. Cita de este mismo trabajo -respetando las mismas citas que se hacen interiormente- pp. 48-51.

conoce como el retorno a la Democracia. Esta etapa histórico nacional confirma un modelo puesto en práctica en la década de los 80, en plena Dictadura: lo posmoderno (como constructo ideológico) conjuntamente con la Globalización serán el horizonte económico y cultural que propondrá nuevas expectativas. El mercado, desde lo neoliberal, será el marco de la sociedad chilena para movilizar y enfrentar los vacíos que dejó la Dictadura⁷¹. Lo anterior presenta una problemática mayor desde el plano cultural, el cual pasa a ser regulado por el mercado –cosa inimaginable en dos o tres décadas anteriores-. Es decir, los lineamientos entre un arte de consumo (incitado por el valor de cambio) y un arte de expectativas mayores: más rupturista, por ejemplo (incitado por el valor de uso), se confunden cada vez más.

La instalación, sin ninguna discusión ni reflexión previa, en Dictadura, de los dispositivos mercantiles y globalizados, dio origen, en los 90, a una estrategia bastante peculiar en la tradición de la narrativa chilena. El llamado “mini-boom narrativo”⁷² (Soledad Bianchi) compuesto por jóvenes escritores emergentes que proponían dentro de su poética “post”⁷³, una estrategia de lectura y producción de textos para lectores que no “leyeran”⁷⁴. Debían poseer

⁷¹ Léase –como para confirmar el modelo- a José Joaquín Brunner en *América latina: cultura y Modernidad. Nuestra Modernidad*. México, Grijalbo, 1992.

⁷² Desde el género poético, véase esta idea en dos textos de Soledad Bianchi “Cabos sueltos”, *Posdata*. Santiago, N°1, 1998 y en “Paisajes: ciudad presente/ciudad distante”, *Revista chilena de literatura*, N° 54. Santiago, 1999. Un texto de Grínor Rojo “Observaciones: ¿sobre poesía chilena actual?”, *Posdata*. Santiago, N°1, 1998.

⁷³ Palabrita de moda, que “refresca” la imagen de un nuevo escritor. Véase en *Ciudad poética post: diez poetas jóvenes chilenos*. Santiago, Fondos de iniciativas culturales, I.N.J., 1992

⁷⁴ A modo de inventario revisar dos textos de Alberto Fuguet y Sergio Gómez (como editores y como representantes de lo que discutiblemente se le denominó como “Nueva Narrativa”): *Cuentos con walkman*

un perfil simétrico a los que lo producían: se crea un tipo de escritor y, a la vez, un tipo de lector. Mesianismo light con una carga ideológica (como falsa conciencia) instalada claramente para resolver el oscurantismo cultural pinochetista: el nacimiento de una turba de antologías, tanto de narrativa como de poesía serían el espacio para mostrar a las jóvenes promesas de nuestras letras.

La novela *La Ciudad Anterior* de Gonzalo Contreras (Buenos Aires, Planeta, 1991), sería un texto que se instala en el contexto anteriormente descrito, el aquí llamado paradigma estético masivo.

El propósito de este trabajo, sería ubicar esta novela en una continuidad al paradigma estético masivo, es decir, acude a lo sagrado que Agamben explicó en su libro, específicamente, a una continuidad en la cultura de consumo -desde sus dispositivos intratextuales- que convierte ciertas imágenes del texto en mercancías. Por otro lado, plantea algunas críticas al paradigma

(Santiago, Planeta, 1996) y *McOndo* (Barcelona, Mondadori, 1996). En el primero encontramos los siguientes juicios: “Son, en el mejor sentido del término, desechables. Utilitarios e industriales. No son ni *under* ni vanguardistas ni marginados. Son cuentos de consumo. Invitan a ser consumidos. Dan ganas de leerlos. Son historias cercanas, rápidas, digeribles y entretenidas (...) Muchos incluso nacieron bajo el reinado de Pinochet, pero se caracterizan por ser apolíticos que llegan a ser ideológicos. Criados por la cultura de la imagen, saben más de rock y de videos que de literatura” (p.13). En el segundo: “Temerle a la cultura bastarda es negar nuestro propio mestizaje. Latinoamérica es el teatro Colón de Buenos Aires y Machu Pichu, “Siempre en Domingo” y Magneto, Soda Stereo y Verónica Castro, Lucho Gatica, Gardel y Cantinflas, el Festival de Viña y el Festival de Cine de La Habana, es Puig y Cortazar, Onetti y Corín Tellado, la revista *Vuelta* y los tabloides sensacionalistas. Latinoamérica es, irremediadamente, MTV latina, aquel alucinante consenso, ese influjo que coloniza nuestra conciencia a través del cable, y que se está convirtiendo en el mejor ejemplo del sueño bolivariano cumplido, más concreto y eficaz a la hora de hablar de unión de cientos de tratados o foros internacionales. De paso, digamos que *McOndo* es MTV latina, pero en papel y letras de molde” (p.17-18)

mencionado, también desde lo intratextual, a partir del propio sujeto o protagonista que construye identidades como flâneur (Benjamín)⁷⁵.

Como hipótesis de trabajo se revisará este texto desde la memoria histórica entre la estética masiva y la construcción de una crítica al paradigma estético masivo.

2. ANTES DE LO ANTERIOR

Carlos Feria, como protagonista, es un flâneur⁷⁶. Un flâneur que relata desde su soledad⁷⁷. Esta soledad es la que insita a Carlos Feria para relatar su mirada que construirá identidades al interior de la ciudad, a la cual llega accidentalmente. Este sujeto que relata se muestra como una persona sin mayores inquietudes políticas ni ideológicas. Se puede hablar de un sujeto autómatas que en vez de relatar el espectáculo de la ciudad, es él mismo quien se transforma en un filtro de ese espectáculo al relatar desde sí lo que observa: como un flâneur, fluye en sí mismo el espectáculo que ve. Se deshace a sí mismo el carácter del flâneur o espectador de la ciudad a un flâneur que a su vez hace crisis desde la propia mirada que instala. Es decir, “profana” con su

⁷⁵ Hay que aclarar que este flâneur tiene algunas distancias con el flâneur clásico- por decirlo de esa manera- que Benjamín inserta cuando habla sobre la poesía de Baudelaire.

⁷⁶ Benjamin, Walter, *Iluminaciones II. Poesía y Capitalismo*. Madrid, Taurus, 1980.

⁷⁷ La soledad como funcionalidad esencial que describe Benjamin (ver en *El Narrador*, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid, Taurus, 1991) al escritor moderno en oposición a dos narradores de épocas antiguas: el marinero y el labrador (caracterizados por su convivencia comunitaria). La soledad como motor de lo moderno, de la ciudad, de lo fragmentario.

mirada particular el espacio del espectáculo (según Feria, “es como un gran bazar”) al dar un carácter personal a su mirada, sin intuiciones políticas e ideológicas y, a su vez, a través de esa misma mirada, “sacraliza” su función de flaneur, transformándose de espectador en espectáculo de esa ciudad: un entre desde lo “profano” (una estética crítica al espectáculo) y lo “sagrado” (el paradigma estético masivo): “Sí, muy pronto llegué a sentirme mejor en la provincia que en otra parte. El anonimato me pareció casi un reposo que yo merecía y, en cuanto a lo de las armas, descubrí en ello un matiz vibrante que no había sospechado. Mientras más desconocido mi interlocutor y más remoto el lugar donde me encontraba, más me veía exhortado a una elocuencia casi temeraria; mis palabras salían de mí y yo tras ella como una misma cosa “(39).

Carlos Feria, de oficio vendedor viajero de armas, inicia su estadía en una ciudad que se representa como lugar de ventas. Se podría hablar aquí de una analogía entre ciudad y sujeto (otra lectura de este texto se puede hacer a partir de esta afirmación. La ciudad absorbe al protagonista para ser otra vitrina de ese espacio. Ese cruce entre espacio y sujeto se podría llevar a cabo con la pregunta: ¿qué vende o qué ofrece Carlos Feria a la Ciudad y viceversa?).

Este espacio ciudadano es un embudo –casi dantesco–, la bajada a una representación (“La leve pendiente de la calle me empujaba hacia el centro de la ciudad”, 16), conectando a Carlos Feria (un mercado a partir de su marca paterna) con una exhibición de productos (habitantes), es decir, de mercancías

que pululan: “La ciudad se agolpaba en una especie de bazar(...) Todo el mundo en esta ciudad tiene algo que vender” (22).

Todo el bazar/ciudad se abre frente a Carlos: los personajes que lo entornan (Blas, Teresa, Iván, Susana, Luengo, menos Araujo, más adelante hablaré de eso) tienen una historia que contar. Se abren a este desconocido, a este ser de paso: para ellos, Carlos, es algo “anterior” que se llevará sus representaciones a otro lugar.

Carlos Feria inicia su mirada abriendo el panorama de sí mismo. Un panorama casi aéreo: “unos disciplinados cultivos que escapan en perspectiva. En medio, unos galpones plateados con inmensas letras en el tejado, como para ser leídas desde un avión” (11). Lo “casi aéreo” no es gratuito. Es un guiño profético que el texto mostrará. Carlos ve unos “disciplinados cultivos”, los cuales serían el orden de los sujetos de la ciudad (luego, en el texto, se ve el orden del cementerio). Éstos “escapan en perspectiva”: se desordenan o tienden a cierto caos, lo cual encaja con la imagen de los huelguistas. Luego, unos galpones con “inmensas letras en los tejados”, letras que pueden ser leídas desde el cielo. El único que lo puede hacer es Araujo, ya que él es el dueño del avión del pueblo. Él puede descifrar el Texto (casi como cábala), el misterio que se le presenta a Carlos frente al texto del cementerio o la historia de los padres de Susana e Iván. En definitiva, el relato de algo anterior, una historia escondida (también como parte de la cábala).

Araujo es el que tiene el poder sobre la ciudad (“el hombre más importante de la ciudad”, 24), posee el control, la torre más alta de la ciudad. Esta Atalaya: “Desde ahí (*desde esa leve pendiente*) se alcanzaba a ver un edificio de altura. Tal vez tuviera doce pisos⁷⁸ y aún cuando estaba sin terminar debía ser algo así como un ídolo de la ciudad” (22). Ese *panóptico* (Foucault)⁷⁹ que controla, desde la conducta de los sujetos que la habitan, el detalle de las historias personales de cada habitante (“Su poder (*el de Araujo*) era de otro signo”, 23). Es el propio Araujo quien decide el destino -entre quedarse o no en la ciudad- de Carlos: esconde a Susana por un supuesto embarazo por parte de Carlos o Arturo. Situación última que detona la salida de ese bazar/ciudad.

Araujo es la analogía de Pinochet: “Lo del bombardeo a las nubes fue un servicio a la comunidad, no cobró un centavo” (24). Este personaje es el que tiene el control de los signos del cielo (“inmensas letras en el tejado”) y de la tierra (“disciplinados cultivos”) y “salva” o “libera” a la ciudad con sus bombardeos. Los “salva” de la sequedad de la posible infértil tierra (“el cáncer marxista”, los huelguistas) sin cobrar “un centavo”. Sólo por “liberar” del mal a la ciudad. Es el mesías, que desde la altura de su torre, libera al pueblo del mal. En definitiva, Araujo decide los destinos del resto. Los hace participar a su parecer. Paralelamente, Carlos entra y abre su mirada en la ciudad. Ese

⁷⁸ “Tal vez tuviera doce pisos”: ese “tal vez” pueden ser doce, más o menos de esa cifra. El texto está relatado desde el año 1985. Hablando Carlos con Blas sobre el Toque de Queda: “Salvo en las primeras semanas de septiembre del ’73, nunca hubo toque de queda en la ciudad, mientras que en Santiago ya duraba doce años” (158). Doce años después del golpe. Es decir, casi los doce pisos, “tal vez”. Los años de la Dictadura.

⁷⁹ Foucault, Michel, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid, Siglo XXI, 2000.

quiebre de la continuidad de su vida se transformará en una continuidad -el vaivén constante de esta novela que ya se ha tratado- en su papel de espectador a espectáculo, ya que Araujo transformará a Carlos en una vitrina más de su bazar. Por lo tanto, Carlos construye constantemente las identidades de su entorno, pero el que decidió finalmente fue Araujo.

Este flâneur que abre y cierra distintos fragmentos de esa ciudad (sus habitantes y su arquitectura) y se completa en sí mismo como portador de identidad. Un flâneur, una mirada que se fija para ser espectador de todo su entorno, pero hay otro personaje que vigila (Araujo), que se distancia de la mirada de Carlos y que lo convierte en espectáculo de sus deseos: “Buscaba un agujero por donde salir a otro compartimiento, una puerta que desembocara en otro lugar que no fuera esa sala, ese campo de aterrizaje, esa ciudad” (178). Ese relato de Carlos al saber la decisión de Araujo hacia Susana hace concluir su participación como habitante de la ciudad⁸⁰.

Carlos no asume, es incapaz de leer signos para decidir su destino al final del texto. Leer los signos de la memoria –el pasado de Susana e Iván- es una tarea en la cual Carlos no tiene la habilidad. Sólo es un lapsus de interés.

3. INTERMEZZO ESPECTACULAR

⁸⁰ Ese relato en oposición a la decisión de irse de la ciudad por parte de Carlos (su decisión de destino, inauténtica, por decirlo) cuando va a ver el arma vendida a Matus: “Jamás llegué a saber el destino final de alguna de mis ventas, ni me volví a topar con ninguno de sus propietarios. Esa era la primera vez, y tampoco habría más, así es que era también la última de las armas de mi carrera. Aquel hermoso revólver, el único que había logrado alcanzarme, daba por concluido mi largo viaje” (152). Queda claro que esa decisión jamás tomó cuerpo. Araujo decidió por él.

Carlos llega a la ciudad desde la Panamericana, que podría representar a Chile como una “larga y angosta faja de asfalto”- para ingresar a una obra, un espacio teatral como espectáculo, el bazar/ciudad: “La Panamericana va demasiado recta para detenerse en cada ciudad (...) Lo cierto es que lo deja a uno siempre al borde del camino” (9), para comenzar la historia de *lo anterior*, de lo pasado: “Al cabo de un rato estaba otra vez en la carretera, con el sol enfrente (...) más tarde o temprano habría llegado a la Panamericana” (185). Primera y última página a la vez. Carlos que entra a ser espectador de ese espacio, de una ciudad que se cae de la carretera, al borde, como si fuera el apéndice de algo. Como la memoria (casi igual al pueblo *Un lugar sin límites* de Donoso), para después salir como un espectáculo más de ese lugar. Carlos se propone actuar como un extranjero más en la ciudad: “El anonimato me pareció casi un reposo que yo merecía” (38-39).

En ese espacio se irán abriendo otros espacios, que serán los habitantes que Carlos conocerá en su recorrido. En cada personaje (incluido el protagonista) se va revelando – al igual que en una fotografía - y reconstruyendo *algo anterior*, un pasado por aparecer. Son espacios que se abren para recordar un desamparo.

4. DESPUÉS DE LO ANTERIOR

Siguiendo la línea conductora de este trabajo (hipótesis), quedaría observar cómo se da la noción de *kitsch* en la perspectiva de la “memoria histórica como mercancía”. Esta actitud efectista se da en la estilística que recorre varias partes del texto. Hay una *prefabricación* desde la influencia de otros escritores. Antes de seguir, esto: “Ningún arte puede prescindir de efectos (...) Pero el kitsch siempre está sometido a la influencia dogmática de lo que “ya ha existido”, para comprender que nunca toma directamente sus vocablos de la realidad del mundo, sino que utiliza *vocablos prefabricados* que con su poder se hacen rígidos hasta convertirse en clichés”⁸¹. Aquí hay varias cosas que sintetizar. Lo primero es que modifiqué la palabra *vocablo* por *imágenes*. Estas *imágenes* tienen un sentido en lo expuesto inicialmente: están adscritas desde dos escritores que detecto, José Donoso y Juan Rulfo.

Lo que quiero decir, es la utilización de algo anterior, ya hecho como imagen, prefabricado. Esto es distinto a lo que se puede entender como intertexto. Por ejemplo, la imagen que se ve en varias partes del texto es la de los huelguistas. Al leer el texto *Casa de Campo*, se podrá observar a un grupo periférico: los “antropófagos”, personas (indígenas) que representan “la lucha” o la reivindicación de derechos –para la mirada conservadora- más instintivos, casi viscerales, los huelguistas en el texto que estoy revisando. Con Rulfo, en

⁸¹ Broch, Hermann, *Kitsch, Vanguardia y el arte por el arte*. Barcelona, Tusquets Editor, 1979, p. 10. Lo destacado es mío.

Pedro Páramo, se da al inicio del texto. La llegada –y bajada- a la ciudad –casi fantasmal, esperpéntica- es una imagen ya prefabricada en la novela de Rulfo.

Como decía anteriormente, acá no se está confundiendo intertextualidad con *prefabricación de imágenes*. Hay un *endurecimiento* (“se hacen rígidos”, dice Bröch) en esas imágenes. Se utilizan para crear un efecto y no un “préstamo productivo” hacia lo creativo, estilísticamente hablando. Esto es: crear un cliché (Bröch) a partir de algo ya hecho. Si es un cliché, en la línea de Bröch, es un espectáculo, “(el receptor) perfecciona una experiencia estética privilegiada”⁸². Por otro lado, la memoria está en el texto a través de imágenes analizadas anteriormente como la Dictadura, Pinochet y las represiones; pero en una forma a veces parcial, como ese vaivén mencionado en el análisis de este texto, ya que la utilización de la memoria como rescate de una historicidad crítica, es lo que se profanaría, desde Agamben, entre el discurso oficialista de la transición democrática: desde el blanqueo concertacionista de crear un borrón en la historia y política nacional. Debord, al respecto: “La cultura ha surgido de la historia que disolvió el género de vida del mundo viejo, pero en tanto, que esfera separada ella no es aún más que la inteligencia y la comunicación sensible que siguen siendo parciales en una sociedad *parcialmente histórica*. Ella es el sentido de un mundo con muy poco sentido”⁸³. Esta parcialidad equivoca el sentido. Carlos Fera es un sujeto que

⁸² Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Editorial Lumen, 1999, p.89.

⁸³ Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*. Santiago, Ediciones Naufragio, 1995, párrafo183, p.120. Lo destacado es mío.

va de ciudad en ciudad sin ninguna memoria, sólo tiene unos *flashes* que anudan su existencia. Feria se va de la ciudad, supuestamente a otra al final de la novela. Es decir: repite –significante tras significante- esa memoria parcial. El problema es el siguiente: se puede rebatir que ese es el fin del texto, que Carlos Feria representa ese tipo de memoria de un sector nacional. Ese sería el juego o vaivén de esta novela: estar cercano al paradigma estético masivo y, a la vez, provocar una distancia con el mismo. Carlos Feria sería el fracaso de la memoria al transformarla solo en clichés, pero a su vez la misma novela constataría como una de sus finalidades este hecho. Es decir, mostraría en sí misma el fracaso de la memoria en los sujetos que construyen sus miradas desde parcialidades. Es el flâneur que construye desde su ignorancia parcial de las cosas. Esa problemática es la que me hace decir que esta novela está entre lo profano y lo sagrado. Pero el tema es que la novela en sí habla sobre una contingencia –como muchos novelistas de los noventa- específica de Chile. El tratamiento de esa temática es sólo nombrarla, ponerla en el tapete –como dicen algunos de nuestros políticos, *políticamente correcto*-, pero esquivarla. Sacarla de encima, ya que molesta mucho. Esa memoria se transforma en un gesto, en una marca pero no en una subversión –pensando que la memoria, en este sentido, el político, en nuestra historia reciente debería serlo- que establezca fisuras o dislocaciones de un pensamiento que esquivo la exhibición; al contrario, que se haga cargo de la “puesta en escena”. Es sólo representación de un espectáculo, o la memoria como tal.

La problemática de la memoria como representación no es inocente. Responde a un contexto histórico que absorbe el mercado, las editoriales⁸⁴. Gonzalo Contreras, con este texto, y , a diferencia de otros escritores que comenzaron a publicar sus primeros textos en la década de los '90, hace tratamiento de ciertas temáticas históricas reducidas a una condición efectista, en este caso es para poner una tensión, ya que “el mercado –eso lo sabemos bien- trabaja contra la memoria, trabaja con un deseo inapelable y febril de presente(...)De esta manera, las operaciones entre literatura y mercado no son inocentes, son el resultado de un conjunto de modelos discursivos de vastas proporciones. Y en este sentido, lo que entendemos por lectores –auscultando en el interior del sistema- son nada más y nada menos que los efectos de una construcción programática elaborada por el sistema mismo”⁸⁵. Sistematizar la memoria, perdiendo el carácter (el aura o la huella, si se quiere) revelador. No disloca nada desde esa perspectiva, “Sólo pueden/deben leer lo que el sistema les propone para obtener así un espacio legible y confortable en el sistema”⁸⁶.

Desde su temática –ya expuesta -, sus imágenes “prefabricadas” y su retórica (desde la narrativa) contribuyen a una representación (“imitación”, puede ser, según Bröch) de cosas. Son restos que se instalan en una estrategia de mercado. Son signos permeados que sobran de otros lugares comunes,

⁸⁴ El libro *Mala Onda* de Alberto Fuguet también responde a esa inquietante sospecha.

⁸⁵ Eltit, Diamela, “la compra, la venta”, *Emergencias*. Santiago, Planeta, 2000, p.25.

⁸⁶ *Ibid*, p.25

“dicho de otro modo, comercializar al máximo las ideologías hasta convertirlas en marcas y en mercado”⁸⁷.

⁸⁷ Op.cit, “Sociedad anónima”, p.37.

CAPÍTULO DOS:

ANÁLISIS DE TEXTOS

El capítulo anterior trató de mostrar al paradigma estético masivo desde su funcionalidad cultural: desde dónde se produce y hacia dónde va dirigido. Por esta razón, la finalidad de este capítulo es la de entregar, tanto en narrativa como en poesía, textos –o, más bien, proyectos de escritores, por decirlo de alguna manera- que están distantes, contrarios o que no se subordinan al paradigma estético masivo.

La elección de los textos estará de acuerdo al análisis que se hará en adelante. Es por esto que he llamado a este capítulo “análisis de textos” en el entendido de un conglomerado de producciones que están fuera del paradigma.

SECCIÓN NOVELA: LUMPÉRICA Y LOS DETECTIVES SALVAJES

1. DIAMELA ELTIT

LUMPÉRICA

Esta primera novela de la escritora, publicada en 1983⁸⁸, agrega un carácter de experimentación en la literatura chilena de la época hasta nuestro presente. Es experimental⁸⁹ desde la tensión existente sobre la figura del narrador, por lo tanto, de la propia narración, que está entramada como discurso, desde su organización interna como la inserción de personajes y la

⁸⁸ La edición que trabajaré fue publicada por Seix Barral (Santiago, tercera edición, 1998). Las citas tendrán el número de página de esta edición.

