



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO

DISCURSIVIDADES Y TRANSFORMACIONES DEL SUJETO POÉTICO EN LOS
POETAS CHILENOS DE NEOVANGUARDIA DEL PERIODO 1973 – 1985.
REVISIÓN Y ANÁLISIS DE LA RUPTURA Y EL PROGRAMA POÉTICO DE *LA
NUEVA NOVELA* DE JUAN LUIS MARTÍNEZ, *PURGATORIO* DE RAÚL ZURITA,
LA TIRANA DE DIEGO MAQUIEIRA Y *PROYECTO DE OBRAS COMPLETAS* DE
RODRIGO LIRA.

Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura, mención Literatura
Chilena e Hispanoamericana

SERGIO OJEDA BARÍAS

Profesor Guía:

Manuel Jofré Berríos

Santiago de Chile, año 2015.

Discursividades y transformaciones del sujeto poético en los poetas chilenos de neovanguardia del periodo 1973 – 1985. Revisión y análisis de la ruptura y el programa poético de *La nueva novela* de Juan Luis Martínez, *Purgatorio* de Raúl Zurita, *La Tirana* de Diego Maquieira y *Proyecto de Obras Completas* de Rodrigo Lira.

RESUMEN

Esta investigación abarca la poesía chilena de la segunda mitad del siglo XX, en el periodo comprendido entre 1973 – 1985. Analiza, da cuenta y reconoce las discursividades y transformaciones del sujeto poético en un grupo de autores que los estudios críticos han conceptualizado como la neovanguardia. El corpus de lectura corresponde a: *La nueva novela* de Juan Luis Martínez (1977), *Purgatorio* de Raúl Zurita (1979), *La Tirana* de Diego Maquieira (1983) y *Proyecto de Obras Completas* de Rodrigo Lira (obra póstuma, 1984).

Así, se recorren los principales componentes de un nuevo programa discursivo de ruptura cuya característica principal es una profunda fragmentación del sujeto poético. Este fenómeno deviene en un proyecto poético que, recogiendo la herencia de la vanguardia histórica, clausura las posibilidades del poema formal y se rebasa a lo extratextual.

El análisis discursivo de las escrituras se guía principalmente bajo los postulados teóricos de Mijail Bajtín y Yuri Lotman, lo que posibilita el estudio de la poesía desde la perspectiva de los géneros discursivos como un sistema complejo que se nutre de un conjunto de elementos extraliterarios. Otros enfoques teóricos se integran a la discusión bibliográfica. Analizar las discursividades poéticas como sistemas polisemánticos y multigenéricos, ha sido uno de los propósitos centrales de este estudio.

Dedicatoria

a Pavella Coppola Palacios

Este trabajo llegó a puerto porque mi compañera de la vida y del amor, estuvo a mi lado. Sus consejos, sus reflexiones y la infinita capacidad de escuchar mis arbitrariedades, forman parte del anecdotario interno de esta tesis. Para ella este trabajo, este esfuerzo. Simplemente me queda decirle: Gracias por estar en mi vida.

Agradecimientos

Agradezco la colaboración y la sabia conducción que hizo de este proceso el profesor Dr. Manuel Jofré. Siempre estuvo atento a colaborar, sugerir y encauzar el trabajo. Su valioso aporte me permitió ordenar mis ideas, en cada proceso y momento de mi investigación.

La presente investigación fue realizada gracias al aporte del programa de Becas de Fondecyt.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

1.- INTROITO

1.1.- Contexto histórico-crítico de la de la poesía chilena de neovanguardia (1973-1985). Delimitación del campo de investigación.	1
1.2.- Mapa de investigación	12
1.2.1.- Hipótesis	13
1.2.2- Objetivos	13
1.2.2.1.- Objetivo general	13
1.2.2.2- Objetivos específicos	14
1.3.- Discusión bibliográfica en torno a la poesía chilena de neovanguardia	15

2.- ESTRUCTURA Y FUNCIÓN DEL POEMA CONTEMPORÁNEO

2.1.- Poesía, poema: primeros acercamientos	25
2.2.- La poesía moderna: desvío, anormalidad y negatividad	28
2.3.- Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé: el tránsito y el anuncio de la poesía moderna	36
2.4.- Poesía en el siglo XX: Consolidación de lo moderno, las vanguardias y lo multiforme	40
2.5.- El poema contemporáneo: El ritmo y el lenguaje	45

3.- EL SUJETO POÉTICO

3.1.- La despersonalización de la poesía	50
3.2.- La desaparición del autor	55
3.3.- Discurso y sujeto poético	58

3.4.- Poesía moderna y razón crítica	64
--------------------------------------	----