⁸⁹ La noción de experimental está en la línea que Peter Bürger (*Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1997) propone a las obras vanguardistas como obra inorgánica.

propia teoría literaria en que está sumergida. Esto último, responde a algo ya clásico en la literatura moderna⁹⁰: el propio texto experimenta con su propia teoría interna. Nos muestra su proceso de creación.

Para este texto acudiré a la figura del rizoma, pero también con otras figuras extraídas de la Filosofía de la historia ⁹¹de Benjamín: el despertar, la alegoría y la cita. Estas figuras, aunque corresponden al saber histórico como disciplina, me parece pertinente ocuparlas para este cometido.

1. 1 EL DESPERTAR Y EL RIZOMA

La figura del despertar en Benjamín representa una fugacidad. El que cuenta una historia (escritor, para el caso de Benjamín, un historiador) trata de proyectar lo vivido hacia un proceso por contar. Inserta el pasado en el presente para generar un despliegue discursivo. Por esta razón, el despertar es un “chispazo”, un recordatorio de lo ocurrido y es ahí en donde las cosas tienen su “verdadero rostro”⁹².

⁹⁰ Ejemplos: *Tristram Shandy* (Laurence Sterne), *El Quijote* de Cervantes, *Rayuela* (Cortazar) o *2666* (Bolaño).

⁹¹ *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago: LOM, 1996 (Traducción, introducción y notas de Pablo Oyarzún)

⁹² “El giro copernicano de la visión histórica es éste: se considero que el punto fijo era lo “sido” y se vio el presente empeñado en dirigir el conocimiento, por tanteos, a esta fijeza. Ahora debe invertirse esta relación, y volverse lo sido inversión dialéctica, ocurrencia invasora de la conciencia despertada. Los hechos se convierten en algo que acaba de salirnos al paso, establecerlos es el asunto del recuerdo. Y de hecho el despertar es el caso ejemplar del recuerdo: el caso en que nos cae en suerte acordarnos de lo más próximo, lo mas banal, lo que está más cerca. Lo que tiene Proust en mente con el experimento del cambio de los muebles en la duermevela matutina (...) no es otra cosa que lo que aquí debe ser asegurado en el plano histórico, y colectivamente. Hay un saber –aún-no-conciente de lo sido, cuya promoción tiene la estructura del despertar(...) A menudo servimos a fuerzas inconmensurables como el dormir. Lo que

Para el caso de *Lumpérica* esta figura funciona desde la experimentación de formatos discursivos que esta novela posee. Hay inserciones en el mismo relato de estructuras poéticas: especies de giros de versos de habla coloquial que aparecen en el relato (“sigue en el esperpento de la producción de su alumbrado público/ dona por eso su anca/ su hocico/ su baba que se resbala sobre el verde banco”, p.62), narración al servicio de la teatralidad (esto recorre casi todo el texto, pero está más presente en el capítulo 7): textos que presentan una teorización del habla del propio narrador (capítulo 4) y, por último, la narración como simulación de un guión cinematográfico (con sus respectivos comentarios e indicaciones). Esto último tiene una carga irónica de simulacro. Estos ejemplos son los más aparentes de todos los que se puedan rescatar.

Todos estos “giros” internos se experimentan desde el propio lenguaje, lo que a su vez, es la propia experimentación del narrador en su discurso⁹³. Esto es: la sujeto que narra está completamente fragmentada. Tiene “chispazos” que conectan el pasado con el presente. Este despliegue temporal de pasar de un tiempo a otro es plasmado por la narradora a través de su visión fragmentaria

hacemos y pensamos se encuentra lleno del ser del padre y los antepasados. Nos esclaviza sin descanso un simbolismo no comprendido. A veces, al despertar, logramos recordar un sueño. Algunas visiones claras iluminan los campos en ruinas de nuestro ánimo, en el que el tiempo sobrevuela (...) La humanidad, restregándose los ojos, reconoce precisamente esta imagen onírica como tal. Es en este instante que el historiador se hace cargo de la tarea de interpretar el sueño”, *Ensayos Escogidos*. Buenos Aires: Sur, 1967, p. 186, N4, I.

⁹³ No hay que olvidar que además la narradora se ubica el nombre de la autora. Por otro lado, inserta una fotografía de Diamela Eltit simulando a L. Iluminada (161).

de la realidad que observa. Por lo tanto, son esos “chispazos”, esos fragmentos de mirada que construyen el “verdadero rostro” de L. Iluminada y su entorno.

Esa visión del despertar construye, con la experimentación, la realidad.

Esto tiene también un sentido dual:

- Primero: se habló de la experimentación en el texto mismo.
- Segundo: hay una experimentación del sometimiento represivo en el cuerpo de L. Iluminada. Aquí hay toda una postura crítica hacia el logocentrismo (Derrida): el incesto, el ninguneo hacia la mujer, la sumisión al iluminado por su control total de los movimientos de L. Iluminada. A esto se agrega toda la represión simbólica de la Dictadura de Pinochet⁹⁴

Es decir, el texto como cuerpo y el cuerpo de L. Iluminada como experimentación. El despertar mostraría, en este proceso, la realidad marginada o el “verdadero rostro”: el lumpen como metáfora de América, mejor dicho Latinoamérica, el verdadero rostro de lo que significa *Lumpérica*.

Por lo anterior, lo dicho puede entregar una mirada desde lo rizomático. Ya se explicó el punto de la fragmentariedad discursiva, pero esto tiene su ampliación desde el entendido que esta novela podría cobrar mayor comprensión (escenografía citadina, personajes que aparecen fantasmalmente, por ejemplo) a partir de su multiplicidad discursiva (agenciamientos). Es decir, la

⁹⁴ Una aproximación al caso sería el propio nombre de la protagonista: iluminada como si estuviera en una indagación policial. El foco en el rostro para que diga lo que sabe, en este caso, lo que observa. Esta idea quedará como análisis para otra ocasión.

multiplicidad de narradores y de discursos genera una comprensión desde dos principios: el de multiplicidad y el de cartografía.

El primer principio mencionado propone el quiebre o “cambio de naturaleza” en el discurso de la novela. En el primer capítulo hay comentarios a la primera escena, con sus respectivas indicaciones. Cambia el discurso al girar de un relato narrativo novelesco a un relato ordenado como guión fílmico. Esto va definiendo a la novela como múltiple desde su propia estructura. Es decir, desde un afuera mismo (lo extratextual: lo político y lo contingente, específicamente) del propio contenido del relato. La forma del texto va presentando modificaciones continuas que están en plena simetría con el contenido de la misma: la apertura a la experimentación formal del lenguaje y de su estructura da como resultado una multiplicidad del contenido que se quiere relatar.

El segundo principio resalta lo experimental como una performance. La elaboración general del relato de la novela como una representación escenográfica de *L. Iluminada* y su entorno. Lo expuesto hasta ahora es una multiplicidad que da origen, como último giro a esta parte, a una performance. O sea, una obra que muestra su propio proceso de creación y orienta al texto mismo a aperturas de recepción, ya que no se muestra como un “calco” de la realidad, sino que el ejercicio literario está dirigido a la descomposición de la realidad a través del lenguaje, lo cual, como ya se dijo, el lenguaje como cuerpo es la simetría con dicha descomposición que a su vez es la propia novela y

L.Illuminada. Es decir, están para mostrar (si eso es una de las tantas cosas que se pueden rescatar de la novela) la descomposición del texto como cuerpo. Y, paradójicamente, es el mismo lenguaje que intentará armar (el despertar) la realidad como cuerpo (texto y L.Illuminada) que está en constante aparición y desaparición. Por lo tanto, el texto es un rizoma (más específicamente, una performance) que “muestra” o habla sobre grados de apertura o clausura del cuerpo que se desea exponer.

1.2. LA ALEGORÍA

Benjamín entiende esta figura como una expresión del pasado⁹⁵ en fragmentos que se rehúsan a pertenecer a una totalidad⁹⁶. El modo de expresión de ese pasado se da a través de otra figura que se asoma al

⁹⁵ El pasado lo entiende, paradójicamente, desde un presente interrumpido (ambos, pasado y presente serían parte de la dialéctica benjaminiana, llamada mónada, la cual sería una figura dialéctica ambigua). El pasado aparece fugazmente (desde el tiempo mesiánico, por el cual opta Benjamín dentro de dos tiempos más: el tiempo del drama -el lenguaje como agonía- y el tiempo trágico -un sentido fijo e inoperable-) para interrumpir el presente desde la posvida, en definitiva, de la Revelación: “El recuerdo de la meditación dispone de la masa desordenada del saber muerto. Para él, el saber humano es fragmentario en un sentido particularmente significativo: se parece al montón de pedazos arbitrariamente cortados de un puzzle (...) Este gesto, en particular, el gesto del alegorista que toma aquí o allá un pedazo del montón confuso que su saber pone a disposición, pone ese pedazo al lado de otro y trata de hacer que vayan juntos: tal significación con tal imagen, tal imagen con tal significación. No se puede anticipar el resultado, pues no hay mediación natural entre ambos (...) Ningún hada ha determinado en su nacimiento la significación que el espíritu penetrante del alegorista iba a atribuirle, y desde que ha adquirido tal significación, se puede en todo momento substituirle otra. Los modos de significación cambian.

“La calavera de la alegoría barroca es un producto a medio terminar del proceso de la historia de la salvación (...) El triunfo de la alegoría, la vida que significa la muerte (...) La alegoría es la forma viable de esta sobrevivencia”

“El objeto golpeado por la intención alegórica es desprendido de las correlaciones de vida; es el mismo tiempo quebrado en pedazos y conservado. La alegoría se apega a las ruinas”. Ensayos Escogidos... p. J79-80,2)

⁹⁶ Es la llamada obra inorgánica que Peter Bürger (*Teoría de la vanguardia.*) opone a la obra orgánica (totalidad).

presente, la calavera. Es la posvida: el rescate fragmentario del pasado (tiempo mesiánico) que se abrirá al futuro (mónada).

La alegoría está en directa relación con el contenido de la obra. El capítulo 6 de la novela trata sobre la finalidad de la literatura: el relato o hablar es construir un cuerpo para descomponerlo. *Lumpérica*, en esta sección de la novela, es la construcción del espacio social: después de las páginas 129 y 130, en donde se acentúa, como introducción la palabra “imaginar” (puerta de entrada a lo que vendrá: imaginar lo que seguirá del relato) están las distintas miradas sobre el fin de la escritura (como desatino, ficción, seducción, engranaje, sentencia, refrote, evasión, objetivo, iluminación, burla, abandono y erosión). Es decir, la construcción del espacio social en el despojo tiene como posibilidad primera la de imaginar. El espacio social como texto igual que la plaza.

La alegoría, en este caso, por lo tanto, aparece (calavera), desde su vinculación política del relato: la crisis social que produjo la Dictadura Militar, da para crear simétricamente, una crisis del texto que se quiere construir. A diferencia de la primera parte de este trabajo, la descomposición aquí sería una alegoría política, la cual aparece como una calavera⁹⁷ en el presente en crisis. En definitiva: la actitud política está en el imaginar (primera parte del capítulo 6 de la novela) la crisis del habla que es el texto mismo, L. Iluminada y su entorno que sería la metáfora de la Dictadura.

⁹⁷ Esta es otra figura elaborada por Benjamín, la cual refiere a lo descompuesto, al resto de algo que fue.

En conclusión, la alegoría es la política del texto, que construiría la representación de una escenografía en degradación bajo el poder absoluto. Un panóptico (Foucault en *Vigilar y castigar*⁹⁸) simbólico de la Dictadura anclado en el luminoso, el que alumbra y vigila la escenografía (se entiende que es Chile) desde su posición absoluta (la luz que enceguece a los pálidos): “La luz del luminoso, que está instalado sobre el edificio cae en la plaza. Es una proposición de insanía para recubrir a los pálidos de Santiago que se han agrupado en torno a L. Iluminada nada más que como complemento visual para sus formas” (11).

1.3. LA CITA

Como definición esta figura plantea el encuentro de un determinado pasado con un determinado presente al querer construir un discurso histórico. Es un contacto que define a la posvida, a esa dialéctica ambigua de Benjamín. Se define como un tiempo determinado hacia otro que, a su vez, se cruza, y, por lo tanto, es un tiempo reconocible. Es en ese mismo contacto o encuentro en donde se decide entre un tiempo reaccionario o revolucionario. Es lo que, en una razón última, Benjamín define como salto: el cruce yuxtapuesto del pasado con el presente, que generan montajes de citas que a su vez originan el aura (el

⁹⁸ Madrid, Siglo XXI, 2000.

devenir fragmentario del pasado), es decir, la figura del desecho de la historia, el llamado cadáver⁹⁹.

Como se ha hablado, *Lumpérica* es una novela experimental, por lo tanto, profana (Agamben) el horizonte del paradigma estético masivo. Es decir, la experimentación en esta novela es la apertura a otros horizontes de expectativas que se enmarcan en una subversión al paradigma mencionado. Sus dispositivos internos están contruidos desde la marginalidad no como un cliché, sino más bien, como un constructo que se elabora desde el propio lenguaje y, a su vez, desde el cuerpo de la protagonista. Ejemplo de lo anterior, es el carácter experimental a través del montaje de citas: el encuentro de voces del pasado (“Lo que resta de este anochecer será un festín para L. Iluminada”, 9) con el presente de L. Iluminada (“Ella sostuvo la mirada por un instante, pero después la dejó ir hacia la calle de enfrente”, 219); cruce que, nada de casual, reúne distintos elementos (políticos, teóricos, literarios, distintos formatos de narración, por ejemplo) que provocan un “salto” de esta novela en la

⁹⁹ “Existe una cita (*verabredung*: también “acuerdo”, “compromiso”) secreta entre las generaciones pasadas y la nuestra. Entonces nos ha sido dada, tal como a cada generación que nos precedió, una débil fuerza mesiánica, sobre la cual el pasado reclama derecho (...) Es de interés vital saber discernir un cruce de caminos en un momento dado de la evolución (...) Su explotación en un sentido reaccionario o en un sentido revolucionario se decide entonces. Por lo tanto, escribir historia significa, pues, citar historia. Pero en el concepto de citar está que el objeto histórico respectivo sea arrancado a su contexto (...) Fórmula: construcción por ensamblaje de hechos. Construcción que elimina completamente la teoría (...) Método de este trabajo: montaje literario. Sólo mostrar. No voy a hurtar nada valioso ni me apropiaré de formulaciones ingeniosas. Pero los andrajos, los desechos: éstos no los voy a inventariar, sino hacerles justicia del único modo posible: usándolos (...) La primera etapa de este camino será acoger el principio de montaje en la historia. Erigir, entonces, las grandes construcciones a partir de las más pequeñas piezas de construcción, confeccionadas de manera cortante y tajante. Y en el análisis del pequeño momento singular, descubrir el cristal del acontecer total. Aprehender la construcción de la historia como tal. Desechos de la historia. (...) La necesidad de escuchar agudamente, durante muchos años, a cada cita, a cada pasajera mención de un libro (En mi trabajo, las citas son como los salteadores de caminos que irrumpen armados y despojan de su convicción al ocioso paseante”, Ensayos...p. 4.

configuración de sujeto que está detrás del texto. L. Iluminada, con la luz recepcionada en su cuerpo -ella no tiene dicha luz por sí sola, llega desde el afuera para sí- , representa al sujeto desechado (en este caso marginal y mujer) que instala su mirada (flaneur) en el espacio político. La violación, marginación, despojo de su identidad por la represión patriarcal es el conjunto de elementos que reúne al sujeto que vive la experiencia de la represión: es el cadáver expuesto en el texto que sostiene al sujeto que está fuera del texto y que asume todos los elementos mencionados en su cuerpo.

El cuerpo (no como algo aparte del plano psíquico o mental; o, si quiere, para algunos, alma y espíritu) es el texto que habla de la propia experiencia. Es el espacio donde habla la representación de su identidad. Es el resto, lo que queda (cadáver) que habla de un pasado desde el presente. L. Iluminada sería lo anterior, en plena significación con el sujeto reprimido. Sería, como conclusión, la representación paranoica de la explotación violenta de la Dictadura en el cuerpo: de los sujetos, de la sociedad, de sus valores y sus expectativas.

2. ROBERTO BOLAÑO

2.1. LOS *DETECTIVES SALVAJES*: ENTRE EL GÉNERO DE LA ENTREVISTA Y LA ESCRITURA DE LA MEMORIA

A Bolaño como escritor se lo podría revisar como poeta, novelista y cuentista¹⁰⁰. En todas esas posibilidades –pienso específicamente desde su narrativa - es la entrada y salida de una generación que vivió, en casi toda Latinoamérica, la década de los '70. Década que de una u otra manera marcó el proyecto de generar igualdades sociales con sus respectivos fracasos. Se podría pensar que era una generación de personas que vivieron las revueltas entre las Dictaduras y las proclamas revolucionarias. Bolaño vivió esto desde una mixtura de países (Chile, Venezuela, México y España), desde las posibilidades de cambios culturales y sociales y sus respectivos fracasos en la brutalidad de las represiones militares: “todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década de los '50 y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creíamos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo

¹⁰⁰ *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, escrito conjuntamente con AG. Porta, 1984. *La pista de hielo*, 1993. *Literatura nazi en América*, 1996. *Llamadas telefónicas*, 1997. *Los detectives salvajes*, 1998. *Amuleto*, 1999. *Monsieur Pain*, 1999. *Nocturno de Chile*, 2000. *Tres*, 2000. *Estrella distante*, 1996. *Los perros románticos*, 2000. *Putas asesinas*, 2001. *Amberes*, 2002. *Una novelita lumpen*, 2002. *El gaucho insufrible*, 2003. *Entre paréntesis*, 2004. *2666*, 2004.

era, pero que en realidad no lo era. De más está decir que luchamos a brazo partido, pero tuvimos jefes corruptos, líderes cobardes, un aparato de propaganda que era peor que una leprosería (...), pero igual lo hicimos, porque fuimos estúpidos y generosos, como son los jóvenes, que todo lo entregan y no piden nada a cambio, y ahora de esos jóvenes ya no queda nada (...) Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados”¹⁰¹.

En varias entrevistas, Bolaño apunta a que su escritura es sobre la memoria. La contextualización de elementos que sustentan su memoria, da como resultado la novela que se revisará aquí.

2.2. LOS DETECTIVES SALVAJES Y EL GÉNERO DE LA ENTREVISTA

Cuando pienso en el género de la entrevista, también dirijo la estructura del libro como un confesionario y testimonio. No subtítulo esta sección con estos dos últimos géneros, que están en juego, indudablemente, porque la entrevista tiene aquí una mayor carga ficcional. Si leemos cualquier capítulo de la segunda parte de la novela (“Los detectives salvajes, 1976-1996”), nos damos cuenta de que los relatos parten con un pie forzado: “alguien” pregunta sobre Arturo Belano y Ulises Lima. Es decir, todos los relatos de los personajes que circulan en esta parte de la novela están supeditadas por un “alguien” que pregunta. Más aun, es ese “alguien” el que ordena cronológicamente la

¹⁰¹ Fragmento del discurso de entrega del Premio Rómulo Gallegos (2 de agosto de 1999). Ver en Manzoni, Celina (Comp.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2002, p.212.

seguidilla de estos dos escritores en sus aventuras y búsqueda de la poeta real-visceralista, Cesárea Tinajero. Exceptuando, eso sí, el relato o testimonio de Amadeo Salvatierra, que siempre gira en la misma fecha.

Lo primero que podríamos pensar es que es el propio narrador a quien le recae esta categoría de “alguien”. Este narrador reconstruye la historia. Bien, ahí todo de acuerdo, pero es este narrador el que tiene un juego doble. Le pondremos un nombre a este narrador: testigo. En primer lugar, este narrador o testigo parte del seguimiento de estos poetas, Belano y Lima. Por otro lado, los personajes que relatan son el testimonio que elabora producto de la entrevista que se está haciendo a lo largo de toda la novela.

Por lo anterior, esta figura dual del narrador- testigo consigue el relato de los personajes que hablan a través de la entrevista. Para eso, hay que adentrarse en la función de este género: “La entrevista es un diálogo organizado sobre la base de preguntas y respuestas. Autoritario sin duda, en la medida en que uno de los interlocutores, el entrevistador, tiene el monopolio de las preguntas y por lo tanto lo conduce (...) El intercambio de palabras entre los interlocutores de la entrevista, la sucesión de relevos en sus roles de emisor y receptor, evoca de inmediato en el lector el marco de comunicación propio de lo escénico, de lo “representado” (...) A menudo el autor de la entrevista, al editar el texto, refuerza además los efectos de teatralidad del diálogo: lo introduce dando detalles sobre el lugar y el momento en que se realizó la entrevista, o registra entre paréntesis, en el transcurso del diálogo, los gestos del

entrevistado cuando responde (risas, énfasis de la voz, movimientos de las manos, etc.), exactamente como en las “acotaciones” de los textos dramáticos”¹⁰².

Si se piensa que aquí la entrevista no existe es porque se piensa que no existe el clásico esquema pregunta/respuesta. Pero como ya dije, es la figura interna que hay de testigo, ese “alguien” que pregunta (para dejar que el relato fluya por parte de los “interrogados) sobre Belano y Lima para que el interlocutor confiese o de testimonio del paso de estos dos escritores.

El testigo, como dice la cita anterior, “refuerza los efectos de teatralidad” para dar una carga ficcional de lo que se relata. Estos relatos son la reconstrucción o “representación” que el testigo da al que recibe la acción. Aquí la palabra detective toma mayor importancia: por un lado, son Belano y Lima los que investigan sobre el periplo de Casárea Tinajero. Además, es el narrador/detective que va detrás de las pesquisas de estos personajes. Esta lógica textual produce una ficcionalización del relato. Todos hablan (menos Amadeo Salvatierra) con distancia temporal de la última visita de Belano y Lima. Es decir, el recordar, el hacer memoria de los hechos, que por lo demás deben ser concretos o específicos a la supuesta pregunta detectivesca ¿cuándo fue la última vez que vió a Arturo Belano y a Ulises Lima?, reconstruye no un dato fidedigno y concreto. Todo lo contrario, se reconstruye – es importante aquí el prefijo re- a través de la fabulación (Antonio Cándido), el imaginario de la

¹⁰² Morales, Leonidas, “El género de la entrevista y la crítica periodística en Chile (1988-1995)”, *La escritura de al lado: géneros referenciales*. Santiago: Cuarto Propio, 2001, p.161.

pregunta. La distancia temporal elabora esta carga¹⁰³. Por lo tanto, novelar lo sucedido es reelaborar o reconstruir hechos que rozan la fabulación del relato. Teatralizan el acto de hablar hasta su máxima expresión, por ejemplo, en Joaquín Font. Todo acto testimonial, sería entonces, una representación y no una aclaración de lo sucedido.

Por otro lado, los testigos que hablan pierden su condición de certeza. Palabra que no tiene mucha importancia para generar una discusión al respecto de este análisis: estos testigos secuenciales tienen una carga temporal que los supervisa este detective/narrador. Pero, por otro lado, hay otro testigo, el cual abre y cierra este periplo de búsqueda: García Madero (poeta de menor edad en el grupo de los real visceralistas). Una especie de alter ego de Belano, el cual construye desde sí y para sí sus experiencias con estos personajes. Este testigo toma una connotación más intimista, ya que en este narrador, personaje y testigo se deposita la clásica figura del protagonista de una novela de formación. En la primera parte (“Mexicanos perdidos en México, 1975”), se muestra a un García Madero en las primeras experiencias ritualísticas de ingreso al mundo: la sexualidad, la desavenencia con la autoridad (sus tíos) por no estudiar la carrera que al parecer es impuesta, y sus primeros acercamientos a su vocación de poeta, al ingresar al grupo real visceralista. Esta última experiencia carece de un ritual iniciático: “2 de noviembre. He sido cordialmente invitado a formar parte del realismo visceral. Por supuesto, he aceptado. No

¹⁰³ Pienso, además, en otro texto, *Tejas Verdes* de Hernán Valdés: el hecho de reconstruir su vivencia en ese campo de concentración provoca que el relato esté en el límite entre la novela y el testimonio.

hubo ceremonia de iniciación. Mejor así”(13). Es decir, la iniciación no es algo que se concentre en un acto o en un principio, sino que se entiende como un proceso: el viaje y la búsqueda son constantes ritos que si se elaboran bien (pensemos en Rimbaud), transforman a la vida misma en un mito de sí mismo.

En la segunda parte (“Los desiertos de Sonora, 1976”) este personaje en formación relata el encuentro -también a la pasada de él mismo: se decide a dejar todo y ser un poeta- con Cesárea Tinajero y todo el absurdo y cómico de la muerte que ahí sucede.

En definitiva, entrevista y testigo son elementos constitutivos de la creación y rearticulación de la memoria. Novelar (ficcionalizar) los hechos es ejercicio de esta memoria múltiple en la cantidad de personajes (testigos) que hablan y del ejercicio narrativo que realiza el mismo narrador/detective que ordena todo este periplo.

2.3. METAMORFOSIS DE LA ESCRITURA: MEMORIA Y DESAPARICIÓN DEL SUJETO

Este texto, como se dijo anteriormente, presenta a un narrador dual. Ahora, por otro lado, más que dual, es un narrador múltiple: está investigando el paso de Belano y Lima por cualquier lugar en que estos circulen. Intercepta a los testigos (testimonio) de ambos escritores para que hablen. Por lo tanto, la multiplicidad está relacionada con el transcurrir del tiempo. Es un narrador que

también impregna su experiencia del viaje en el seguimiento de Belano y Lima. Como dicen Deleuze y Guattari en el *Rizoma* (tercer principio): “Las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización según el cual cambien de naturaleza al conectarse con otros” (p.21). Esto es: el narrador se multiplica por las voces que hablan en el transcurso de veinte años (segunda parte del libro) de seguimiento. El narrador sería todas las voces que están, también, fuera de él. No es que el narrador sea un reflejo de los personajes que hablan -un espejo, si se quiere- sino que la voz de los personajes rebota en el narrador y viceversa. En este “eterno retorno”, se construye el relato con este narrador múltiple. Más aún, cuando hablo de “eterno retorno”, es por que este texto está lleno de interrupciones temporales, sobre todo entre la primera parte con la segunda y, a su vez, esta última con la tercera: el texto se va armando desde su globalidad un circuito que se abre y se cierra en sí mismo. El libro mostrando su propio proceso de creación, pero que se elabora como una red de discursos que lo transforman en un multidiscurso, que son todos los personajes que hablan, que a su vez es el propio narrador de la segunda parte del libro. Esta multiplicidad se logra bajo otro principio del rizoma (4° principio), el de ruptura asignificante: “Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según, este o aquella de sus líneas, y según otros (...) Hay ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma (22). No hay imitación ni semejanza, sino surgimiento, a partir

de dos series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta de un rizoma común que ya no puede ser atribuido ni sometido a significante alguno (24)”.

La diacronía de la segunda parte genera rupturas con la primera y la tercera parte, pero retoma un sentido múltiple en la totalidad del texto, esto tomando en cuenta la ruptura o lógica del tiempo en las partes del libro: la primera y tercera parte presentan una sincronía que quiebra con la diacronía interna de la segunda parte. Pero es este mismo quiebre que produce la aventura de Belano y Lima. Aquí no interesa saber el fin, por absurdo que sea, de encontrar a Cesárea Tinajero, sino como las multiplicidades (“agenciamientos”) se van conectando, alargando o rebotando unos con otros para producir una escritura que se metamorfosea, que se crea a sí misma. Esta metamorfosis es para mostrar cómo la escritura funciona desde su propio andar: cómo genera voces, cómo estas voces se conectan entre ellas, cómo buscar un absoluto poético, cómo representar el absurdo del crimen, cómo creer que la poesía salvará al mundo, etc. Es decir, cómo la escritura se va metamorfoseando para mostrarse escurridiza consigo misma. El único punto de conexión para lograr lo dicho es la utilización de la memoria. Esta escritura funciona con dicha noción. La memoria crea la multiplicidad que rompe con toda conexión refleja para volver a este mismo punto.

Creo que estructurar la lectura desde lo anterior considera al texto, o mejor dicho a la escritura como tal, como funcionamiento, un ejercicio de la memoria, por lo tanto, “como una pequeña máquina literaria” (rizoma, 11) que

descompone el relato para volverlo a componer a través de la memoria. Esto es: la memoria como acto subversivo si en la mesa (libro) se instalan imágenes de situaciones sociales y políticas de los 70 en Latinoamérica que brotan en la escritura no como simple denominación o por ser nombradas, sino por el hecho de recrearlas, paradójicamente, como una desaparición en los mismos sujetos que transitan el libro, específicamente Belano y Lima.

En estos sujetos recae la memoria pero es en ellos mismos donde se instala la desaparición de una generación que luchó por la igualdad. Es decir, estos sujetos, como muestra muchas veces el libro, parece que se van desapareciendo, se desvanecen en el tiempo. Por ejemplo, el relato de Lisandro Morales en marzo de 1977: “también recuerdo que miré a Arturo Belano y que éste no se levantó de su asiento cuando llegó el ecuatoriano, es más, no sólo no se levantó, es que ni siquiera nos hizo caso, ni nos miró, vaya, vi su nuca llena de pelos y por un segundo pensé que aquello que veía no era una persona, no era un ser humano de carne y hueso, con sangre en las venas como usted¹⁰⁴ o como yo, sino un espantapájaros, un envoltorio de ropas desastradas sobre un cuerpo de paja y de plástico, o algo así” (209).

Por eso, ese desvanecimiento, es también del tiempo que estos sujetos vivieron. Ahí es donde entra la memoria para volver a representar ese tiempo recobrado.

¹⁰⁴ Se refiere al narrador que pregunta por Belano y Lima. Ese “alguien”, ese detective, ese testigo que pregunta para generar el testimonio.

Otro punto que conecta con lo dicho, como otra estructura u orden, es desde el psicoanálisis. Lo nombro porque, desde un punto rizomático, el análisis hecho rebota con esta otra mirada. Por lo anterior, Grínor Rojo, plantea lo siguiente: “Volver a la madre (sería a la madre literaria, Cesárea Tinajero) es, pues, la consigna durante el episodio que otorga su forma a la acción central de *Los Detectives Salvajes*. Nos referimos al periplo que los cuatro ocupantes del Ford Impala llevan a cabo entre el 2 de enero y el 1 de febrero de 1976. Y esto sin perjuicio de que el tiempo completo de la novela de Bolaño incluya además una doble prehistoria, que en su primera parte va del 73 al 75 y de la que sabemos sobre todo a través del testimonio de la poetisa uruguaya exiliada en México Auxilio Lacouture (“Yo conocí a Arturo Belano cuando él tenía dieciséis años y era un niño tímido y no sabía beber”, 190) y que en la segunda abarca los dos meses finales de 1975 y nos llega a través de la voz del joven poeta Juan García Madero es la que introduce y cierra autobiográfica y cronísticamente la disposición externa de la novela; que García Madero, en cuanto personaje/narrador, en el marco de una novela que elude como al demonio el empleo de la narración en tercera persona, es por eso un desplazamiento y en cierto modo también un desdoblamiento de Belano y Lima, el encargado de poner sus peripecias y la de los demás en letras de molde. “desde adentro” y “desde afuera”, durante el *turning point* del proyecto de recobro. A todo lo anteriores añade una posthistoria, entre 1976 y 1996, que es la que cubre las dos fases que restan en el esquema freudiano de Bloom. En

total, un tiempo de veintitrés años: entre la adolescencia de un Belano que después de ir a Chile “a hacer la revolución” en el 73, vuelve a México pero “ya no era el mismo” (Lacouture), y un Belano ya maduro, de cuarenta y tantos años, escritor de novelas y listo para desvanecerse en medio de las guerras civiles de Monrovia”¹⁰⁵.

Por lo tanto, esta obra, desde el paradigma estético masivo, muestra una contra a través de la construcción de los sujetos que se presentan en la novela. Es decir, esta construcción mencionada realiza una distancia con el paradigma expuesto. En el texto, los personajes son elaborados desde su inoperancia en la realidad que les tocó vivir: desenvolverse en el medio burgués que les entrega expectativas acordes a la funcionalidad de los sujetos que habitan en una ciudad, estarían distantes a las expectativas burguesas. Por esta razón, los movimientos de estos personajes muestran una simulación en la construcción de sus identidades. Esto es: exponen sus identidades como algo en constante desvanecimiento, o sea, indican señales de desapariciones antes mencionadas. El resultado es que el lenguaje es la única forma de representación identitaria: sus estrategias de vida sólo quedan sometidas a lo que las palabras determinan fuera de ellos. Son seres que bordean lo fantasmal. Esa condición de seudos zombies es la condición dual y múltiple que adquiere esta novela desde sus articulaciones que los personajes tienen con y a través del lenguaje.

¹⁰⁵ En “Sobre *Los detectives salvajes*”. Ver en Espinosa, Patricia (comp.), *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis Editores, 2003, p.69.

SECCIÓN POESÍA: JUAN LUIS MARTÍNEZ, RODRIGO LIRA Y MALÚ URRIOLO

1. JUAN LUIS MARTÍNEZ (1942-1993): LA NUEVA NOVELA

Los textos publicados de este poeta, a la fecha, son *La Nueva Novela* (1977), *La Poesía Chilena* (1978), un texto inédito “*El silencio de la trizadura*” y *Poemas del otro* (Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2003).

Existen pocos estudios sobre este poeta. Su reducto analítico se encuentra en monografías de revistas especializadas en el tema literario y humanístico, algunas tesis de grado y postgrado; pero donde hay bastante información es en los periódicos (algunos de una importancia menor).

1.1. FIGURA RIZOMÁTICA: EL ETERNO RETORNO Y LA TENSIÓN ENTRE SIGNIFICADO Y SIGNIFICANTE

El texto como discurso poético, en cada expresión es concebido a través del *principio de multiplicidad* del rizoma¹⁰⁶ : la portada, las contratapas, las solapas, el colofón y el epígrafe son construcciones incluidas para distintos temas a

¹⁰⁶ “Las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras” : Deleuze, Guilles y Guattari, Félix, *Rizoma*, Pre-textos: España, 1997, p.21.

tratar¹⁰⁷. Además de su incorporación de materiales gráficos, objetos y efectos de diseño que en su totalidad constituye un corpus multiforme. Es decir, se está en presencia de un libro-objeto.

Desde el plano del sujeto, la construcción de textos y objetos se presenta como un *collage*, un artesanado que instala fragmentos de muchas miradas a punto de constituirse. Todos estos fragmentos o miradas están en constante resemiotización (la posible constitución del sujeto en un significado o significados posibles), finalmente, para crear muchas representaciones (semántica). Esta estrategia escritural es la entrega de distintas modulaciones de entrada a la lectura; por lo tanto, este aspecto se podría deducir como una herencia de las vanguardias históricas en la unión de elementos verbales con los no verbales¹⁰⁸.

Por otro lado, se observa desde la idea de sujeto como la representación y alegoría en distintos personajes ubicados en el texto (la llamada transparencia del Ser, un *onthos* que habla). Lo anterior se da en la negación de un yo monolítico y único: es lo que Deleuze y Guattari explican como *principio de ruptura asignificante*, es decir, “no hay imitación ni semejanza, sino surgimiento, a partir de dos series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta de un

¹⁰⁷ Véase Monarca, Patricia. *Juan Luis Martínez: el juego de las contradicciones*. Santiago, RIL Editores, 1998. Este libro basa su análisis en estos elementos.

¹⁰⁸ Por ejemplo la incorporación de elementos no verbales, en particular gráficos; la comprensión o la expansión del texto; el intento de establecer nuevas relaciones entre los signos, los significados y los referentes; la investigación de nuevas dimensiones del sujeto y de la escritura misma. Lo anterior se incorpora en este poeta, según la crítica, al movimiento llamado Neovanguardia, entendida ésta como una escritura rupturista, por ejemplo: en una actitud provocativa y rebelde frente a las convenciones y valores vigentes; el afán de transformar la sociedad mediante la interacción de arte y vida, y la aguda percepción de la sociedad en crisis.

rizoma común que ya no puede ser atribuido ni sometido a significativo alguno”¹⁰⁹. Ejemplo: “Si la Transparencia se observara a sí misma/ ¿Qué observaría?// Si la Transparencia se observara a sí misma/ ¿Qué observaría?// La Transparencia no podrá nunca observarse a sí misma” (p. 39,40, 41,42). En la misma línea la utilización de un personaje como Jean Tardieu y el gato Cheshire: este juego entre ambos se basa en la metáfora del espejo (“¿Qué hay al otro lado?”) representado en *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll. Aquí muestra la imposibilidad de separar las dicotomías “Todo es real” (André Bretón) versus “Nada es real” (Sotoba Komachi), es decir, el texto de Martínez es un vaivén entre estas dos maneras de concebir lo real: una escritura escéptica en donde la existencia del sujeto queda en estado de vibración, que no está fijo ni quiere estarlo. Una conciencia de saber que no está el conocimiento de la realidad ni dentro ni fuera de sí o puede estar en ambos lados. Eso aquí no es una complicación de dónde está el conocimiento, sino que es un juego que entra a plantear que la escritura poética genera un espacio que borra la certeza e instala la duda: potencial constante de búsqueda de sí mismo. Es decir, se podría pensar la escritura como laberinto, imagen que es construida en la tradición de la literatura moderna: el sujeto que escribe o la propuesta sobre el acceso al conocimiento está basado en el juego de la incertidumbre más que de la verificación de lo real como una meta certera. Al interior del texto, a pesar de dicho vaivén escritural, esta realidad- sea como

¹⁰⁹ Ibid, p.24.

sea- es perturbadora y desquiciada por el sólo hecho de que la construcción de sujeto (identidad) se basa en otro, como un deslinde de sí mismo:

LA PROBABLE E IMPROBABLE DESAPARICIÓN DE UN GATO POR
EXTRAUVIO DE SU PROPIA PORCELANA

a R.I. *

Ubicado sobre la repisa de la habitación
el gato no tiene ni ha tenido otra tarea
que vigilar día y noche su propia porcelana.

El gato supone que su imagen fue atrapada
y no le importa si por Neurosis o Esquizofrenia
observado desde la porcelana el mundo sólo sea
una Pequeña Cosmogonía de representaciones malignas
y el Sentido de la Vida se encuentre reducido ahora
a vigilar día y noche la propia porcelana.

A través de su gato
la porcelana observa y vigila también
el inmaculado color blanco de sí misma,
sabiendo que para él ese color es el símbolo pavoroso
de infinitas reencarnaciones futuras.

Pero la porcelana piensa lo que el gato no piensa
y cree que pudiendo haber atrapado también en ella
la imagen de una Virgen o la imagen de un Buddha
fue ella la atrapada por la forma de un gato.

En tanto el gato piensa que si él y la porcelana
no se hubiera atrapado simultáneamente
él no tendría que vigilarla ahora
y ella creería ser La Virgen en la imagen de La virgen
o alcanzar el Nirvana en la imagen de Buddha.

Y es así como gato y porcelana
se vigilan el uno al otro desde hace mucho tiempo
sabiendo que bastaría la distracción más mínima
para que desaparecieran habitación, repisa, gato y porcelana.

* (La casa de R.I. en Chartres de Francia, tiene las paredes, cielo raso, piso y muebles cubiertos con fragmentos de porcelana rota)

Por otro lado, se encuentra una posición, paradójicamente, totalizante en el lenguaje: esto es a través de la musicalidad de la palabra poética (por ejemplo en Goethe, “La poesía más que belleza es verdad” o en Novalis “La poesía es lo real absoluto”). La musicalidad es la ordenadora a través de los ritmos (Pitágoras) del universo: “escuchar” una obra de arte es traspasar la barrera de lo posible. Es el juego constante en el poema “La poesía china”¹¹⁰ y en el canto de los pájaros¹¹¹.

Existe una “cartografía” o mapa que instala un lugar en movimiento del texto que se incluye a través de una intertextualidad sobre el propio sujeto que habla (Rimbaud, Marx, Huidobro, entre otros). Entre Rimbaud y Marx se

¹¹⁰ “El cuerpo es el árbol Bodhi/ La mente es el espejo brillante en que él se mira/ Cuidar que esté siempre limpio/ Y que polvo alguno lo empañe.// Shen- hsiu// Nunca existió el árbol Bodhi/ Ni el brillante espejo en que él se mira/ Fundamentalmente nada existe/ Entonces, ¿qué polvo lo empaña?// Hui-neng// (NADIE LEERA NUNCA/ OIRA (INTERPRETARA MENTALMENTE DOS POEMAS CHINOS).// (NADIE RECORDARA NUNCA/ TARAREARA (EVOCARA MENTALMENTE) ESTOS DOS POEMAS CHINOS).// (FUNDAMENTALMENTE LA POESÍA CHINA, (EN SU FORMA ACTUAL O EN OTRA CUALQUIERA) NO HA EXISTIDO JAMAS).” (P.97)

¹¹¹ Por ejemplo en la nota al pie del poema “OBSERVACIONES RELACIONADAS CON LA EXUBÉRANTE ACTIVIDAD DE LA “CONFABULACIÓN FONÉTICA” O “LENGUAJE DE LOS PÁJAROS” EN LAS OBRAS DE J. P. BRISSET, R. ROUSSEL, M. DUCHAMP Y OTROS”: “NOTA:// Los pájaros cantan en pajarístico,/ pero los escuchamos en español./ (El español es una lengua opaca,/ con un gran número de palabras fantasmas;/ el pajarístico es una lengua transparente y sin palabras)” (p.89)

concibe la idea nacida en Nietzsche¹¹², el “eterno retorno”, el cual puede ser, a su vez, una imagen dual: por un lado se muestra una verificación de la figura del eterno retorno, pero también es tomado como un juego. Por otro lado, los procesos históricos (Marx) y vitales (Rimbaud) no se modifican: no hay ruptura ni continuidad, sólo existe una especie de devenir que vuelve a ser lo mismo desde su inicio. De ahí que establezca esto en un absurdo al ingresar a Marx (el revolucionario de la sociedad) y Rimbaud (el revolucionario de la vida): dos formas de enfocar los cambios y los quiebres rotundos pero que no consiguen el absoluto. El eterno retorno en los modelos a seguir y su absurdo en la trascendencia. Sin olvidar que en el final del texto hay una especie de dialéctica (disculpando la pretensión) del absurdo, ya que el sujeto une estos dos personajes, sintetizándolos en la figura de Superman. Por otro lado, los iguala en su acción al grado de fantasmas por su impotencia (como carácter mesiánico) de imponer la acción antes que la palabra (onomatopéyica).

“En esencia, el mito de SUPERMAN satisface las secretas nostalgias del hombre moderno, que aunque se sabe débil y limitado, sueña rebelarse un día como un “personaje excepcional”, como un “héroe” cuyos sufrimientos están llamados a cambiar las pautas ontológicas del mundo” (p.147).

Con Huidobro, a partir de los dos personajes anteriores existe esta intertextualidad con un poema representativo de Huidobro como es “Arte

¹¹² En su trabajo *El origen de la tragedia*. Madrid, Ibérica grafic, 1995.

Poética”¹¹³, en la idea sobre el abuso del lenguaje. Esto se conecta con el poema “Las metáforas”.

“ - No importa que usted, utilizando todo el poder que le confiere el uso y abuso de algunas metáforas en el ejercicio de la poesía, tenga o no el derecho de querer destruir o arrojar a la basura una vieja cajita de madera, diciendo que sólo la mata, la espulga, la cocina, la come, la digiere, o bien que la borra, la tacha, la condena, la encarcela, la destierra, la destituye, la vaporiza, la extingue, la desuella, la embalsama, la funde, la electrocuta, la deshincha, la barre, o bien, decir que sólo la decapita, la escupe, la hiela, la accidenta, la deshilacha, la martiriza, la estrangula, la asfixia, la ametralla, la envenena, la ahoga, la fusila, la atomiza, la recuerda y la olvida, siempre y cuando usted le reconozca a esa vieja cajita de madera el derecho inalienable de morir dignamente en su propia cama y con la conciencia tranquila.” (p.25).

Más aún, dentro de la dialéctica explicada anteriormente sobre Superman, como otro absurdo, lo proyecta en la joven poesía chilena de la época, es decir, en él mismo:

“SUPERMAN se hizo extraordinariamente popular gracias a su doble y quizás triple identidad: descendiente de un planeta desaparecido a raíz de una

¹¹³ “Que el verso sea como una llave/ que abra mil puertas./ Una hoja cae; algo pasa volando;/ cuanto 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.// Estamos en el ciclo de los nervios./ El músculo cuelga,/ como recuerdo, en los museos;/ mas no por eso tenemos menos fuerza:/ el vigor verdadero/ reside en la cabeza.// 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” en *Huidobro*, Fundación Vicente Huidobro, 1992.

catástrofe, y dotado de poderes prodigiosos, habita en la Tierra: primero bajo la apariencia de un periodista, luego de un fotógrafo y por último, tras las múltiples máscaras de un inquietante y joven poeta chileno, que renuncia incluso a la propiedad de su nombre, para mostrarse como un ser a la vez tímido y agresivo, borroso y anónimo. (Esto último es un humillante disfraz para un héroe cuyos poderes son literal y literariamente ilimitados)". (p.147).