4.- EL PROBLEMA DE LA FORMA EN LA POESÍA

4.1.- La poesía clásica y la métrica	69
--------------------------------------	----

4.2.- Ruptura de la métrica clásica: la aparición del verso libre	75
---	----

5.- EL POEMA Y SUS TRANSFORMACIONES EN LA VANGUARDIA

5.1.- La irrupción de las vanguardias	81
---------------------------------------	----

5.2.- Los dos caminos del vanguardismo	88
--	----

5.3.- Poesía contemporánea: el terreno de lo inestable	91
--	----

6.- SUJETO POÉTICO AUSENTE, EL NO PROCEDIMIENTO, EL DERRUMBE DE LAS IMÁGENES Y EL CAOS DE LA PALABRA EN EL DISCURSO DE LA NUEVA NOVELA DE JUAN LUIS MARTÍNEZ

6.1.- Los inicios poéticos de Juan Luis Martínez	99
--	----

6.2.- Proceso de composición de <i>La nueva novela</i>	101
--	-----

6.3.- Estructura de <i>La nueva novela</i>	105
--	-----

6.4.- Ausencia del autor en <i>La nueva novela</i> y presencia de los géneros discursivos	127
---	-----

6.5.- Objetos, imágenes y palabra en <i>La nueva novela</i>	142
---	-----

6.6.- La poesía y el lenguaje de las ciencias: el diálogo de los discursos	155
--	-----

6.7.- El humor en la escritura de Juan Luis Martínez	162
--	-----

6.8.- Conclusiones primarias	172
------------------------------	-----

7.- LA FRAGMENTACIÓN DEL SUJETO EN LA PALABRA POÉTICA, EL DOLOR, EL CUERPO, MODELIZACIÓN DE LOS DISCURSOS Y CHILE EN *PURGATORIO* DE RAÚL ZURITA

7.1.- De <i>Mein Kampf</i> a <i>Purgatorio</i> : los inicios de la poesía de Raúl Zurita	176
7.2.- El purgatorio de Zurita	179
7.3.- Discurso y modelizaciones en <i>Purgatorio</i>	181
7.4.- Las fragmentaciones del sujeto en <i>Purgatorio</i> , el cronotopo autobiográfico, el grotesco y las voces travestidas	184
7.5.- El lenguaje imprecativo en <i>Purgatorio</i>	193
7.6.- El desierto de <i>Purgatorio</i>	196
7.7.- El discurso de las Matemáticas en <i>Purgatorio</i>	200
7.8.- La memoria como situación literaria en <i>Purgatorio</i>	212
7.9.- Modelización del discurso religioso en <i>Purgatorio</i>	218
7.10.- Comunidad y sujeto en <i>Purgatorio</i>	227
7.11.- Las imágenes desbordadas de <i>Purgatorio</i>	233
7.12.- El espacio de los sueños en <i>Purgatorio</i>	245
7.13.- Conclusiones primarias	252

8.- CARNAVALIACIÓN, IMÁGENES GROTESCAS Y TRAVESTISMO DEL SUJETO POÉTICO EN *LA TIRANA* DE DIEGO MAQUIEIRA. LA CLAUSURA DEL DISCURSO LÍRICO

8.1.- La irrupción de <i>La Tirana</i>	256
8.2.- El lenguaje opaco, las imágenes degradadas y grotescas en <i>La Tirana</i>	260
8.3.- El escenario dramático en la textualidad saturada de <i>La Tirana</i>	269
8.4.- Sujeto y decadencia en los textos de <i>La Tirana</i>	272
8.5.- Ambigüedad y travestismo en <i>La Tirana</i>	279
8.6.- El lenguaje poético desbordado en <i>La Tirana</i>	282

8.7.- El cuerpo en la discursividad de <i>La Tirana</i>	291
8.8.- El arte y la vida: ideas programáticas en <i>La Tirana</i>	298
8.9.- Los márgenes en la escritura de Maquieira	311
8.10.- Los nombres en la escritura de Maquieira	321
8.11.- Tradición y ruptura en <i>La Tirana</i>	328
8.12.- Conclusiones primarias	332

9.- LA PARODIA, POESÍA COMO ESPECTÁCULO Y SUJETO EN RUINAS EN PROYECTO DE OBRAS COMPLETAS DE RODRIGO LIRA

9.1.- El proyecto de Rodrigo Lira y el contexto cultural en el que surge	337
9.2.- Sujeto degradado y autorreferente en la poesía de Rodrigo Lira	342
9.3.- La parodia y las relaciones intertextuales en <i>Proyecto de Obras Completas</i>	352
9.4.- La escena cultural chilena en <i>Proyecto de Obras Completas</i>	365
9.5.- El país del horror, del grotesco y lo espantoso en <i>Proyecto de Obras Completas</i>	377
9.6.- Cultura popular y espectáculo en la escritura de Lira	390
9.7.- El diseño y el juego de las tipografías en la poesía de Lira	395
9.8.- Cuerpo y erotismo en <i>Proyecto de Obras Completas</i>	399
9.9.- Conclusiones preliminares	404
10.- CIERRE Y ÚLTIMAS DIVAGACIONES	407
BIBLIOGRAFÍA	440

1.- INTROITO

1.1.- Contexto histórico-crítico de la de la poesía chilena de neovanguardia (1973-1985). Delimitación del campo de investigación.