Siguiendo lo anterior, con respecto al sujeto, éste desaparece, es una Transparencia más, ya que al crear un producto de arte su carácter absoluto se reduce a un artificio (fragmento del poema "El cisne troquelado", p. 87):

"(¿Y el signo interrogante de su cuello(?):

reflejado en el discurso 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..."

Por lo tanto, el poeta, en su material productivo origina su creatividad en “artificios” (“parásitos” en palabras de Derrida) imposibles de entrar en un absoluto. Para esto, lo que propone el texto de Martínez es optar por el Silencio como estrategia originaria del habla; ejemplo de esto está en el poema “El oído” (fragmento, p.107): “3. Los sonidos, ruidos, palabras, etc., que capta nuestro oído, son realmente/ burbujas de silencio que viajan desde la fuente emisora que las produce has-/ ta el órgano receptor de silencio que es el oído”. El lenguaje se origina desde ahí: conocer la realidad se estima desde el “desorden de los sentidos” (Capítulo VII del libro). El lenguaje se encierra solo, ahí habita¹¹⁴. En un ámbito lingüístico (Saussure) sería el cumplimiento de este silencio a escala del significante: inagotable, una eternidad. La imposibilidad de significar la realidad en palabras: esto conduce al extremo en la tachadura de la autoría del libro en posibles versiones (Juan Luis Martínez). Un nombre es tachado por otro nombre (una existencia sobre otra) y así sucesivamente.

En conclusión, sobre este punto del absurdo dialéctico¹¹⁵, se trata de armar dos estructuras, a partir de dualidades complementarias (Marx y Rimbaud) que intentan encontrarse en el absoluto que quisiera entregar la escritura poética. Este ejercicio que se transforma en juego (que es lo único que tiene el carácter de absoluto en esta escritura) , es una “cartografía” que

¹¹⁴ Véase en Galindo, Oscar. “El alfabestiaro universal de *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez”. Santiago, *Revista Chilena de Literatura*, N° 57, 2000, p.35.

¹¹⁵ Esta idea es entendida como un absurdo. Por ejemplo: la síntesis de esta dialéctica es Superman.

responde al quinto y sexto principio del rizoma, es la construcción de un lugar que se juega con las cartas del ejercicio poético del absurdo (la transparencia, Superman, el perro Fox Terrier, por ejemplo). Esto es: la construcción de imágenes que construyen sólo incertidumbres. Por lo anterior, Deleuze y Guattari, explican lo siguiente: “la lógica del árbol es una lógica del calco y de la reproducción (...) Consiste, pues, en calcar algo que se da por hecho, a partir de una estructura que sobrecodifica o de un eje que soporta. El árbol articula y jerarquiza calcos, los calcos son como las hojas del árbol (...) Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye (...) Un mapa es un asunto de PERFORMANCE, mientras que el calco siempre remite a una supuesta COMPETANSE”¹¹⁶. Ese juego de incertidumbres se podría asignar a una *performance* de escritura, el lugar que se construye es a través de esta puesta en escena en donde la incerteza de las cosas convoca a un movimiento vital –la propia escritura poética- como un absurdo. No se trata de un sin sentido vacío que comienza y termina en sí mismo, sino más bien de la construcción de la palabra poética como cartografía: un deslinde de sí mismo para construir en el absurdo distintas versiones e imágenes de sí mismo.

A nivel del discurso, también intertextualmente hablando, pero desde otro ámbito, el perro guardián: el Fox Terrier ubicado al inicio del libro en un fondo

¹¹⁶ Ibid, p.28-29.

blanco y al final del texto en una posición inversa y en un fondo negro. Este perro como centinela del libro (otro absurdo al pensar en los centinelas dentro de la tradición en imágenes de fortaleza sagrada como lo han sido dragones, guerreros o gárgolas en comparación al perrito indicado) es otro en sí mismo (movimiento de la identidad a través del color y sus posiciones ya nombradas). Además, el que cuida o vigila los discursos al interior del texto: el autor se refiere a sí mismo en este animal en su oficio de cuidador de lo que escribe. Incluso el juego interno que se ha dicho de este perro con su propia desaparición (“FOX TERRIER DESAPARECE EN LA INTERSECCIÓN DE LAS AVENIDAS GAUSS Y LOBATCHEWSKY”, por ejemplo en este título, p.82).

El fin del sujeto y del lenguaje (aquí el sujeto es lenguaje y viceversa) es desaparecer, es el desequilibrio de los sin límites. En el poema “La desaparición de una familia”, Elizabeth Monasterios realiza este seguimiento hasta encontrar la desaparición del propio protagonista (autor): “A la hija de 5 años sucede el hijo de 10 años, que se extravía entre la sala del baño y el cuarto de los juguetes; los gatos de la casa (Musch y Gurba), que desaparecen en el living, entre unos almohadones y un buda de porcelana, el pequeño fox terrier, que desaparece en el séptimo peldaño de la escalera hacia el segundo piso y, finalmente, el protagonista mismo, que extravía entre el desayuno y la hora del té. Cada una de estas desapariciones está acompañada de una frase apocalíptica destinada a recordar la fragilidad del sitio en que se ha asentado la familia, es decir, la casa misma (*en la tapa del libro se muestra un conjunto de*

casas entre derrumbes, en un estado de vacío). Sucesivamente van desfilando todos los modelos posibles de casas: las grandes y las pequeñas, las anchas y las delgadas, las bajas y las altas. Todas fatalmente inseguras; en todas, por las ventanas se filtra el poder corrosivo del tiempo y por las puertas escapa la utopía de poseer un sitio a salvo. De aquí en el menor descuido se pierde la condición de un espacio seguro, se borran las señales de ruta (*“señales de ruta” es un título que utiliza Enrique Lihn para referirse al texto de Martínez*) y de esta vida, en fin, desaparece toda esperanza. Las últimas enunciaciones de “La desaparición de una familia” captan magistralmente esta dimensión apocalíptica al registrar la desaparición del protagonista del relato, cuya identidad está ya ligada a la voz lírica:

Ese 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 o señal alguna
 y de esta vida al fin, he perdido toda esperanza(137)”¹¹⁷ .

¹¹⁷ Monasterios, Elizabeth, “*La Nueva Novela: el texto que ríe*”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LX, N° 168-169, 1994, p. 862-863.

Todo acto de representación es producto de cruces de distintos signos, los cuales se mezclan con distintas cosas (materiales): uno de los signos a representar y desconstruir es la imagen de autor en el texto, es el ya nombrado *principio de multiplicidad* del *Rizoma*. El acto de borradura de la identidad es más bien un acto de transmutación en distintos elementos (nombrados anteriormente). Es decir, hay una negación (un no significado) de la autoría, del que escribió y armó todos los discursos¹¹⁸: produce un quiebre al estatuto de la “autonomía del arte”. La incorporación de su persona en, por ejemplo, un fox terrier (guardián) crea un otro que recepciona el texto: participa el lector del proceso creativo pero no en un plano extratextual, sino que se ubica al interior del texto, otro artificio que provoca un infinito que no se sintetiza: está entre la tesis y la antítesis, la oposición ya clásica de la Desconstrucción. Por lo tanto, el sujeto entabla su problemática a escala temporal y a su representación mimética: la imagen del bosque como metáfora del interior de la casa (en la portada); lo temporal como laberinto (“El niño que yo era/ se extravió en el bosque/ y ahora el bosque tiene mi edad”, p.35). Este laberinto (imagen constante de la literatura moderna) es la búsqueda, las “señales de ruta” (“La desaparición de una familia”) que no tienen esperanza, el fin entonces es desaparecer: la posibilidad es crearse artificios (“fantasmas”, según Bretón) es un soporte que ubica al sujeto en un tiempo y en un espacio, los cuales,

¹¹⁸ En un sentido ontológico de esta problemática se puede analogar los postulados de Bretón en su texto *Nadja*, ya que en el comienzo de este libro, dice “Quién soy”: la tesis para responder a dicha pregunta no está en la sacralización ni en la cristalización del ser, sino que las respuestas posibles se darán si uno “crea un fantasma de uno mismo”.

además, son otros artificios de otros artificios y así sucesivamente. Tanto el espacio y el tiempo¹¹⁹ como problemas de desplazamientos del (supuesto) ser están tratados en forma irónica: este será el tercer tópico de este análisis, el carnaval en la escritura de Juan Luis Martínez.

1.2. LA NUEVA NOVELA COMO CARNAVAL¹²⁰

En la sección anterior se vieron los problemas del ser y el no ser frente al lenguaje: la imposibilidad de unir el significado y el significante, descartando la famosa dicotomía, sólo proyectándolo en el absoluto como un absurdo consciente en el autor. Es por esta razón que no dedico este trabajo, como lo hacen, en su mayoría, los artículos periodísticos, a la temática vanguardista y neovanguardista: por ejemplo en la técnica pura como la Corriente de la Conciencia (también en la Escritura Automática) presentan conciencia en su acto creativo separado de un corpus o libro (la correlación entre, por ejemplo, un poema con otro en el mismo texto), debe demostrar en su totalidad una coherencia, una organización por capítulos, temas o secciones que incorporen, se quiera o no, tópicos a expresar. Por esta razón, en Juan Luis Martínez, hay

¹¹⁹ “PROBLEMA 4// Cuando usted habla del infinito, ¿hasta cuántos kilómetros puede hacer/ sin cansarse? // -Se puede hacer cualquier cantidad de kilómetros siempre que se tenga/ el cuidado de descansar a razón de n palabras hablando del infinito por/ cada n cantidad de kilómetros de recorrido// NOTA: a. Hablando del infinito el hombre queda inmovilizado/b. “El infinito es la realidad de las cosas menos el límite”, p. Janet” (p.12). En la misma perspectiva: “EL TIEMPO// Dados dos viajeros, uno nacido en 1903 y el otro en 1890, ¿cómo ha/ rán para encontrarse en 1944?// Medir en décimos de segundo el tiempo que se necesita para pronunciar/ la palabra “eternidad” (p. 13).

¹²⁰ Ocupo este concepto en la línea de Bajtín en “Carnaval y literatura: sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa”, *Revista de la cultura de Occidente*, vol. 23, N° 129, 1971, pp. 311- 338.

una conciencia (en extrema ironía) de lo que hace¹²¹ desde su estructura discursiva y gráfica. Toda esta modulación entrega la postura de este trabajo indicado hacia la imposibilidad. Los mundos posibles como artificios¹²² creados para nombrar el absoluto. Esa capacidad de mostrar y nombrar de esa manera las cosas es el carnaval en esta escritura. Lo anterior se observa en tres aspectos de lo carnavalesco en el texto de Martínez: la utilización del lenguaje científico para mostrar paradojas (la ciencia como verdad, crítica a la visión positivista), el propio sujeto que escribe como un elemento lúdico y el lenguaje poético como estrategia para llevar a cabo todo el proyecto. Bajtín dice que lo carnavalesco no es un fenómeno literario sino que es “una forma de ESPECTÁCULO SINCRÉTICO de carácter ritual” (p.311), por lo cual las manifestaciones carnavalescas no pueden ser traducidas completamente, por su naturaleza compleja, pero ésta se asimila en la literatura “por su carácter concreto y sensible”(p.312). Para esto Bajtín entrega cuatro categorías de este orden: las *distancias* (“modo nuevo de relaciones humanas”), la *excentricidad* (“expresión abierta fuera de toda restricción”), las *desaveniencias* (“unión de opuestos: sagrado/pagano, sabiduría/tontería) y la *profanación* (son “pensamientos carnavalescos que conviven cotidianamente en la sociedad”).

¹²¹ Supongo los arraigos a la temática vanguardista en la manera de decir las cosas (por ejemplo en la utilización del lenguaje no verbal como el material gráfico).

¹²² Aparte de los artificios (Desconstruccionismo), se podría ver, en otra oportunidad, desde la noción de “mundos posibles” que Nelson Goodman realiza en su texto *Maneras de hacer mundos*. Barcelona, Seix Barral, 1983.

1.3. EL LENGUAJE CIENTÍFICO EN SU PARADOJA

Con el advenimiento del Positivismo, desde el siglo XIX, se establece el lenguaje científico (más bien entendiendo el lenguaje como estructura cultural) como el instrumento verídico de la realidad. Este pensamiento llegó a ser una cuasi religión, lo cual éstos mismos lo criticaban. El porvenir estaba en ese espacio de pensamiento (Comte, por ejemplo, hablaba de la etapa o estadio científico como el tope de los procesos sociales, era la etapa feliz para la humanidad, el hombre respondería certeramente a sus grandes preguntas). La figura del escritor debe ser igual a un científico, quien ocupa a la obra literaria como reflejo de la sociedad, los personajes se están experimentando al interior del texto para darles la determinación darwiniana, que es un símil de la concepción de sujeto que está detrás de esa sociedad burguesa. De más está hablar, en el caso de la literatura, sobre las paradojas que se han dado en ámbitos científicistas como lo fueron el Naturalismo, luego en la teoría literaria con el Formalismo Ruso y el Estructuralismo. Martínez utiliza el lenguaje científico para mostrar, del mismo modo, sus ambigüedades sobre lo real. Hay un sin fin de estos ejemplos ordenados por temas (el espacio, el tiempo, la álgebra, la Psicología, la Arqueología, la Geografía, la Lógica, la Astronomía, la Metafísica, etc., en el capítulo “Respuestas a problemas de Jean Tardieu”). El ejemplo concreto, “LA LÓGICA”:

“Encuentre en qué estriba el vicio de
construcción del sgte. Silogismo:

Mortal era Sócrates.

Ahora bien, yo soy parisiense.

Luego, todos los pájaros cantan

Cuando usted “supone resuelto el problema”,

¿por qué continúa, pues, la demostración?

¿no sería mejor que se fuera a dormir?” (p.22)

Por esta razón, las expresiones científicas se prestan para manifestaciones lúdicas, siendo válido plantear un juego poético en articulaciones silogísticas, en definitiva, del carnaval. En una entrevista con Ester Roblero, ésta le pregunta a Martínez “¿Es cierto que *La Nueva Novela* ha entusiasmado a muchos físicos extranjeros?”. Respuesta: “Sí (sonríe divertido). Me han escrito algunas cartas. Pero la verdad es que han visto en mis versos algún trasfondo que yo no pretendí poner. Creo que la interpretación de ellos es algo restrictiva, porque le quita humor a mi poesía”¹²³.

¹²³ Nota al pie de la página extraída del trabajo nombrado anteriormente “El alfabestiaro...”, p. 38,39.

1.4. EL SUJETO (AUTOR) COMO ELEMENTO LÚDICO

Al inicio y casi al final del texto se encuentra el ya nombrado fox terrier, el “guardián del libro”. Este elemento explicado anteriormente tiene la connotación de ser el *alter ego* del autor, el cual es el responsable de lo que escribe desde su “principio hasta el fin”, materialmente hablando. Esto se comprueba desde la portada: la desaparición del autor como sujeto organizador de sus discursos, relacionándolo con la categoría de *distancia* que habla Bajtín, crea un espacio lúdico del propio sujeto autor de sí mismo: es su ser en otro, en un acto reflejo, invocado desde el artificio a lo que el “ser” puede de uno mismo.

EL LENGUAJE POÉTICO

Este aspecto es el resultante de todo lo anterior. Es la estrategia poética como nexo de todo este viaje carnavalesco del lenguaje: es la contradicción desde su propio lenguaje (lo que uno es y no es) para demostrar desde ahí la confusión que se produce en el choque con la realidad. Bajtín dice: “La risa ambivalente carnavalesca posee un gran poder creativo, capaz de engendrar géneros. *Alcanza y abarca los fenómenos en el curso de su transformación y de su reemplazo, fija en ellos los dos polos del devenir, en su inestabilidad permanente, fecunda, regeneradora: en la mente presagia el nacimiento; en el*

nacimiento, la muerte (...) La risa carnavalesca no deja a ninguno de esos momentos del cambio *absolutizarse y fijarse en la seriedad monológica*¹²⁴.

2. RODRIGO LIRA (1949-1980): *PROYECTO DE OBRAS COMPLETAS*

Mucho se ha escrito y poco se ha dicho realmente de la poesía de Lira¹²⁵. Lo que marea de la figura de este poeta, en la crítica periodística, es todo el relato sobre su vida¹²⁶: sus problemas psiquiátricos, sus indecisiones, sus inconstancias académicas... su suicidio.

Son muy pocas las monografías o artículos especializados, apuntados a la escritura de Lira. Incluso en ciertas antologías no está incluido.

*Proyecto de obras completas*¹²⁷ es un libro de poemas póstumos de Lira, recolectados por Lihn.

Lira, poeta de los ochenta, proporciona un arsenal creativo que desliza una generación en donde el sujeto, en una sociedad castigadora y panóptica (Foucault), se disuelve, se enmudece. Lira, teniendo certeras referencias en Huidobro y Parra, crea una gama múltiple de visiones en un lenguaje personal.

¹²⁴ Del mismo texto de este autor, p.336, 337. El destacado es mío.

¹²⁵ Sólo un botón de muestra: Solís, Valeria. "Al rescate del metapoeta", *La Nación*, 3 de enero de 1996, p.28,29; Gacitúa, Oscar. "Los dibujos escritos de Rodrigo Lira", *El Llanquihue*, 24 de enero de 1993, p. A8; Memet, José María. "La herejía de la sociedad del lenguaje", *La Época*, 4 de mayo de 1997, p.5; Merino, Roberto. "La llamada elíptica", *APSI*, N° 268, septiembre de 1988, p. IV, V; Sepúlveda, Jesús. "Sólo tendrás piedras", *Piel de Leopardo*, N°2, enero-marzo de 1993, p.8,9.

¹²⁶ Agrego, además, un documental sobre la vida de Lira "Topología de un Topo", estrenada en el Centro Cultural Alameda en el año 2000.

¹²⁷ Armado por Enrique Lihn, Santiago, Editorial Universitaria, 2004.

Su escritura tiene un acuerdo con la creación novedosa de imágenes (Huidobro) en una sociedad de mercado y del hombre de masa (Parra). Por otro lado, otorga un tinglado a la poesía reciente como el juego de palabras (por ejemplo, las aliteraciones), lo marginal como contracultura (sobre todo con los referentes en el Pop Art y la Beat Generation en los poetas de los '90) y el narcisismo apegado a un solo referente.

En este sentido, ocuparé 2 poemas (“Angustioso caso de soltería” y “Topología del pobre topo”) de gran importancia en el libro¹²⁸. Esto es: la representatividad de discursos y los temas referidos a este trabajo.

Por último, la importancia de Lira queda manifiesta en su escritura distintiva de una generación gestada en Dictadura.

2.1. “LA ESCRITURACIÓN EXASPERADA”¹²⁹ DE CONEXIONES Y DE HETEROGENEIDAD

Desde el título (no escrito por Lira) el texto presenta dos formas (conexiones y heterogeneidades como principios rizomáticos, primer y segundo principio) de concebir esta escritura:

Primero: el “proyecto” de poemas ordenados por un sujeto distinto al que escribe (Lihn). El “proyecto” visto como una estrategia reguladora¹³⁰.

¹²⁸ Otros poemas tendrán una referencia demostrativa y comparativa de lo que en un minuto se quiere decir.

¹²⁹ Caracterización de Lihn a la poesía de Lira.

Segundo: este proyecto es de “obras completas”, es decir, del supuesto o de lo que “podría haber sido”, ya sea por lo que escribió Lira y por su temprana muerte.

Hay dos tipos de conexiones y heterogeneidades en la escritura de Lira al nivel de sujeto y de la propia escritura. Desde el sujeto hay una constante autorreferencia (que tiene la característica rizomática que se ha estado revisando) que va de la mano con la autoría. Este es el caso del poema “Topología del pobre topo”. Aquí crea un *alter ego* de sí mismo para mostrar su introspección (“si sube a la altura del suelo/ se apuna”, p.129). El sólo hecho de mostrarse en un espejo poético lleva a una mirada desde sí y para sí (digamos narcisista). Se exorciza en el propio ejercicio poético: “Tormentoso, el topo tiembla: tiene tristeza; atrona un poco” (p. 130), es decir, se caracteriza a través de la negatividad, incluyendo morfológicamente sonidos semejantes¹³¹. Por otro lado, se determina de acuerdo a “sus posesiones (tristeza, taller, anatomía, hábitat, libreta, lengua de taladro, escudilla, refugio), sus carencias (comida y dinero) y sus acciones (atronar, tallar, tropezar, reptar, sentir, montar elefantes, interrogarse, estudiar su Antropo Logía, tapizar su entramado de tratados, combatir con un cúmulo de dudas, tomar notas, destemplarse, tratar, trastabillar, urdir subterfugios, tramar trombas muy tremendas, trabajar y

¹³⁰ Lihn desestabiliza, con la publicación, el enmudecimiento de Lira: “El Chile de los años setenta tendría que parar la oreja, si no fuera sordo, al enmudecimiento de Lira, fenómeno que ocurre a partir de la letra, como una desestabilización del sentido del acto mismo de escribir. Si el objeto de la poesía no fuera el de consolarnos y hacernos soñar, sino el de desconsolarnos, manteniéndonos desvelados, Rodrigo Lira tendría el lugar que le reservamos en el Olimpo subterráneo de la poesía chilena, antes que en el escenario de la reconciliación” (p.20)

¹³¹ Este tipo de sonidos es recurrente. Trataré esto a través del concepto de carnaval (Bajtín)

transpirar duro, tapar su destete, trepidar, tropezar, temblar, tomar una decisión)”¹³². Su proyecto personal de negarse a sí mismo concluye en el silenciamiento¹³³.

Este acto vacío del lenguaje es la imposibilidad que resuelve Juan Luis Martínez en el libro ya visto. Lira queda en el asombro.

Por otro lado, el poema “Angustioso caso de soltería” (p. 27) es un caso interesante del cuarto principio del rizoma, el de ruptura asignificante. En la primera parte acude a la presentación de Juan Esteban Pons Ferrer, historiador y arqueólogo que está “harto de experimentarse así mismo como/ huna hentidad hincompleta”. La segunda parte un “Poemaanuncio”: aviso económico en donde solicita contratar a una mujer en una visión reducida a la ironía de su cuerpo. Este aviso es con un sueldo a base del desprendimiento (“pan y cebolla”), de un programa político con la oración mariana o el canto popular (“techo y abrigo”; “alma, corazón y vida”) y su posible matrimonio con la postulante, cuya ficha petitoria, preferentemente física, queda al desnudo en once enunciados¹³⁴. Esto se cierra con la dirección del solicitante para sus posibles interesadas. Este poema está “empapado” de sujeto: las exhibiciones de sí mismo construyen visiones arbitrarias de la realidad (por ejemplo, la

¹³² Blume, Jaime. “Rodrigo Lira, poeta post-moderno”, *Literatura y Lingüística*, N°7, 1994, p.153

¹³³ Como ejemplo, el último poema del libro *Verano de 1979: comienzo de un nuevo block*: “en el límite del lenguaje/ me canso./ Entonces, cualquier palabra/ es un regreso, un más-acá/ o tal vez/ nada más que la cabriola,/ la pirueta, el cohete o/ el petardo: ruido/ breve, todo/ pasa./ ¿Hay límites en el lenguaje?/ o sólo que decir: el/ sentido. ¿Y el sonido? ¿La ráfaga?/ de palabras, el estallido?/ ruido breve,/ todo pasa./ La vivencia: otro hito o/ punto de referencia. In-transferible/ sustancia: comunicable, tal vez, con telepatía/ -pero no con poesías, pero no con escritura./ Para qué, por qué. El silencio./ Mejor. Mejor/ Nada.” (p. 153)

¹³⁴ Blume, Jaime. “Rodrigo Lira, poeta post-moderno”... p.147

usanza de la mujer como un cuerpo al que “le han corrido demasiada mano”). Se endurece o reduce el espesor universal de las cosas en lo particular. Teniendo en cuenta que lo universal es una convocatoria a todas las cosas del entorno, al nivel de sujeto, el endurecimiento responde al exhibicionismo en crear una imagen desastrosa de sí: es un sujeto que cierra en su escritura un circuito en él mismo, señalando peripecias de salida en la exhibición. En definitiva, este proceso de ruptura asignificante es una convocatoria sobre sí mismo: se constituye en símbolos (semántica) creados a partir de otro (un signo), de su realidad mental (semiótica). O sea, se resemiotiza: reconstruye a través de lo simbólico su propia imagen.

Desde la escritura, este poema es un testimonio o un acto de escritura circunstancial de su vida. Además de las distintas formas adoptadas en su estructura: aviso económico, citas literarias, variedad de idiomas, juegos verbales y una constante intertextualidad religiosa. Jaime Blume enumera esta variedad o “*pot pourrie* demencial”: “buen sueldo” (léxico propio del aviso económico); “pan y cebolla” (versión abreviada del dicho popular “contigo pan y cebolla”); “techo y abrigo” (expresión sintética de la consigna electoral del candidato a la presidencia de la República del año '38, don Pedro Aguirre Cerda); “alma, corazón y vida” (estribillo y nombre del tradicional vals peruano de Adrián Flores, tal vez tomado de la oración mariana “bendita sea tu pureza”) y “disposición a contraer matrimonio” (lugar común dentro del Correo del Amor de varios diarios nacionales). A las ya mencionadas cuñas textuales, se

agregan otros que remiten a Ercilla (“fértil y señalada provincia”), a un Churchill claramente intervenido (“semen, sudor y lágrimas”) y al director de cine sueco Ingmar Bergman (“gritos y susurros”, título de una de sus más famosas películas). El efecto que a nivel de composición poética produce semejante enredo es uno de los rasgos que mejor tipifica la obra de Lira¹³⁵.

En el poema “topología del pobre topo” la presencia musical tiene un ritmo desquiciado a partir de las relaciones morfológicas del poema (“Es un bicharraco (*el topo*) raro, parrandero, repelente y recatado”). Este desquiciamiento se presenta desde el ritmo incorporado en las palabras utilizadas conjuntamente con su carga ideológica.

Otro punto de su escritura (tomando en cuenta el proceso resemiotizador del sujeto que habla) está en la carga intertextual de su poesía. Dar cuenta de esto en forma rotunda sería un trabajo aparte de éste por el sólo hecho que la poesía de Lira presenta, en todo momento, referencias hacia lo popular, lo académico, la contingencia, por ejemplo. Como dice Lihn: era “un erudito de la contracultura, del pop y del pop art”¹³⁶. Dentro de esto destaco el poema: “78: panorama poético santiaguino”, en el cual hace un recorrido desde Nicanor Parra, pasando por Huidobro y Violeta Parra, por ejemplo. Los poemas con más claridad al respecto son: “ars poetique” (p.33), en donde el poema “Arte poética” de Huidobro es trastocado por las manos de Lira; “Ars poetique, deux” (p34), lo mismo que en el anterior pero con la escritura de Lihn y, por último, en un

¹³⁵ Idem... p.148.

¹³⁶ En el prólogo del libro de Lira, p.15

sentido menos parodiador, el poema “Epiglamah orientaleh” (p.114), el cual tiene un intertexto con un poema de Parra “Canto del forastero”¹³⁷: se imita a un vendedor judío de peinetas.

Ahora, en las dimensiones de lo carnavalesco, se puede tirar cable a tierra: en un inicio, desde el sujeto, se aclaró su actitud autoeliminadora a través del exhibicionismo para acabar en un lenguaje vacío, el silencio. Por otro lado, más adelante, en la escritura se encuentra una posición distinta: resemiotizarse desde un signo cualquiera da un significado al referirse el propio sujeto en otro. Bueno, estos vaivenes entre el silencio y el hablar desesperadamente tiene su accionar en el carnaval.

Esto tiene un cruce entre el exhibicionismo en su frecuencia identitaria a través de otro: las relaciones humanas que se puedan extraer de estos poemas están en el desconcierto de armar una nueva forma de relación; los poemas son estructuras comunicativas referidas a distintas personas, las cuales, en el sujeto, crean una exhibición que el mismo acepta. Es decir, el poema es un exorcismo de su persona enfrentado al problema de las carencias de este sujeto. La palabra desnuda a su creador y lo expone en un nuevo y novedoso circuito comunicacional: las carencias es el propio lenguaje, cómo y con qué palabras refleja su problemática. Sólo queda exhibirse, ser el titiritero (autor) y títere (el poeta con sus palabras: vida y obra) de una misma función (relación con el mundo).

¹³⁷ En *Obra gruesa*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, p.181-182

Por lo tanto, el desenvolvimiento de todo esto es la creación de un lenguaje excéntrico, el cual es un espejo de sí para –si viene el caso- verse reflejado (catarsis en el sentido aristotélico) y poder centrar sus referentes. De ahí que la escritura sea un sin fin de desavenencias con las estructuras establecidas, por lo tanto, su ironización mezcle textos religiosos con letras de canciones populares: crear ese acto risueño por el sólo hecho de hacerlo; romper la “seriedad monológica” (Bajtín) de la tradición poética chilena (esto basado absolutamente en Parra, en el poema, “Los poetas bajaron del Olimpo”).

Todo esto fluye en lo que Bajtín determina como *profanación*, es decir, un texto que da muestra de un pensamiento cotidiano que se vuelve poema. Lira pone de manifiesto la decadencia para reconocerla en un estado relativo o de relatividad universal: “La desinflamación del sujeto del texto habría sido recomendable, antes de su textualización: el tejido es burdo y transparente: una estrategia de la desestabilización del otro, de todos los otros”¹³⁸. Un juego poético: entre el silenciamiento (la identidad del que habla) y hablar en otro (posibilidad de encarar la realidad). Esta aporía carnavalesca exhibicionista en un otro es este “proyecto” poético y su importancia en la poesía chilena.

¹³⁸ Lihn en el prólogo de *Proyecto de obras completas...* p.12.

3. MARILÚ URRIOLOA (1967)

Marilú (Malú) Urriola con su primer libro *Piedras Rodantes* (Editorial Cuarto propio, Santiago, 1988, 55p.), inaugura una escritura de las más interesantes en la poesía femenina chilena.

Al inicio del libro se ubica una “Propuesta”, es decir, abre el libro, proponiendo una voz de la misma hablante. Es su otro yo que la aconseja: “La malú - me dijo- oye urriola/ evita el cigarro/ quedarte sola en el techo fumando/ es para volverse loca./ Evita las playas en invierno/ las olas acostumbran aumentar/ obscenas nostalgias./ Esquiva niñitos jugando al luche/ tu cuartucho solitario/esquiva gatos, ventanas/ y sobre todo los techos/ los techos sobre todo” (p.11). Luego, al final del libro hay una “Respuesta” de lo dicho. Se concluye el proceso, lo cierra: “ME HABLE DICIÉNDOME/ NEGÁNDOME A LO QUE ACEPTARÍA/ TECHUMBRADA EN LA SIGUIENTE LÍNEA/ ASUMIENDO LA ILOGICIDAD DE LA LÓGICA/ INCLUSO PROPIA/ CONTINUÉ EN PLAYAS EVITADAS INVERNALES/ OBSCENAS TENDENCIAS PRETERIDAS/ YO MISMA NUEVAMENTE NIÑITA LÚDICA/ EN EL GEOMÉTRICO RECEPTÁCULO DE LAS LÍNEAS/ GATANDOME GATANDO VENTANAS/ Y SOBRE TODO TECHADO/ TECHÁNDOME SOBRETUDO” (p.55).

La segunda publicación, *Dame tu sucio amor* (Editorial Surada, Santiago, 1994, 93 p.), presenta la siguiente estructura:

- Capítulo I : “Desolados Gritos”. Tiene los siguientes paratextos: “Imito dócilmente el gesto del amor. Esa es una demanda que había abandonado por mi aguda sospecha de que no era sino una refinada forma de canibalismo”, Eugenia Brito: y “No estoy hecho para tanta ternura/ hasta ahora iba golpeándome la cabeza contra la pared”, Dinos Christianopoulos.

Este libro, a diferencias del primero, contiene una mayor carga anecdótica y narrativa en la poesía presentada.

En Malú Urriola hay una conciencia autorreferencial que implica un desarrollo y conocimiento del yo. Esto crea la posibilidad de que la misma sujeto poeta se transforme en receptora de sí desde la perspectiva que sugiere Adriana Valdés¹³⁹. Estos aspectos generales, y otros específicos, serán incluidos en el análisis.

En *Piedras Rodantes* el sujeto que habla nace junto con la autora, es decir, hay un elemento autorreferencial al inicio del libro: “PROPUESTAS: La malú -me dijo- oye, urriola/ evita el cigarro/ quedarte sola en el techo fumando/ es para volverse loca” (p.11). Esta propuesta abre el libro, lo *por decir*, y lo cierra con la respuesta: es la conciencia de la que habla para proponer y

¹³⁹ “Al escribir, las mujeres pueden haberse afirmado contra la falta de afirmación inherente en lo “femenino”, pero en muchos casos, mediante el discipulado, mediante el mimetismo, renuncian inconscientemente a su propia afirmación, y trasladan a la palabra su gesto de sumisión” (p.193). Por lo anterior, opta por una “escritura de lo femenino” en vez de “escritura de mujer” para independizar la sexualidad de quien produce textos. Por lo tanto, esta intelectual opta por la tercera posibilidad, una lectura que descubra “lo que hay detrás de lo que se dice”: hacerse cargo que hay “otra tradición que pasa por un “acto” de supervivencia, por una re-visión” (p.194). Propuesta desde una “perspectiva heterodoxa” de lectura “para ser la más inteligente lectura que puede hacer un esclavo”. En *Composición de lugar: escritos sobre cultura*: Santiago, Editorial Universitaria, 1995.

responder a lo dicho: “RESPUESTA: ME HABLE DICIÉNDOME/ NEGÁNDOME A LO QUE ACEPTARÍA” (p.55).

El *principio de conexión y de heterogeneidad* rizomática como elemento horizontal en el discurso poético para hablar de sí misma: “Hecho en Piedra”: La malú no existe como casullística, sucede; pero es sólo una proyección inanimada más en esta gran pantalla indefinible y abstracto logos: VIDA” (p.25). Y con respecto a su escritura: “y las palabras no son sino/ piedras rodantes/ en la mirada de una pendeja sola/ en la cara fría del Dylan/ cuando no tienes nada/ ni gatos, ni la esquizofrénica/ sonrisa del Lira, subiéndole las patillas/ te vas con el rabo entre las piernas” (p.39).

Además, este sujeto metamorfosea su identidad, igualándose a los gatos. Por esta razón, este animal habla de la autora: “y se tire un gatillazo de fondo/ bailándote un rock/ porque a veces estás tan down/ muchacha traviesa” (p.43).

Por lo tanto, el título “Piedras Rodantes”, es la referencia a la escritura del mismo sujeto. La poesía de la mujer como “bola huacha”, rodando, cayendo e ironizando el devenir de su escritura en respuesta a lo escrito desde la condición de mujer.

En *Dame tu sucio amor* el carácter feminista no se deja de lado, aludiendo al “sucio amor” como lo masculino. Por esta razón, hay una mujer independizándose de ese “sucio amor”: “ARDERÉ EN MI EN TU AUSENCIA” (p.42).

Por otro lado, hay una mujer destrozada y maldita, creada desde sí como propuesta consciente de su existencia: “Soy la cabellera arrancada/ de la muerte, la sombra/ de mi terror (...) tal vez esté muerta” (p.16-17), “Me arrastro en la furia del desencanto” (p.27), “Así me hallarás, cortada por metales punzantes/ igual que una ramera// con un mal olor en el corazón” (p.40).

Se repite en este libro dicho principio de conexión rizomática como conocimiento del yo (autor-sujeto hablante): “por el mecánico sonido de esta máquina en que no acabo de escribirme, hay un terrible espacio en este cuarto donde las palabras me devuelven en toda su dimensión la fiebre de mi propio abandono” (p.83). Se manifiesta esta carga como una igualdad (o igualar) la creación propia del sujeto conjuntamente con la creación de la escritura. Es decir, es la proyección de su propia escritura: “soy la deuda de mi escritura” (p.93).

En *Piedras Rodantes* el lenguaje juega un papel principal en la “Respuesta”¹⁴⁰ por la creación de nuevas palabras (neologismos). Dentro de la presentación del poema, entregamos las siguientes palabras: “Preteridas”, “Niñitada”, “Gatandome” y “Gatando”.

“Preteridas” es la unión posible de “pretérito” y “preferidas” para crear el pasado preferido, optando por las “obscenas tendencias”.

“Niñitada” es la posible unión de “niñita” con “hada”. Es la inocencia mágica, reflejando la pureza.

¹⁴⁰ El texto completo está en el inicio.

“Gatandome” es la tentativa de la transformación en gato y accionar con la agilidad de este animal: “encaramándome”, es la mujer-gato que actúa como tal.

“Gatando” es posiblemente el “gato andando”. El propio sujeto “andando como gato” por los techos de la soledad.

Estas palabras pronuncian una tentativa semántica que enriquece la respuesta, la cual cierra el libro.

Dame tu sucio amor tiene un lenguaje en el cual cambia la grafía. Esto es: la escritura se transforma en manuscrita. Es una construcción artesanal, en donde une un trozo con otro para constituir un todo organizado: un *patchwork*. Una red de conexiones que derivan hacia otros lugares que el lenguaje en su propiedad creativa va ejerciendo como generador de imágenes de sí misma.

En la página 61, el sujeto usa letras de recortes de diarios y revistas. Es un *collage* de trozos de palabras que se entrecruzan para formar un poema.

Ya se afirmó, a nivel del sujeto, la conciencia de heterogeneidad rizomática de éste y con respecto a su escritura: el lenguaje muestra y habla sobre el origen de esto. Este proceso enmarcado en la noche (lo marginado, lo no visto) es el espacio revelador: “Imposible cortar mis palabras, una muralla cae dentro de este cuarto, despedazando, el único espacio solitario, el ruido del vulgar clamor, las revelaciones de la locura, una noche sin la deliciosa mudez, sin el afiebrado transpirar, de recurrir arrojada al tecleo de la máquina” (p.57).

El mundo representado en *Piedras Rodantes* es el suburbio, los tejados, donde están los gatos. Articula ese espacio más los gatos como la soledad circundante. Es decir, hay un auto-abandono reflejado en la crueldad del entorno¹⁴¹.

Por este motivo, aquel mundo es rechazado. Razones: es un entorno añejo, repetitivo y monótono: “VII: La cabrona vida/ se te va por los codos, malú/ con el humor avinagrado/ de los viejos” (p.39). Por otro lado, es criticado, por oposición a lo anterior, lo nuevo como transmisión de lo antiguo. Por esta razón, se critica el entorno como el contenido de los mismos errores de generación en generación¹⁴².

Por otro lado, caracteriza a la ciudad, en *Dame tu sucio amor*, como el espacio excesivamente habitado, pero deshabitado a la vez, ya que la soledad y el abandono están arraigados en ella. En este sentido, la ciudad como espacio degradado, se iguala a la condición masculina: la ciudad como hombre

¹⁴¹ “Gatos”: I Los gatos chicos a veces mueren/ apretados en el hocico de una perra/ y parece que juegan/ y muevan la colita/ pero se están muriendo./ Hacen globitos con la sangre/ mientras la lengua arranca / y un sol lúdico tironea su sombra/ El gatito se inclina/ proyectando desde los ojos/ una noche que se desmenuza/ que cae en pedazos toda roñoza/ y el cucho reventándose/ trata de alcanzar un sol que se inclina/ que cae en una noche pateante/ entonces hace como si se ahogara/ mientras fermenta la noche/un día lleno de sol/ que cae duro en los techos/ en sus ojos vidriosos/ el gato es extinguido/ sacado fuera de lo real” (p.15).

¹⁴² . “XI”: “Lo estropearon todo, baby/ y te bailas un rock de malas ganas/ porque ellos quieren verte/ reventar de noche/ ebria/ sin hablar con nadie/ y de día se lo pasarán pateando gatos/ es entretenido verlos pavonearse/ con sus chascas y sus ropitas excéntricas/ pretendiendo volver al divino tesoro/ que va, si son iguales a los demás/ las grandes lumbreras del mundo/ deborando ratas en las bibliotecas/ bebiendo de noche en algún bar snob/ de algún barrio snob/ y salir sobmente borrachos/ trágate esa vaga sensación de techos/ despoblados, pendeja/ y ve a emborracharte hasta que revientas/ con tus amigos oligofrénicos/ a quien le importa/ que el último gato gris se aleje/ en medio de los cachureos del techo/ y que a lo lejos Bob Dylan gima/ “like a rolling stone”. (p.47).

y viceversa. Por lo tanto, el daño a la conciencia femenina comienza dentro del espacio urbano. No olvidemos que el espacio femenino, en el libro, se representa en el propio cuerpo de la mujer (cuerpo-espacio)¹⁴³.

El concepto de cuerpo entrega una imagen dañada y dolorida para la mujer. Son sabidas las asimilaciones tradicionales con respecto a la mujer: mujer-patria, mujer-libertad, mujer-América (fertilidad), entre otras. Por este motivo, aquí se representa el espacio de la mujer como su propio cuerpo. Al contrario, el hombre es el creador de espacios que degradan el cuerpo femenino. Por lo tanto, se habla de un mundo escindido: lo inauténtico, el hombre; lo auténtico, la mujer: “El secreto estará guardado aún por mucho tiempo, retírame las marcas del cuerpo, hállame aquí sostenida por horribles sueños, con un paquete de cigarrillos que asilo en mis pulmones. El dolor se pierde de vista gradualmente, afuera para todos la ciudad brilla de progreso” (p.79).

La presencia de un receptor de toda la carga escritural de este sujeto en *Piedras Rodantes* es la propia autora. Es decir, la sujeto habla de la autora y, sin olvidar, la relación entre ambas estrecha el sentido de una cartografía de sí (principio quinto y sexto del rizoma) (“y no sabe otra cosa, está confundida/ extendiéndose en el texto”, p.33; “Hey, malú, asume la vida de gato (...) Hey,

¹⁴³ “Acabo esta cerveza tibia, en este lugar que ha sido la soledad del continente, las masas hambrientas, ignorantes, no se dan cuenta de nada y repletan las calles, solos, mestizos, es un camino gastado, Chilean.

Quédate en este lado de la avenida, por acá, en las luces intermitentes de las sombras, los brazos de los muchachos estampados de heroína, las bocas infectadas de dolor y los ojos en otros paraísos” (p.41).

malú, nace una estrella”, p.45). En este sentido, la creación de un “alter ego” y la autora como destinataria. Este “juego de los espejos” ubica el filtro crítico de los actos de la autora, su visión de mundo y el lenguaje provocado para transmitir lo dicho: “Hay que asumir, pendeja/ que estás sola/ que te bailas un rock/ para quitarte las ganas - tú sabes de que-/porque de tanto perraje patriarcal trompeteando/ estás hasta la tusa/ y ellos siguen tirándose a partir/ prejuiciados/ amablemente discrepantes/ hey, malú, una raja, que te importa/ si ni siquiera encuentras algo que te importe/ por eso callas y luego ríes/ porque nadie te llena el hoyo;/ ni el vino/ ni los machitos/ ni mirar sus traseros sin forma/ no te queda más que caminar borracha/ y llegar borracha a tu home/ piedrita mendiga” (p.46).

En *Dame tu sucio amor*, se absorbe el mecanismo anteriormente dicho. Ubica tres cartas para sí misma, las cuales se titulan “Correspondencias”. Estas tres cartas están foliadas como páginas dentro del libro. Por otro lado, la destinataria se conforma desde sí y para sí.

Entendiendo el concepto de destinatario como aquella entidad en la cual recae la acción (indirecta y dativa), se encuentra al hombre como el gran destinatario en el correlato ideológico de los poemas. La entidad que absorbe casi la totalidad de lo dicho por el sujeto que habla. Este destinatario es lo negativo: “Guardo las marcas de tus mordeduras, / asílame en la piel como mi mordaza/ en silencio” (p.65).

“Dame tu sucio amor” es lo significativo que apela hacia lo negativo, el hombre. Esta apelación es la petición y lucha de este sujeto para designar como un absurdo constante de la vida, más aún en la mujer.

Por último, al tratar en gran parte el tema de las conexiones rizomáticas en la producción poética de esta poeta, se une una red de conexiones (“calcomanías”, desde Deleuze) fragmentaria desde una posibilidad de autoconocimiento: fragmentarse para verse desde sí. Este recurso es un ejercicio vital de esta escritura, reconocerse en otro que, en definitiva, es uno mismo.

Con esto se confirma un elemento esencial de la literatura moderna al crear o producir textos que avalen el conocimiento de uno en otro, mediatizarse (Girard) en el fragmento para acabar siendo protagonista en las acciones estipuladas. Confirmar la búsqueda de lo novedoso en sí, ya que al tener conciencia de la no existencia de la unicidad se recurre al viaje fragmentario, es decir, de un espacio vital que se reafirma en la escritura.

En sus dos libros anteriores y, principalmente, en el tercero, *Hija de Perra*¹⁴⁴, Malú Urriola, quiebra la famosa “autonomía de la obra de arte” al nombrarse a sí misma: se hace parte la autoría con la sujeto que habla al interior del texto, une a la sujeto que habla con la autora. Desde su escritura y su condición de mujer, este quiebre es una limpieza a las estructuras “falocéntricas” (Derrida): limpia a la escritura nombrándose, camuflada en sí

¹⁴⁴ Santiago, Surada, 2001.

misma. Por esto su escritura, y este libro, son una confesión y su intimidad una evocación a que las situaciones vitales pasan por el prisma poético, combatiendo desde la escritura su condición de mujer.

Hija de Perra es una autoexorcización en donde los fantasmas personales (el pasado histórico, el “espectáculo cultural”, el erotismo hacia otro, las palabras, en resumen, la literatura) exploran la intimidad de esta sujeto para ponerlos cara a cara e interpelarlos. Esto último es un acto inútil, ya que estos elementos están vacíos, muertos; para crear en la recepción de esta sujeto una alegoría a la nada.

Como buen proceso exorcizador, el discurso poético es una ola gigante que revienta en miles de gotas, en miles de palabras “salpicadas” de muchas experiencias. Por eso es que este discurso tiene un vigor espontáneo para decir las cosas. En definitiva, hay presencia de una escritura automática. Este tipo de escritura es la conciencia íntima que se muestra a la propia sujeto (“a quién le interesa lo que escriba”). Esta conexión es un signo reflejo: mostrarse desde sí. Pero es más que eso, es mostrar a Santiago, a la cultura de Santiago en un desamparo. Es una carga política reveladora en lo negativo del panorama nacional. Además, se establece esta escritura en lo que Benjamin descubrió en el escritor moderno¹⁴⁵: escribir desde la soledad. Este es el espacio de este libro: la soledad de la sujeto, partiendo de otra soledad, la ciudad. Este espacio se proyecta y se análoga a la intimidad de la que habla: hay una

¹⁴⁵ Ver en “El Narrador”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid, Taurus, 1991.

correspondencia entre ambos espacios. Por lo tanto, la mirada de la sujeto (mirada desde otra figura hecha por Benjamin, el flâneur) se instala en el desamparo para ningunear a la ciudad: “esta ciudad que no limita con ninguna cordillera, con ninguna mole, con ningún mar, por que esta ciudad limita con la estupidez en sus cuatro costados” (p. 26). Esta mirada no es circuito que va finalmente a la muerte, sino que ya está instalada ahí, es una voz que habla desde abajo, como un topo (Lira). La ciudad es la representación final de la conciencia: “puedes seguir haciendo lo que estabas haciendo porque la muerte no es nada, la muerte es como Santiago y cuando digo Santiago sabes que hablo de la nada, tú lo sabes perfectamente” (p. 65).

Por otro lado, este libro presenta una multiplicidad de intertextos, el más evidente y más interesante es el referido a *La Amortajada* (Bombal). Este acto es iniciático, por dos razones:

- De ahí la sujeto “aprendió a leer”.
- La sujeto conecta su yo en ese encierro, en ese profundo encierro amortajado.

Esta lectura evidente sobre este texto opera como un bautizo que se proyectará en su propia escritura. Por lo tanto, da cuenta que su escritura es un amortajamiento y, en ese mismo estado, en la recepción, habrá que entender su escritura (Adriana Valdés)¹⁴⁶. Esta correspondencia hace válido el

¹⁴⁶ Por otro lado, desde la perspectiva de Bloom (*La angustia de las influencias*, “Formación del poeta”. Caracas: Monte Ávila, 1991), la joven poeta se mide con la escritora vieja para deslindar su horizonte creativo hacia lo novedoso.

descenso a la nada (amortajada), en donde la escritura poética, para la sujeto que habla, no tiene sentido. Pero este mismo sin sentido es una muestra de ruptura consigo misma para mostrarse en una actitud de protesta frente a su decir, frente al ser mujer en una realidad degradada nacional.

Lo importante de este libro, es desde dónde se habla. Si se detiene la lectura por algunos pasajes, habrá que detenerse en el nombramiento de las partes del cuerpo (boca, lengua, cabeza y brazo). De todos estos es el brazo el que tiene una mayor importancia, ya que este fragmento es el que realiza el habla al producir la escritura de sí misma: “manca, me volvería manca para no volver a escribir, para que este brazo dejara de escribir como una puta, de pedir como una puta, de rogar como una puta, porque este brazo escribe rogando que desees mi brazo, que lo acaricies, acaríciame este brazo que me vuelve salvaje y se calla, no soporto, tú sabes que pesan como si durmiera bajo un muerto, se me pudre el brazo, como se me pudre el muerto, se me descascara, las larvas de este brazo comen de mí, no puedo mantenerlo quieto, no puedo, el ojo mira y el brazo ejecuta como si fuesen mis únicos miembros, no conozco más vida que esta de sentarme a escribir y no sé por qué me siento, y no sé por qué escribo, no sé por qué me siento y escribo, como una fatalidad escribo, como una perra, como una amante arruinada por una pasión fútil, he perdido la esperanza por eso escribo, para mantenerme viva, como una perra vieja que cava el hoyo para sus huesos, sé que el final será funesto, vomitivo será, como todos los finales” (p. 38-39).

Aquí se evidencia un acto de desconstrucción, en donde se fragmenta el cuerpo y son estos fragmentos los que están y estarán a cargo de hablar. El impulso es irrefrenable, no se detiene porque el lenguaje es el cuerpo. La escritura se metamorfosea en partes para materializarse en un cuerpo. De ahí la doble lectura:

-Leer el cuerpo es leer la conciencia de la sujeto: “ leo, y leyendo me olvido de todo, leo y mi vida no es más que un libro, un libro que cierro y abro en cualquier página, las cosas que pasan dentro del libro me pasan a mí –y dentro de este cuento que no es light, ni best sellers, ni venderá miles de copias, ni leerán los muchachos newyorkinos a sus noviecitas hardcore- estás tú, esta cabeza de perra no se convence, pero bien podría cortármela, hacerla rodar a tus pies...” (p. 36-37).

-El desamparo se fragmenta en distintas voces para crear el advenimiento de una escritura que se corresponde con otro cuerpo, la ciudad.

Con todo lo anterior, Hija de perra, es el desamparo y el despojo de un animal que explora desde su condición una protesta de estar viva (el “porque escribo estoy vivo”, dice Lihn) para ejecutar la propia muerte en el lenguaje.

Su último libro, *Nada* (Santiago, LOM, 2005), se podría decir, es una condensación de las temáticas que Malú Urriola ya ha tratado en sus libros anteriores. El título tiene una “condición preñada”, es múltiple su significación y conexión con distintas cosas. *Nada* de nadar en el mar de las palabras, en el infinito de lo que intentan decir, del silencio. Esto conectado con la *Nada* de

algo baldío, de ese mar de palabras que es tan infinito que no se atribuye a ningún lado; una especie de vacío (silencio) entre tanta palabra (“La poesía es una luz que deja a tantos ciegos”, p.27).

Nada es un libro que trata de generar conexiones en su interior desde su multiplicidad temática.

Desde el principio de conexión y de heterogeneidad del Rizoma, la palabra poética, en este libro, trata de hacer resonancia de las experiencias de la sujeto que habla en la búsqueda de su propia palabra personal. Esto provoca que el poema sea conexión del “pensamiento incoherente” (“*Este libro es un espejismo, un reflejo,/un pensamiento incoherente,/una silueta que me arranca del implacable día*” p.13) de la sujeto que habla con el poema mismo. El resultado de esto es el recuerdo: la palabra poética como evocación e, incluso, de invocación, es decir, es la acción de ese “pensamiento incoherente” en la escritura. Esa “incoherencia” es múltiple, sin lograr un sentido más que el del poema:

*“Cuando las palomas han emprendido el vuelo,
no queda del vuelo sino el recuerdo.*

Este libro es un recuerdo.

Un recuerdo que quiere salir interface (...)

*La muerte y yo, por citar al recuerdo,
de vez en cuando arrojamos la ropa por el suelo,*

*y mientras sus manos desabotonan mi camisa,
yo acaricio los largos cabellos canos
que cuelgan hasta sus caderas” (p.13)*

De ahí que el poema, en la generalidad del sentido en la escritura de Malú Urriola, es un filtro (o una transparencia como se dirá más adelante) que se ubica entre esos “pensamientos incoherentes” y la proyección hacia la “interface”. Por lo tanto, el poema como filtro ubica al recuerdo en su categoría mimética de un sin sentido: nace esa “interface” que multiplica el sentido de la palabra poética (principio rizomático).

Una posibilidad que podría existir en este punto es la apropiación de esta sujeto en sí misma. La palabra poética, con su sentido múltiple, que REBOTA en la propia sujeto. Sin olvidar que es esta misma quien lo genera. La sujeto que habla trata de legitimar esa “incoherencia” múltiple en la palabra para que ella misma trate de “traducir” lo que dice. Ese rebote en sí misma podría ser la búsqueda de sí misma (una auto traducción) desde la incoherencia. Este juego no es para dar respuestas claras o, más aún, certezas para aliviar las incoherencias. Al contrario, es la propia sujeto que complejiza sus visiones: el acto de escritura sería un ejercicio de búsqueda de ambigüedades; una fotografía (la palabra poética, la imagen) que se saca y que se revela a sí misma:

“Este es un libro tartamudo porque tútú, y yoyo,

*no somos los mismos,
 nunca lo hemos sido,
 yoyo soy un extraño, que no sabe para dónde,
 dónde, por qué, qué, qué fuerza hace llevar el yugo
 y trazar el arado de unos cuantos brotes de creatividad
 que da tumbos contra las paredes.*

*Las palabras que no escribo son las mejores,
 los vagabundos de metros,
 los proxenetas de bares de mala muerte,
 los adictos al margen como a las enaguas de una reina” (p.15)*

La sujeto hace rizoma con la palabra poética que al volver a sí misma (rebote) no resuelve sus problemáticas, sino que las agudiza para elaborar una travesía por el mar de palabras. El acto poético es el “nado”, un trayecto que involucra una cartografía (los poemas, el libro) de la travesía. Además, como ya se dijo, ese “mar de palabras” en donde nada la sujeto que habla se inserta en el vacío de sí misma, en la inutilidad de sí misma:

*“Escribir es un ejercicio innecesario, las hojas secas del otoño
 cuando un arremolinado viento las eleva,
 escriben mejor que nosotros, (...)*

La poesía es una luz que deja a tantos ciegos” (p. 27)

Cuando la sujeto habla consigo misma (en el rebote de la palabra), se distancia de sí misma: la sujeto habla con su yo, que es una de las tantas partes de este sujeto fragmentado. La escritura es un destello de sí , es el flash que circunda al yo. Pero es el mismo lenguaje (que sería la misma sujeto), que no consigue hablar de sí misma. Por esta razón, existe esa “incoherencia”, esa multiplicidad de flashes que tratan de asir a una sujeto esquivada hacia sí. Es decir, la sujeto retrataría su transparencia para salir del silencio: la escritura como un aullido no plausible que se transforma en tartamudez. El habla como rupturas (la tartamudez, p.15) de lo que se quiere decir.

En conclusión, a la sujeto sólo le queda la transparencia para sostenerse, para no seguir interrumpiéndose en las incoherencias propias. Esa transparencia que está al filo de ser nada: la sujeto que se da cuenta de su propia desaparición. La transparencia aparece como aviso de ese filo. Es decir, la sujeto que no busca significarse en nada (principio de ruptura asignificante del rizoma). Desde ese lugar (la cartografía de su travesía) alterna su línea de fuga (la escritura) para desplazarse en prolongaciones de sus contradicciones:

*“Ah, las palabras como miles de piedrecillas
que si los juntásemos de una vez, lo dirían todo.*

La compasión de sí mismo, degolló al cordero. (...)

Y la habitación se ensancha como se ensanchan los días

Y despiertas para olvidar

Que sobrevives a la más alucinante de las pesadillas.

Quién anda afuera? Quién?

Soy la nada, que nada dice y nada ve,

La que nada recuerda

La que recuerda todo” (p.70)

3.1. EL DESPABILAMIENTO EN LA PALABRA POÉTICA

“El rizoma no se deja reducir ni lo Uno ni a lo Múltiple (...) No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda” (48). Ese medio al cual aluden Deleuze y Guattari es el deslinde o el filo que se quiere construir. Deslinde que certifica y legitima a la nada como la tartamudez (la incoherencia, palabra ya sumergida en la sujeto) que habla. Despabila el estado caótico en palabras, en un orden. La palabra poética, quiérase o no, aquí, remece a la sujeto a plasmar esa nada, esa travesía (cartografía del viaje) por ese mar de palabras que se ordenan y construyen poemas: ese despabilamiento elabora un ánimo en la escritura de los poemas, la ira de hacer conciencia de que las palabras ordenan; el estado primigenio sería el silencio que la sujeto reverencia como el campo o lugar perteneciente a la imaginación. Por este motivo, la poesía sería un ejercicio contradictorio: por un lado ordena

el caos imaginario (el silencio) a través de las palabras y por otro plasma el rebote (las contradicciones y las incoherencias) que la sujeto inscribe desde su transparencia que recorre el filo de la nada:

*“Los días pasan aprisa y ni aún mis dedos
consiguen rozar los pétalos de esta huraña entrega.
Está a mi lado y su alma enteramente mía.
Se aleja y mi alma es enteramente suya.
La poesía es un invento cruel.
Pensamientos que de puro salvajes insisten,
mientras los pájaros cantan magistralmente afuera.
Ha amanecido y la ciudad despierta.
Oh, welcome to reality.
Nada soy,
en ningún lugar,
nadie”. (p.75)*

La idea acá no es la construcción de identidad, menos de dar perfiles de verdades; sino que el lugar está al otro lado del puente, es la oposición, la nada. Y es ese mismo lugar el que provoca ira: son las palabras las demostrativas de ese estado y no las pulsaciones improvisadas (las incoherencias) de la imaginación. Es el imposible de este proyecto: escribir el silencio. Es la crisis por no conseguir la autonomasia de lo que se quiere decir. Un imposible

parecido o ya visto en Rimbaud y del que Mallarmé se da cuenta para construir sus poemas característicos.

Ese imposible de esta sujeto es la ira del orden que provocan las palabras:

“Que nada digan las palabras,

que no mientan más,

que no sobornen,

que no encubran.

Que no mienta el silencio que cuando calla miente

y esculpe la duda,

de si anochece, o anochezco” (p. 79)

CAPITULO TRES:

DICTADURA, TRANSICIÓN Y DEMOCRACIA:
PANORAMA HISTÓRICO Y POLÍTICO DE LA
LITERATURA CHILENA DE FINALES DE
SIGLO XX

El propósito de este capítulo es revisar al conjunto literario que corresponde a fines de siglo XX, a partir de un deslinde de la tesis que propone Ángel Rama en su libro *Rubén Darío y el Modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)* (Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970). Lo anterior servirá de base para analizar este periodo desde un punto de vista histórico. Para esto, se revisarán textos que están dentro de la línea que entiende el ingreso del Neoliberalismo y la cultura de mercado en el Chile de los años 80 en adelante.

La tesis de Rama en el libro mencionado es que mientras más avanzó el Capitalismo en Latinoamérica (a finales del siglo XIX y principios del siglo XX) más avanzó el Modernismo en el escenario cultural y artístico. Por lo anterior, es posible leer esta tesis cien años después y entender que el ingreso del Neoliberalismo en Latinoamérica, y sobre todo en Chile como cuna experimental, modificó la expresividad, los formatos y dispositivos internos de la literatura a partir de finales de los 70. Para reformular esta mirada sería necesaria una explicación para el libro de Rama que produzca una reflexión más o menos convincente.

1. RUBÉN DARÍO Y EL MODERNISMO

Rama propone este movimiento como el primer grupo literario que trató la problemática identitaria de Latinoamérica. Esta idea nace a partir de la lectura crítica que existió hasta la década de los 70 con respecto al modernismo al tratarlo como un movimiento evasivo y extranjerizante. Rama elabora un sistema triangular para entender su propuesta: literatura, estructura socioeconómica y cultura.

Para el plano literario, distingue dos tipos de rasgos. Uno con respecto al rol del escritor y otro con respecto a la escritura propiamente tal. En el primer rasgo, atiende a dos aspectos:

- La especialización en oficios periodísticos que se enmarca en la división del trabajo, es decir, el carácter moderno que contiene la sociedad capitalista burguesa.
- Conciencia del mundo en que actúa, es decir, la figura del artista en la sociedad que le tocó vivir.

Sobre el segundo rasgo, existen tres distinciones:

- Subjetivismo: relacionado con la presencia del sujeto
- Originalidad: es tratar de marcar una diferencia en la tradición literaria latinoamericana, es decir, crear una otredad.
- Novedad: es impactar con lo nuevo.

En el plano de la estructura socioeconómica, Rama da cuenta del ingreso del Capitalismo en Latinoamérica y, de cómo éste, provocó una homogeneización de los modos de producción. Por lo tanto, se estaría hablando de la teoría de la dependencia para entender el contexto latinoamericano como un espacio subordinado entre centro y periferia, creando una presencia histórica de la periferia hacia el centro.

Dentro del plano cultural, existe lo que Rama denomina como intensificación cultural a través de los procesos de modernización, es decir, de urbanización en Latinoamérica. A partir de lo anterior, se crea la figura moderna de la ciudad, que es el espacio simbólico de los modernistas por su carácter cosmopolita. Otro punto es la instalación de la división del trabajo, esto es, el “subjetivismo económico” (Capitalismo) y el “subjetivismo artístico” (Modernismo) se relacionan en el modo de operar a través de la novedad en la técnica, el rigor disciplinario y el cuidado en los objetos. O sea, los modernistas ocuparon los propios mecanismos del Capitalismo para rechazarlo. Por lo tanto, el poeta debe situarse en la sociedad de mercado, lo cual produce una disparidad entre producción y objeto. Esto genera ciertas consecuencias: la anulación propia para ingresar a otro campo, la marginalización en la bohemia en la crítica de una sociedad decadente, preservación del mecenas, dependencia del patrón y del público, adoctrinarse según la ideología del periódico, influencia de la escritura periodística en la escritura artística. Por otro lado, lo positivo sería: la novedad, atracción, velocidad, shock, rareza,

intensidad y sensación. Crea una prosa periodística sugerente que, a su vez, produce una escritura artística con una mayor fuerza creativa. La búsqueda de lo insólito se experimenta con otras artes a través de la musicalidad y visualidad de la poesía. Esto se resume en lo que Rama llama el “modo oblicuo”, que es la forma como estos poetas ingresan al mercado a través del periódico, pero a su vez es ese mismo espacio el que utilizan para criticarlo.

Por último, Rama trata el problema de lo mimético con el cual se acusaba a este grupo desde la crítica hasta mediados de los 70. Para eso, propone una transmutación entre la experiencia de los poetas franceses de finales del XIX con los modernistas. Esto lo logra a través del “canon armónico” de Darío: éste cree en una armonía pre-establecida en el universo, la poesía se encargaría de plasmarla. Por esta razón, la poesía francesa no sería el fin de los modernistas sino más bien un medio de expresión

Como conclusión, lo anterior, cien años después será lo que se tratará en este capítulo y, también a lo largo de todo este trabajo: la pertenencia o distancia o, mejor dicho, la ubicación de los textos literarios de finales de siglo XX con respecto al paradigma estético masivo. El ingreso del Neoliberalismo en la década de los 80 en Chile instala una forma de adquirir y leer textos desde un trasvasije a través de los medios de comunicación hacia una productividad y crítica a lo que se está produciendo en la literatura chilena: la influencia de este soporte masivo interviene en varias producciones literarias, por lo cual dicha influencia genera una nueva inflexión para algunas producciones literarias. Por

esta razón, el ingreso del Neoliberalismo aceleró una forma de producción, acuñada con el llamado paradigma estético masivo. Desde esa lógica encontramos los textos escogidos en el corpus de este trabajo. Por otro lado, encontramos textos que se asumen en dicho paradigma y otros que tienen una suerte de coqueteo o vaivén con este modelo dicho. Lo sustancial es que el ingreso del Neoliberalismo modificó la producción, formatos, temáticas y críticas literarias desde los 80 hasta nuestros días. Además, como justificación a este capítulo, dicho ingreso se da por ciertas condiciones históricas como el Golpe de Estado y la continuación del modelo de mercado acuñado en Dictadura.

2. UN LEVE BARNIZ HISTÓRICO

Para este propósito seguiré los lineamientos de dos autores: Tomás Moulián¹⁴⁷ y Gabriel Salazar¹⁴⁸. Este trabajo está más cerca de los planteamientos del primer crítico. Ambos autores tienen metodologías distintas de percibir la historia de Chile: Moulián dirige su visión desde las teorías sociales; en cambio, Salazar, observa los procesos históricos desde lo que él denomina como “bajo pueblo”, considerándolo como un factor más en la heterogeneidad nacional. Este apartado tiene dos etapas: Dictadura y Postdictadura. Para la década del '80, la primera; para la década del '90, la segunda.

¹⁴⁷ *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago, LOM, primera edición, 1997.

¹⁴⁸ *Historia Contemporánea de Chile*, Volúmenes 1-2. Santiago, LOM, 1999.

2.1. DICTADURA

Comenzaré con un precedente: en el año 1970 asume el gobierno Salvador Allende con el conglomerado de la Unidad Popular. El primer paso fue el nacionalizar las industrias para que el Estado fuera un ente organizador de los bienes nacionales, lo cual produjo serios problemas políticos con la derecha de entonces:

a) El gobierno no tuvo los medios para realizar la revolución que se había planteado desde un principio. Por esta razón, la desarticulación interna llevó a un ocaso dentro del mismo mandato.

b) Las presiones externas por parte de la derecha y de la Democracia Cristiana. Las razones: el deseo de continuidad política y económica se vio bloqueado por este gobierno socialista.

c) Por parte de la derecha se favoreció, como única solución, la intervención de los militares para “establecer el orden”.

d) Ya a finales del gobierno de Allende se especuló un boicot con los productos de necesidades básicas por parte de la derecha y los militares para oponer a la ciudadanía al gobierno de la Unidad Popular.

Esto produce la manifestación de una clase social, proyectando su punta de flecha en el ejército y, con ello, la interrupción al proceso democrático como fue el Golpe de Estado del año '73: se establece la Junta de Gobierno y el

General Augusto Pinochet como presidente de la República. En palabras de Gabriel Salazar: “Hacia 1973, la clase que se hallaba en disposición revolucionaria no era el empresariado capitalista sino la clase trabajadora, en tanto desplegaba protesta y propuesta, poder de fusión y bastante –como diría Moulian- poder de “fisión”. Aunque no suficiente –como diría Rodrigo Baño- “poder de fuego”, como para imponer su voluntad revolucionaria. En rigor, la “revolución” de 1973 no fue ni revolución industrial ni revolución burguesa ni revolución de tipo nacionalista, sino, menos que eso –y más burdamente -, sólo una “contra-revolución militar” que, en el corto plazo, fue antiproletaria, y en el mediano, pro-capitalismo internacional”¹⁴⁹

Se establece el régimen militar, simbolizado en el “orden natural” (casi divino, adánico) del caos anterior (por ejemplo, metafóricamente hablando, el “cáncer marxista). Se quiso imponer este orden conjuntamente con la Iglesia Católica, la cual se opuso a su gobernabilidad, considerando, más tarde, un gobierno como no legítimo. Por otro lado, se dictaminó la negación de los partidos políticos.

Se instala el neoliberalismo como fuerza económica, apoyada por estudiosos economistas de Estados Unidos (los “Chicago Boys” y sus maestros, el nobel Friedman y Harberger), quienes estructuraron un gobierno ligado sólo a lo económico y, a la vez, altamente racional en este sentido (verdades científicas experimentadas en Chile, ni siquiera en el propio país del norte: lo

¹⁴⁹ *Historia Contemporánea...*, vol.1, p. 101.

económico). Por lo tanto, la derecha despierta del inactivismo político y es la “voz” oficial del régimen: se hegemoniza a través del discurso unilateral de salvación del caos (“cáncer marxista”, por ejemplo). El antes mencionado historiador, Salazar, dice: “El dilema es simple: amnesia racional o caos irracional. Por ello la modernista revolución de 1973 sería un ejercicio radicalmente técnico y pragmático, que sacó a Chile del caos irracional y de sus recuerdos (...) La fusión de esos “profesionalismos” (*unión entre militares más los Chicago Boys*) produjo así una visión sin tropiezos sociales, un poder operativo deshumanizado, un proyecto histórico sin recuerdos (...) Exorcizando el viejo miedo a los “fantasmas” de la sociedad. Porque, bajo el imperio de ese Demiurgo, las clases sociales son, solamente, mera realidad virtual. Juegos o simulacros”¹⁵⁰. Por lo tanto, como en todos los gobiernos, la existencia de imaginarios provee de opinión a la ciudadanía, los marxistas, en este caso, articulan el caos, más bien, todo lo que represente disidencia al sistema dictatorial.

En marzo de 1975 hubo un desajuste entre las exportaciones e importaciones y la política antiinflacionaria no podía contener las tasas mensuales del 15%. Las medidas de reestructuración económica se basaron en los siguientes puntos:

a) Aceleración de la privatización de los productores económicos internos.

¹⁵⁰ *Historia Contemporánea...*, vol 1, p. 102-103.

b) Estructuración de un sector financiero más moderno, con participación tanto de financieras como de bancos.

c) Apertura externa mediante una baja de aranceles mucho más drástica que la fijada anteriormente.

d) Apertura de la inversión extranjera, la cual llevó incluso al posterior retiro de Chile del Pacto Andino, que imponía disposiciones restrictivas en esta materia.

e) Política de diversificación de exportaciones.

f) Política industrial “negativa” que se limitaba a dejar que funcionara la selección material, o sea, la capacidad de enfrentar la competencia externa, acrecentada por la apertura arancelaria.

Existieron dos articulaciones que acentuaron el aparataje autoritario, la hegemonía y el discurso político. Para el primero, se dieron dos ámbitos:

Primero: como integración de otras modalidades que apoyaran el neoliberalismo, por ejemplo, el enfoque gremialista de Jaime Guzmán.

Segundo: como neutralización al silenciar a otros discursos diferenciadores del impuesto. Por esta razón, se anula la libertad de expresión, excepto la de la Iglesia Católica. Por otro lado, el diario “El Mercurio” era el ente de proyección del gobierno y creaba la opinión pública.

La segunda articulación (discursos políticos), apoyó la funcionalidad económica de la siguiente manera:

a) Cerrar la brecha entre libertad económica y despotismo político al superarse la situación de emergencia (en lo económico).

b) Producir –en el plano discursivo, luego en la práctica- un Estado en donde la libertad política no fuera el verdugo de la libertad económica.

c) Elaborar para ello modelos institucionales aptos para persuadir la necesidad de adaptar dichos modelos elaborados con visión estratégica a largo plazo.

d) Realizar operaciones para abrir paso a una democracia que fuera compatible, en diferentes escenarios, con el neoliberalismo.

Por lo tanto, se crea una “Democracia Protegida” apoyada por este “orden natural”, derivando una gobernabilidad vertical por parte del Ejecutivo y la derivación al Legislativo (Junta de Gobierno), compuestos por comandantes en jefes de las cuatro ramas de las Fuerzas Armadas.

En 1976, se crean, a través de la Comisión de Estudios Constitucionales, las Actas del mismo nombre en reemplazo de algunas secciones de la Constitución de 1925. Cuatro actas que proclamaban que todos los organismos e instituciones del Estado se sujetaran a un solo mando, del Ejército hacia abajo. Dado lo anterior, el día once de septiembre de 1980 se echa a andar el plebiscito para establecer la modificación del Proyecto Constitucional (la creación de la Constitución de 1980) propuesta por el Consejo de Estado, ganando dudosamente la opción del régimen militar.

El supuesto fraude electoral creó las primeras movilizaciones de protesta de la oposición. Se acusa al Estado de Derecho por violaciones a los Derechos Humanos, por detenciones y torturas. La primera protesta se efectuó el 11 de mayo de 1983 por la Coordinadora Nacional Sindicalista de Trabajadores del Cobre. Con esto, el ministro de entonces, Sergio Onofre Jarpa, propone un diálogo entre la oposición y el gobierno para liberar y consensuar el ambiente político, ejemplo de esta flexibilización fue el término paulatino del exilio.

La rebelión popular adquiría cada vez mayor auge, por esto, ambos grupos políticos necesitaron consensuar para frenar la sublevación popular; por el lado de la oposición nació el conglomerado denominado Alianza Democrática. Dicho conglomerado propuso una Asamblea Constituyente, que construiría leyes políticas de carácter constitucional (agosto de 1983). Esto acabó con la oposición de Pinochet a esta propuesta.

Se dio prioridad a las privatizaciones, lo que condujo a la debilitación de la capacidad financiera del Estado. Como consecuencia de esto, en el año 1982, hubo una recesión económica por la irresponsabilidad de los privados en el manejo de los depósitos bancarios y de los fondos mutuos que estaban a su cuidado.

En 1985, asume Hernán Büchi el cargo de Ministro de Hacienda para profundizar aún más el modelo neoliberal. Reprivatizó la economía para crear

nuevos grupos económicos¹⁵¹. En ese mismo año, el 25 de agosto, se crea el Acuerdo Nacional para dar posibilidades de una reforma a la dictadura. Esto se gestó a través de las conversaciones entre partidos de izquierda y de derecha (Izquierda Cristiana, Democracia Cristiana, Movimiento de Unidad Nacional y Partido Nacional). Quedó fuera el M.D.P., el cual pretendía cambios constitucionales inmediatos. El resultado fue la participación de partidos políticos públicamente, pero su oposición era sometida al criterio del régimen. Debido a esto, en octubre de 1986 fue promulgada la ley de inscripciones electorales y en marzo de 1987, se aprobó la ley de partidos políticos.

Luego de definir la modalidad del plebiscito, el 5 de octubre de 1988 la opción NO venció a la del régimen, la del Sí.

2.2. POSTDICTADURA

“Los dieciséis años de dictadura rompieron la trama íntima de la vida cotidiana chilena, pública y privada, tal como se había configurado a lo largo del siglo XX. Esta ruptura tuvo efectos profundos en diversos planos del funcionamiento de los “géneros discursivos” (como los llama Bajtín), tanto los literarios como los no literarios o referenciales”¹⁵². Se instala el bloque de la Concertación de Partidos por la Democracia como entidad, en su inicio,

¹⁵¹ Véase el libro de María Olivia Mönckeberg, *El saqueo de los grupos económicos al Estado chileno*, edición pirateada

¹⁵² Morales, Leonidas, *Cartas de petición: Chile 1973-1989*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000, p. 17.

representativa de la izquierda. Patricio Aylwin asume el cargo de presidente el 11 de marzo de 1990.

En el año 1993, un grupo alzado del ejército intenta un pronunciamiento, llamado el “boinazo”. La tensión entre lo anterior (la Dictadura) y lo nuevo (la transición) va de vaivén en vaivén en todo aspecto. Sobre todo la conceptualización que se le da a este gobierno, de transición: esta transición no concluyó (ni ha concluido) con Aylwin a la cabeza. Así asume como presidente Eduardo Frei Ruiz-Tagle el 11 de marzo de 1994. Éste promueve un fuerte impulso macroeconómico apoyado en tratados internacionales de intercambio, como por ejemplo, el Mercosur. Salazar argumenta: “En una palabra, las elites concertacionistas, incapaces de incidir significativamente sobre el orden hegemónico neoliberal, habrían terminado o por incorporarse a su lógica, o por hundirse en un desaliento carente de propuestas. En la práctica si no en las intenciones, el verdadero poder social seguiría bajo el firme control de las elites de siempre”¹⁵³.

Lo más importante, dentro del plano propuesto en el inicio de este apartado y su importancia en lo cultural, es que sigue en vigencia la Constitución de 1980 como herencia del gobierno militar. Es decir, hay una reproducción en el manejo del Estado a partir de dicha constitución. La repetida

¹⁵³ *Historia Contemporánea...*, vol. 2, p. 64

“transición” todavía no se entiende ni se enfrenta¹⁵⁴: “Esta hermandad entre razón y poder, garantizada por las instituciones “tecnificadoras”, tiene la misión de impedir los perniciosos efectos de las inevitables veleidades de la masa. Por tanto se trata de un sistema político trucado”¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Como botón de muestra, el 11 de diciembre de 1997, en las elecciones parlamentarias, se proyectó un descontento nacional indicado en un 11,8% de votos nulos y blancos.

¹⁵⁵ Moulian, Tomás, *Chile Actual...*, p.49.

3. LITERATURA Y MERCADO: ENTRE LA DICTADURA Y LA CONCERTACIÓN

Este apartado tiene como finalidad exponer y analizar dos épocas históricas en Chile, la Dictadura y la Concertación, en su participación en los parámetros culturales que promovieron. Por esta idea expuesta es que se revisará cuál es la política frente al plano cultural y artístico de Chile en las últimas décadas.

Lo primero que habría que revisar es el tipo de modernidad en esta etapa neoliberal, ubicada a finales de la década de los 70. Según Jorge Larraín: “Esto tiene tres efectos muy importantes sobre los procesos modernizadores: primero la reafirmación de la tendencia centralista autoritaria en conflicto con el estado de derecho. Segundo el comienzo de un cambio desde el modelo europeo de autonomía colectiva al modelo norteamericano de autonomía individual, especialmente en algunos países como Perú, Ecuador, México, Argentina y Chile. Tercero, la despolitización relativa de la sociedad, que en un comienzo es forzada, pero que posteriormente, ya retomada la democracia, se transforma en desconfianza general en los políticos, partidos, ideologías y elecciones.

El elemento común de los dos primeros efectos es la presencia creciente de los Estados Unidos en la región. Caben pocas dudas de que la tendencia centralista y autoritaria en América Latina se potencia por la lógica de la Guerra Fría. Las intervenciones cada vez más abiertas de los Estados Unidos, tratando

de impedir que algún país cayera en manos del comunismo, están ciertamente relacionadas con la nueva ola de gobiernos militares. Pero también influyen la manera como se conciben las políticas económicas y sociales dentro del área, las que empiezan más y más a seguir el modelo de autonomía individual de los Estados Unidos”¹⁵⁶.

El primer punto de esta esquematización tiene gran importancia para este trabajo, es la llamada noción de la modernidad concéntrica. Es decir, dadas las condiciones políticas de Latinoamérica y, en especial de Chile, es que entre poder y legalidad hay una tendencia por la centralización del poder. Esto provoca una falta de legitimación y de legalidad del sistema político, quedando lo que ya se sabe en el panorama político chileno, con respecto a las dictaduras militares, y, a la postre, a la imposición de la lógica del mercado en todo el espectro político y cultural.

Por lo anterior, el ingreso del Neoliberalismo se produjo bajo condiciones impuestas en el sustrato histórico latinoamericano. Específicamente en Chile, esta condición impuesta se debe a la Dictadura Militar instalada a partir del Golpe de 1973. Por otro lado, las condiciones per se que, en la historia nacional, han sido reproducidas, posteriormente, por los gobiernos de la Concertación. Además, según Larraín lo anterior tiene que ver, en el fondo, con el rol del catolicismo en toda América Latina. Dicho rol es el que calza a la perfección con el neoliberalismo de Hayek, que es un liberalismo conservador

¹⁵⁶ *¿América Latina moderna?: Globalización e identidad*. Santiago: LOM, 2005, p. 48, 49.

que entiende a la democracia como piedra de tope para ejercer todo su proceso económico: el orden social se construye no con el poder de la mayoría, sino con un poder absoluto. Es la emanación del poder de forma jerarquizante: “El catolicismo cúltilo y tradicional parece tener una mayor afinidad con el tipo de Neoliberalismo de Hayek. En su concepción se funden religión, autoritarismo y libre mercado. Esto puede contribuir a explicar la mayor facilidad con que una América Latina abrumadoramente católica ha adoptado un tipo más radical de liberalismo, mientras que en países protestantes sobrevive un vínculo más fuerte entre protestantismo, democracia y constructivismo racional”¹⁵⁷.

La discusión aquí se centra en que el Neoliberalismo es una concepción e ideología que se establece por la fuerza en Dictadura, instalando la economía de mercado desde sus parámetros particulares, esto, a diferencia del liberalismo social que lo combina con la democracia, cosa que se puede ver con los gobiernos de la Concertación, pero no en su totalidad. Como algunos han dicho este tipo de gobernabilidad responde a lo que conocemos como la social democracia. Aspecto que es muy discutible en el entendido de que esta forma de gobernabilidad está dentro del espectro europeo, el cual tiene un modelo colectivo, que es inverso, como se dijo al inicio en la cita de Larraín, a nuestro contexto. Esa diferencia enmarca el problema puntual de este ingreso del Neoliberalismo y su muy particular forma de continuismo hasta nuestros días. Esto es: el Neoliberalismo instala como base a toda su funcionalidad ideológica

¹⁵⁷ Ibid, p.55

la noción de catalaxia, es decir, aquel orden espontáneo del mercado que transforma al Estado en un ente que no ejerce casi ninguna regulación. En definitiva, es lo que vemos en el Chile del Golpe del 73 hasta hoy. Un Estado que totaliza la economía de mercado y que, a su vez, debilita los aspectos democráticos. Esa fórmula neoliberal es la que predomina. Y más allá de la ideología neoliberal, lo que salta como pivote, desde lo cultural, lo político y la memoria es lo que Tomás Moulián denomina a todo este proceso de la Dictadura y en la continuación con los partidos de la Concertación como “transformismo”¹⁵⁸.

El cuadro expuesto da paso a lo que en Chile se resiente desde lo cultural –con la globalización– teniendo en cuenta sus debilidades y sus fortalezas, pero que en un sentido general es la forma más avanzada que podríamos ver del Capitalismo como ideología que desde sus inicios siempre ha mostrado el carácter de extensión de su hegemonía: veámoslo desde el mercantilismo, la modernización tecnológica hasta Internet y las multinacionales han generado modelos culturales que responden a “superestructuras” del mercado. Podemos ver la igualdad temática y retórica de la “generación X” en España con la del “Mini-boom narrativo” acá en Chile.

Lo significativo de esto es que mientras mas avanza el Neoliberalismo en Latinoamérica, más transformaciones a los formatos escriturales hubo. Es decir, temáticas como la adolescencia, el rock, el cine y el cómic, jergas de tribus

¹⁵⁸ Ver el capítulo 5º de la Primera Parte del libro *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago: LOM, 1997, pp. 145-147.

juveniles; agregando una retórica que se sustenta en un receptor “que no entiende nada de literatura”. En ambos puntos la ideología de fondo es el cliché de escritores que se alimentan de los medios de comunicación, teniendo simetría con respecto a sus supuestos lectores. Lo cual, como dije, es una ideología que está a años luz de considerarse siquiera teóricamente válida (ver capítulo 1 de este trabajo). Como muestra, lo siguiente: “con la globalización de la cultura el vínculo entre cultura y territorio se habría ido gradualmente rompiendo y se habría creado un nuevo espacio cultural electrónico sin un lugar geográfico preciso. Como resultado, la transmisión de la cultura moderna, crecientemente mediatizada por los medios de comunicación, supera las formas personales y locales de comunicación e *introduce un quiebre entre los productores y los receptores de formas simbólicas*. El surgimiento de conglomerados internacionales de comunicaciones que monopolizan la producción de noticias, series de televisión y películas es un aspecto relevante de este quiebre”¹⁵⁹.

Con lo anterior, y tratando de contestar a la tesis de Rama, en el inicio de este capítulo, al igual que algunos poetas modernistas, que produjeron literatura evasiva o se “vendieron” a la ideología de los periódicos en donde trabajaban¹⁶⁰; también hubo, lo que Rama denominó “modo oblicuo”, que fue la estrategia para desenvolverse en la sociedad que les tocó vivir a los poetas

¹⁵⁹ Larraín, Jorge, *¿América Latina moderna?...*, p. 111. Lo destacado es mío.

¹⁶⁰ Ver las características que hace Rama sobre este aspecto. Esto está explicado al inicio de este capítulo.

modernistas. Y, al igual que los escritores del Boom¹⁶¹ (este grupo de escritores chilenos de finales de siglo XX) dentro de todo el espectro de producciones literarias que aparecieron, también hubo escritores de gran valor y críticos al escenario descrito. Ejemplo de lo anterior es el capítulo 2 de este trabajo y, además, del análisis de una novela, en el capítulo 1, de Gonzalo Contreras: escritor al que ubico entre el contexto descrito y de una crítica a éste mismo.

4. LA FIGURA DEL TESTIMONIO

Lo principal de este apartado es revisar la figura titulada desde el contexto de lo posmoderno. Estoy pensando en esta figura como la posibilidad de relato en la cual la posmodernidad establece el enmudecimiento del sujeto, ya sea por la supuesta desaparición de éste o por la caída de los grandes metarrelatos, posiciones que los defensores de lo posmoderno ubican dentro de sus líneas. La idea principal aquí es mostrar una disidencia a los aspectos posmodernos mencionados durante el desarrollo de este texto para reevaluar la autonomía del sujeto en el acto del habla. Esto, obviamente, se inserta con el relato literario desde su plano político: el relato literario como salida, el testimonio como valoración del sujeto desde su posición crítica al silenciamiento posmoderno. Esto es: la profanación (Agamben) a una literatura comprometida con el llamado paradigma estético masivo.

¹⁶¹ Rama, Ángel, "El Boom en perspectiva", *Más allá del Boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones, 1981.

Para esta finalidad se revisarán dos perspectivas teóricas¹⁶²: Gianni Vattimo¹⁶³ y Beatriz Sarlo¹⁶⁴.

Para empezar, doy una definición sobre el testimonio a partir de Vattimo: “es la irrepitible existencia de lo singular, su peculiar e individualísima relación con la verdad, relación en la cual la persona está totalmente, y sólo ella en el fondo, comprometida”¹⁶⁵. Es decir, el relato testimonial necesariamente es dependiente de QUIEN narra (el yo, la primera persona) para proponer su verdad y construir el mundo. El testimonio nace en el marco del “ocaso del existencialismo” que, a su vez, se inscribe en la crisis de la noción de sujeto. Por lo tanto, según Vattimo, desde Nietzsche, el testimonio se anula y, también, paralelamente, inicia la crisis del sujeto: el testimonio al ser relatado por ALGUIEN, ese alguien no es, ya que su verdad no es contingente con su entorno: “también el discurso sobre el testimonio parece vaciarse completamente de significado: *desaparece su sujeto*; el testigo queda reducido él mismo a puro síntoma: no es un centro único y activo de interpretación, sino que se ofrece a su vez, como objeto a interpretaciones ulteriores”¹⁶⁶.

¹⁶² Paralelamente me guío , además, en la línea argumentativa de Leonidas Morales: “Puesto que el relato testimonial es el exponente y el garante de la verdad del sujeto, no puede sino hallarse sometido a una cuidadosa vigilancia de su exactitud (...) Hasta tal punto el relato es puntilloso y menudo en el registro de circunstancias y datos, que a menudo evoca en el lector a uno de los géneros literarios modernos: el de la novela policial “ en *Cartas de petición: Chile 1973-1989*. Santiago: Cuarto Propio, 2000, p.20

¹⁶³ *Las aventuras de la diferencia: pensar después de Nietzsche y Heidegger*. Barcelona: Ediciones Península, 1985.

¹⁶⁴ *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

¹⁶⁵ *Las aventuras...*, p. 65.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.74. Lo destacado es mío.

Este diagnóstico interpreta las condiciones de que el testimonio se ha desvanecido (lo posmoderno) desde la noción de sujeto que propone Nietzsche: el sujeto es dependiendo de la suma de representaciones que adquiere en sus experiencias, es decir, es una noción de sujeto descentrado y antiesencialista: su voz (testimonio) depende de la condición en que se encuentre, lo cual, a su vez, no lograría una autonomía ya que su centro siempre está en movimiento.

Sarlo analiza la figura del testimonio a partir de la noción de experiencia, noción problematizada por Benjamin. Sarlo ubica a la experiencia benjaminiana en el enmudecimiento de la experiencia que se instala en los signos culturales: “Benjamin se refiere a un “enmudecimiento”, a partir de que el relato de una experiencia significativa se eclipsó, mucho antes del shock de la guerra y del shock técnico de la modernidad, con el surgimiento de la novela, que tomó el lugar de la “formas artesanales” de transmisión, es decir, aquellas arraigadas en la inmediatez de la voz, en un mundo donde el peligro rodeaba a la experiencia (la hacia posible), en lugar de habitar su centro(...) Cuando la narración se separa del cuerpo, la experiencia se separa de su sentido (...) En ese momento utópico lo que se vive es lo que se relata, y lo que se relata es lo que se vive. Naturalmente, no corresponde en ese momento legendario la nostalgia, sino la melancolía que reconoce su absoluta imposibilidad”¹⁶⁷.

Para este enmudecimiento hay una salida -a través de la memoria- de la construcción de una historia que reivindica al sujeto como centro de

¹⁶⁷ *Tiempo pasado...*, p. 32-33.

elaboración de autonomía. El relato literario que construye desde la experiencia profanadora hacia los enjambres ocupados por la ideología del mercado. Por lo anterior, Sarlo da una salida a este enmudecimiento, al referirse a Benjamin, desde el plano político: “Su filosofía de la historia es una reivindicación de la memoria como instancia reconstructiva del pasado. Los llamados “hechos” de la historia son un “mito epistemológico”, que deifica y anula su posible verdad, encadenándolos en un relato dirigido por alguna teleología. En la estela de Nietzsche, Benjamin denuncia el causalismo; en la estela de Bergson, reivindica la cualidad psíquica y temporal de los hechos de la memoria. El historiador, seguida esta afirmación en todas sus consecuencias, no reconstruye los hechos del pasado (esto equivaldría a someterse a una filosofía de la historia reificante y positivista), sino que los “recuerda”, dándoles así su carácter de pasado presente, respecto del cual hay siempre una deuda impaga”¹⁶⁸.

Así todo, el testimonio, como relato literario, histórico, político y filosófico, hoy en día, desde Sarlo, contamina a la reificación discursiva y, a su vez, al enmudecimiento posmoderno. El testimonio como crítica y profanación de valores instalados desde lo conservador, desde el posmodernismo arraigado en la ahistoria, en el concierto de los dispositivos estéticos acuñados a las leyes del mercado. En fin, el testimonio como posibilidad: “La impureza del testimonio es una fuente inagotable de vitalidad polémica, pero también requiere que su

¹⁶⁸ Ibid, p.34.

sesgo no se olvide frente al impacto de la primera persona que habla por sí y estampa su nombre como reaseguro de su verdad”¹⁶⁹.

¹⁶⁹ p. 80.

CONCLUSIÓN

En esta última etapa del trabajo, trataré de esquematizar y sintetizar lo expuesto en las páginas anteriores. Principalmente este trabajo quiso abarcar un periodo de la literatura chilena de siglo XX desde su relación con el mercado, sus problemáticas desde lo histórico con respecto a la Dictadura y la Transición Democrática y su relación entre dos fases culturales como son la modernidad y la posmodernidad. Comenzaré de atrás para adelante. Sintetizando lo que ya se dijo al respecto de esta mixtura entre modernidad y posmodernidad, se trata de entenderla desde las confusiones que se dan para este caso. Digo confusión porque los choques y coincidencias entre ambas fases culturales, tratadas por distintos pensadores, apuntan a distancias y encuentros de nociones. Por lo anterior, en la sección correspondiente a este tema es que se quiso exponer un panorama con textos y pensadores que personalmente llevan esta discusión con más claridad. Lo que podemos decir al respecto, es que en este trabajo, se optó por entender a esta fase como moderna y lo posmoderno sería un matiz y no una borradura de lo moderno. Este matiz, el “capitalismo tardío”¹⁷⁰ como dice Jameson, corresponde a una etapa de la modernidad en que se muestra el Capitalismo en su máxima expansión. La llamada globalización, la cual, vista de distintos puntos, es un avance para las relaciones comunicacionales, pero que también es producto de las relaciones comerciales

¹⁷⁰ Ver el texto de Grínor Rojo *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?* Santiago: LOM, 2006. en especial el capítulo VI, “El capitalismo”, pp.107-122.

(transnacionales, por ejemplo) entre la fortaleza de una potencia en desmedro de un país dependiente. En definitiva, una estrategia de esta etapa moderna establecida en paradigmas de consumo como nunca se había visto. El horizonte del mercado llega a abarcar espacios que no le estaban conferidos. Por otro lado, entiendo lo posmoderno, no desde un plano negativo, como una fase cultural que viene a cuestionar algunas nociones básicas de la modernidad. Es decir, entender a lo posmoderno como una rearticulación de las bases de la modernidad es poner al primero en un sitio de apéndice de la modernidad. Cuando me refiero a lo anterior, estoy pensando específicamente en las figuras, por decirlo de alguna manera, éticas de lo moderno, como son los valores de la revolución francesa: libertad, igualdad y fraternidad. Me detengo en el segundo concepto. La modernidad desde el siglo XIX dio germen a los fascismos que conocemos. Los autoritarismos occidentales que se empezaron a expandir hacia otras zonas del mundo. Las democracias impuestas. En síntesis, una contradicción¹⁷¹ constante que ha dado origen a matanzas, discriminaciones, segregaciones y, lo importante aquí, a desigualdades. Esto es: lo posmoderno pone en la mesa estas falencias, pensemos en el desconstruccionismo, la teoría del género, lo postcolonial, los estudios culturales, el postestructuralismo, por ejemplo: son elementos que vienen a ventilar el espesor del ambiente que construyó, desde el mismo

¹⁷¹ No es la idea de presentar a la modernidad como algo no contradictorio, sino más bien todo lo contrario. La modernidad es algo que tiene contradicciones en su interior, pero desde el punto de vista de su episteme, de su aparataje discursivo racional. La contradicción que se plantea en el texto es desde lo ético, como marco de movimiento de los discursos modernos.

discurso moderno, las desigualdades que ya sabemos y que no queremos saber más.

Producto de lo anterior, como segundo punto, es la época que este periodo histórico abarca, la Dictadura y la Transición Democrática en Chile. Sintetizando: este periodo quebró las relaciones cotidianas y los parámetros culturales que existían en Chile hasta esa época. La dispersión violenta elaboró un espacio para la inserción y experimentación de los últimos acordes del capitalismo en Chile, como fue el Neoliberalismo. Los patrones culturales se modificaron a través de la censura, el exilio y el establecimiento de privatizaciones, dieron resultado a la borradura - ya en democracia o, mejor dicho, en la transición democrática- de cualquier proyecto o idea alternativa a la industria del arte en este país. Es decir, se entiende que el mercado regula todo o casi todo, el problema que se plantea es que no se han creado espacios para una actividad cultural que no sea lo archisabido: estar entre el mundo industrial y privatizado (editoriales transnacionales, por ejemplo) y la institucionalidad artística basada en concursos públicos. No hay espacios construidos, ni la voluntad de crearlos, para generar deslindes. Es la lógica de la democracia protegida que reina en este aspecto. Una democracia artística y plural que teme a la disidencia y a la contradicción. En este punto, anclo el último lineamiento de esta tesis: la relación de esta literatura tratada con el mercado. En definitiva, al no haber espacios para la producción de otra literatura que no sea a través de los esquemas rígidos y castradores de las empresas ni de las instituciones

gubernamentales, la literatura chilena de finales de siglo XX ha estado es una constante problematización. Por último, además, podemos ver cómo ha ingresado el tema del mercado –de la forma como se ha expuesto- no solo de la manera mencionada, sino a través de dispositivos internos del propio texto. Esto es: la literatura que pertenece al paradigma estético masivo, noción que la he tratado durante todo este trabajo.

BONUS TRACK

Después de establecer el llamado paradigma estético masivo desde su base teórica como desde la forma de operar, puedo inferir que este paradigma puede trabajarse para otra oportunidad desde dos vías:

Primero: aplicar este paradigma a otras expresiones artísticas. Proponiendo su desplazamiento en obras que asumen distancia, acercamiento o vaivenes hacia él. En este trabajo lo ubiqué solo en poesía y novela chilena. Por ello es posible verlo en otro contexto temporal y en otras formas expresivas.

Segundo: que este mismo paradigma sirva para elaborar una suerte de poéticas artísticas de artistas y escritores. Es decir, este paradigma puede revisar a escritores desde su cercanía, distancia o vaivén con el modelo para crear un proyecto o poética de algún escritor con sus obras específicas, agregando la contingencia histórica y estética. Cuando hablo de proyecto o poética es la función de la crítica la de establecer bajo este modelo los movimientos del corpus de la obra de un escritor en especial.

Este paradigma es abierto, por lo tanto, no se cierra a ninguna inserción de elementos de distintas áreas del saber. Implica que a este se le puede modificar algunos puntos como el contexto histórico y estético. En definitiva, es un modelo que trata de reflejar de forma mas o menos exacta su presencia en la contingencia posmoderna.

FINAL DEL JUEGO

Queda rescatar que este trabajo sólo pretendió dar a conocer la funcionalidad de este paradigma en un corpus bien restringido, pero que a su vez abre posibilidades para revisar otros formatos literarios y artísticos, otros escritores, otros grupos de escritores. En fin, puede moldearse para el caso necesario en que se encuentre la relación del texto u obra con la problemática del mercado. Puede usarse también en cómo los medios de comunicación han sido un factor importante para influir en los dispositivos internos de algunas obras a la hora de producir textos. En definitiva, de cómo los medios de comunicación permean la forma de escribir.

Por otro lado, de cómo algunos escritores emergentes establecen parámetros estéticos distintos de sus antecesores como, a su vez, de otros formatos, por ejemplo, entre poesía y novela.

Muchos pensamos hasta cuándo seguirá la lógica del mercado influyendo a la forma de escribir, es decir, desde el otro lado del puente, cuándo la escritura se separará o intentará ser autónoma del mercado, desde su

facturación como del ingreso a la escritura en si. La respuesta me lleva a casi puros clichés de amargo marxista. Queda claro, aun no tengo respuesta clara para eso, lo que si tengo claro es que este trabajo transparenta o evidencia un hecho. Pone las cartas sobre la mesa para tratar de aclarar problemas que son cada vez más visibles. Desde esa posición, creo que este trabajo agrega una discusión sobre arte y mercado. Un tema político, sin duda, desde la primera vocal, si entendemos que la política es el espacio para cambiar algunas cosas.

BIBLIOGRAFIA

1. Alegría, Fernando, *La poesía chilena*: México/BB.AA., F.C.E., 1954.
2. Anderson, Perry, *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.
Los fines de la historia. Bogotá, Colombia: Tercer Mundo Editores, 1995.
3. Bachelard, Gastón, *La formación del espíritu científico: contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo*: Buenos Aires, Argos, 1948.
4. Benjamin, Walter, *Iluminaciones II. Poesía y Capitalismo*. Madrid: Taurus, 1980.
Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Madrid: Taurus, 1991.
Ensayos Escogidos. Buenos Aires: Sur, 1967, p. 186, N4, I.
5. Benveniste, Émile, *Problemas de la Lingüística General*, vol.1: México, Siglo Veintiuno, 14ª edición, 1988.
6. Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire : la experiencia de la modernidad* . Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1988.
7. Bianchi, Soledad, *La joven poesía chilena*. Rotterdam, Holanda: Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, 1982.
Poesía chilena (miradas, enfoques, apuntes). Santiago: Ediciones Documentas/CESOC, 1990.
Un mapa por completar: la joven poesía chilena. Santiago: CENECA, 1983.
8. Brito, María Eugenia, *Campos Minados: literatura de posgolpe en Chile*. Santiago: Cuarto Propio, 1994.
9. Bröck ,Hermann, *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte* . Barcelona: Tusquets, 1979.

10. Brunner, José Joaquín, *América latina: cultura y Modernidad*.

Nuestra modernidad. México: Grijalbo, 1992.

11. Bürger, Peter , *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1997.

12. Cabrera, Alfredo, *Una proposición de lectura de los textos poéticos de Elicura Chihuailaf*. Santiago, Tesis (Licenciatura en Literatura Hispanoamericana, U. de Chile), 1998.

13. Casullo, Nicolás, Ricardo Forster, Alejandro Kaufman, *Itinerarios de la modernidad: corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

14. Casullo, Nicolás [et al.] , *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires : Ediciones El Cielo por Asalto, 1995.

14. Contreras, Gonzalo, *La ciudad anterior*. Buenos Aires, Planeta, 1991.

15. Cuadros, Ricardo, *Periodización Literaria en el proceso de formación cultural (la narrativa chilena y su crítica)*: Amsterdam, Tesis Doctoral, Universidad de Utrecht, 1996.

16. Debord ,Guy, *La Sociedad del espectáculo* . Valencia: Pre-Textos, 2003.

17. Deleuze, Gilles y Guattari, Felix, *Rizoma*, Introducción. Valencia: Pre-textos, 1997.

18. Eagleton, Terry, *Las ilusiones del posmodernismo* . Buenos Aires: Paidós, 1998.

19. Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Editorial Lumen, 1999.

20. Eltit, Diamela, *Emergencias*. Santiago: Planeta, 2000.

21. Foucault, Michel, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid, Siglo XXI, 2000.

22. Foxley, Carmen y Cúneo, Ana María, *Seis Poetas de los Sesenta*: Santiago, Universitaria, 1991.

23. Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio, Eds., *Cuentos con walkman*. Santiago: Planeta, 5° edición, 1996.

McOndo. Barcelona: Mondadori, 1996.

24. Galindo, Oscar, *Poetas actuales del sur de Chile: Antología crítica: escritura, historia, identidad*: Valdivia,:Paginadura Ediciones, 1993.

25. Girard, René, *Mentira Romántica y Verdad Novelesca*: Barcelona, Anagrama, 1985.

26. Goic, Cedomil, *La novela chilena: los mitos degradados*: Santiago, Editorial Universitaria, 1991.

27. González, Yanko, *Héroes civiles y santos laicos: palabra y periferia*. Valdivia: ediciones Barba de Palo, 1999

28. Goodman, Nelson, *Maneras de hacer mundos*: Barcelona, Seix Barral, 1983.

29. Habermas, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad: (doce lecciones)*. Madrid: Taurus, 1993.

30. Jameson, Fredic, *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial, 1999.

El posmodernismo o La lógica cultural del capitalismo avanzado. Barcelona: Paidós, 1991.

Teoría de la postmodernidad . Madrid: Trotta, 1998.

31. Jauss, Hans, *Las transformaciones de lo moderno: estudio sobre las etapas de la Modernidad estética*: Madrid, Visor, 1989.

32. Jofré, Manuel, *Literatura chilena actual: cinco estudios (narrativa, crítica, poesía y testimonio)*. Santiago: U.C.B.C., 1995.

Literatura chilena actual: cinco estudios (narrativa, crítica, poesía y testimonio): Santiago, U.C.B.C., 1995.

33. Kristeva, Julia, *Semiótica 2*: Madrid, Editorial Fundamentos, 1978.
34. Larraín ,Jorge, *Identidad chilena* .Santiago : LOM Ediciones, 2001.
¿América Latina moderna?: Globalización e identidad.
 Santiago, LOM, 2005.
35. Lyotard, Jean-François, *La posmodernidad: (explicada a los niños)* .
 Barcelona: Gedisa, 1987.
*La condición postmoderna: informe sobre el
 saber.* Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
36. Marx, Carlos, *El capital: crítica de la economía política*, sección primera,
 primer capítulo. Buenos Aires: Biblioteca de Propaganda "Ideal
 Socialista", 1918.
37. Monarca, Patricia, *Juan Luis Martínez: el juego de las contradicciones:*
 Chile, R.I.L. Editores, 1998.
38. Mönckeberg, María Olivia, *El saqueo de los grupos económicos al
 Estado chileno*: Edición pirateada.
39. Morales, Leonidas, *Novela chilena contemporánea: José Donoso y
 Diamela Eltit.* Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2004.
La escritura de al lado: Géneros referenciales:
 Santiago, Cuarto Propio, 2001.
40. Moreiras, Alberto, *Tercer espacio: literatura y duelo en América Latina:*
 Santiago, LOM-ARCIS, 1999.
41. Moulián, Tomás. *Chile Actual: Anatomía de un mito*: Santiago, LOM-
 ARCIS, 1ª edición, 1997.
42. Negri, Antonio y Hardt, Michael, *Imperio*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
43. Nietzsche, Fredrick, *El origen de la tragedia*: España, M.E. Editores,
 1995.
44. Olea, Raquel, *Lengua víbora: producciones de lo femenino en la
 escritura de mujeres chilenas.* Santiago: Cuarto Propio, 1998.

45. Oyarzún, Pablo, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago: LOM, 1996 (Traducción, introducción y notas de Pablo Oyarzún)

46. Rama, Ángel, *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones, 1984.

Transculturación narrativa en América Latina: México, Siglo Veintiuno Editores, 1987.

Rubén Darío y el Modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano): Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970

47. Raymond, William, *La política del modernismo: Contra los nuevos reformistas*. Buenos Aires: Manantial, 1997.

48. Requena, Cora, *Teresa Calderón: una lectura fundacional de (l) Género Femenino*: Santiago, Tesis, Universidad de Chile, Departamento de Literatura, 1993.

49. Richard, Nelly, *La insubordinación de los signos: cambios políticos, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago: Cuarto Propio, 1994.

Políticas y estéticas de la memoria. Santiago: Cuarto Propio, 2000.

50. Rojas Canouet, Gonzalo, *Poesía chilena de la década de los "80 y de los "90: Autorreferencia y Fragmentación*, tesis para optar al grado de Magíster en Literatura, Universidad de Chile, 2001.

50. Rojo, Grínor, *Crítica del exilio (ensayos sobre literatura latinoamericana actual)*: Santiago, Ediciones Pehuén. 1989.

Diez tesis sobre la crítica. Santiago: LOM Ediciones, 2001. *Postcolonialidad y nación*. Santiago de Chile: LOM, 2003.

Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando? Santiago: LOM, 2006.

51. Salazar, Gabriel, *Historia Contemporánea de Chile*, vol. I-II: Santiago, LOM, 1999.
52. Saldes, Sergio, *Ruptura y continuidad en la poesía chilena. El universo poético de la segunda promoción de posgolpe a través de los grupos de autogestión*. Texto inédito.
53. Sarlo, Beatriz, *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel: Espasa Calpe Argentina, 1994.
- Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
54. Subercaseaux, Bernardo, *Chile o una loca historia*: Santiago, LOM Ediciones, 1999.
55. Subirats, Eduardo, *La ilustración insuficiente*. Madrid: Taurus, 1981.
- Linterna mágica: vanguardia, media y cultura tardomoderna*. Madrid: Ediciones Siruela, 1997.
56. Stern, Steve en Mario Garcés, Pedro Milos y otros (compiladores), "De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998)", *Memoria para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Santiago: ECO-LOM, U.SA.CH., 2000.
57. Valdés, Adriana, *Composición de lugar: escritos sobre cultura*: Santiago, Editorial Universitaria, 1995.
58. Vattimo, Gianni, *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1998

Más allá del sujeto: Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica. Barcelona: Ediciones Paidós 1992.

Las aventuras de la diferencia: pensar después de Nietzsche y Heidegger. Barcelona: Ediciones Península, 1985.

59 Villegas, Juan, *El discurso lírico de la mujer en Chile: 1975-1990.* Santiago: Mosquito Editores, 1993.

BIBLIOGRAFIA CRÍTICA

1. Bajtín, Mijael, “Carnaval y literatura: sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa”, *Revista de la cultura de Occidente*, vol. 23, N° 129, 1971.
2. Bianchi, Soledad. “Cabos Sueltos”, *Posdata*: Santiago, N° 1, 1998.
 “La imagen de la ciudad en la poesía chilena reciente”. *Revista Chilena de Literatura*: Santiago, N°30, 1987.
 1. “Paisajes: Ciudad presente/ciudad distante”, *Revista Chilena de Literatura*: Santiago, N°54, 1999.
 2. “Poesía chilena de la última década (1977-1987)”, *Revista Chilena de Literatura*: Santiago, 1989.
3. Blume, Jaime, “Rodrigo Lira, poeta post-moderno”, *Literatura y Lingüística*: Santiago, N° 7, 1994.
4. Campos, Javier. “Lírica chilena de fin de siglo y (post)modernidad neoliberal en América Latina”, *Revista Iberoamericana*, N°168-169, 1994.
5. Carrasco, Iván. “Las voces étnicas en la poesía chilena actual”, *Revista chilena de literatura*. Santiago, N° 47, 1995.

1. *"Literatura etnocultural en Hispanoamérica: concepto y precursores"*, *Revista chilena de literatura*: Santiago, N° 42, 1993.
 2. *"Poesía chilena de la última década (1977-1987)"*, *Revista chilena de literatura*: Santiago, N° 33, 1989.
6. Carrasco, Hugo. *"Poesía mapuche actual: de la apropiación hacia la innovación cultural"*, *Revista chilena de literatura*: Santiago, 1993.
- i. *"Poesía chilena en el sur de Chile (1975-1990)"*, *Revista Chilena de Literatura*: Santiago, N°48, 1996.
 - ii. *"Textos poéticos chilenos de doble registro"*, *Revista Chilena de Literatura*: Santiago N°37, 1991.
7. Coyller, Jaime, *"De las hogueras del arduo renacer de la narrativa chilena"*, en *"La cultura chilena durante la Dictadura"* (especial), *Cuadernos Hispanoamericanos*: Madrid, N° 482-483, 1990.
8. Galindo, Oscar, *"El alfabestiarío universal de La Nueva Novela de Juan Luis Martínez"*, *Revista chilena de literatura*: Santiago, N° 57, 2000, p. 35.
9. Jofré, Manuel. *"Poesía universitaria y poesía local en Chile"*, *Literatura y Lingüística*: Santiago, N° 7, 1994.
10. Mansilla, Sergio, *"Esa manera oblicua, dolida y lúdica de ver las cosas (poesía en el sur de Chile 1975-1990)"*: Osorno, *ALPHA*, N° 10, 1994.
1. *"Postmodernismo: postmodernidad, emancipación y representación en la cultura "postmoderna"*: Osorno, *ALPHA*, N°9, 1993.
11. Monasterios, Elizabeth, *"La Nueva Novela: el texto que ríe"*, *Revista Iberoamericana*, Vol. LX, N° 168-169, 1994.

12. Nómez, Naín, "*Literatura, cultura y sociedad: el Modernismo y la génesis de la poesía chilena contemporánea*", *Revista chilena de literatura: Santiago*, N° 42, 1993.
13. Oyarzún, Kemy. "*Trozos de una polifonía encubierta: del Popol Vuh a Elicura Chihuilaf*", *Acta Literaria*, N° 17, 1992.
14. Rojo, Grínor. "*Observaciones: ¿sobre la poesía chilena actual?*", *Posdata: Santiago*, N° 1, 1998.
15. Saldes, Sergio. "*Literatura joven en Chile ¿generación de 1987?(Notas)*", *Literatura y Lingüística: Santiago*, N° 3, U.C.B.C., 1990.
16. White, Steven. "*La traducción y la poesía chilena postgolpe: historicidad e identidad de género*", *Revista Chilena de Literatura: Santiago* N°42, 1993.