El periodo 1973 -1985, de la poesía y las artes en Chile, sin duda, está fuertemente signado por el golpe de estado del 11 de septiembre de 1973, suceso que provocó profundos quiebres y grietas en el conjunto de la sociedad chilena, hechos que afectan hasta el día de hoy el devenir del país. Los primeros años de la dictadura militar se caracterizaron por la instauración de fuertes restricciones respecto de la producción literaria y artística. Por una parte, se produjo la salida de un vasto contingente de intelectuales y artistas al exilio, y por otra: una severa censura aplicada a medios de comunicación y a la producción en el campo cultural. Todos estos elementos contextuales no pueden ser soslayados al definir estudios acerca de la producción poética de estos años. En Chile hubo 3.000 personas detenidas y desaparecidas, se realizaron arbitrarias ejecuciones políticas y un gran número de chilenos vivió por años el destierro obligado y con prohibición de regreso al país. La censura *in extremis* promulgada por la dictadura obligó a muchos creadores a buscar nuevas formas de expresión que representaran de alguna manera la situación sociopolítica reinante.

En los pocos espacios de expresión que sobrevivieron, como primera reacción se impone la escritura de denuncia y testimonio. Naín Nómez (2008), sostiene que:

El testimonio, tradicionalmente la expresión literaria que corresponde a la necesidad de verbalizar experiencias sociales y personales extremas, decisivas y traumáticas en la historia de un hombre o de una nación, es una modalidad reconocible en la poesía que se escribe en Chile en los años inmediatamente posteriores a 1975, (Nómez 2008 91).

Por su parte, Leonidas Morales (2008), postula que la literatura testimonial surge en los años cincuenta y se desarrolla con mayor propiedad en la década de los sesenta. El primer libro que aparece en América Latina de tipo testimonial es *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil* del antropólogo mexicano Ricardo Pozas en 1952.

En este libro, al decir de Morales (2008), hay dos aspectos que deben ser considerados, primero el orden narrativo del libro que se articula en torno a tres ejes: a) un narrador de primera persona, un narrador testigo, b) un narrador testigo protagonista de la historia narrada y c) una historia narrada cuya función consiste en desplegar ante el lector determinadas formas de vida social y cultural.

El segundo aspecto se refiere a un elemento conceptual que tiene que ver con el título o más bien el subtítulo del libro: *Biografía de un tzotzil*. Con este subtítulo se identifica de forma genérica al libro, pues se habla de una biografía que aparece de cierta manera engañosa. En este caso, no es la biografía de alguien que escribe y cuenta de su vida y sus quehaceres, sino más bien es el discurso de alguien que le cuenta su vida a otro y es ese otro el que organiza el material y construye el texto. Lo que hizo Pozas fue una entrevista larga y luego eliminó las preguntas, dejando la narración. Diamela Eltit hace lo mismo en *El Padre Mío* (1989), realiza tres entrevistas, luego elimina las preguntas y sólo quedan las “hablas” como las titula la autora. Todo es antecedido por un prólogo y es en él donde está la marca de Eltit. La palabra del que enuncia no es de la autora sino del que habla. La literatura de testimonio alcanzará gran fuerza en Latinoamérica después del triunfo de la revolución cubana, con la aparición de figuras épicas como la del Ché Guevara o Fidel Castro, que pretenden mostrar un modelo de vida. El discurso que se escribe, a partir del testimonio, debe ser representativo y dar cuenta de una verdad ejemplar.

Por otro lado, tampoco se puede obviar que el ambiente de censura y persecución trajo consigo indudables consecuencias en el plano de la producción artística, tal como lo consigna Raúl Zurita en el artículo “Literatura, lenguaje y sociedad” (1983), quien refiriéndose a la producción literaria de la época dice que un análisis cuantitativo entre 1974 y 1982 da cuenta que en Chile se publicaron un total de 88 obras de poesía y 47 novelas, y que en términos rigurosos no se puede tener un registro más acabado de autoediciones y obras de autor, pues no existen datos que lo avalen.

En este escenario complejo es que surge a partir de 1977, lo que Nelly Richards ha conceptualizado como la “Escena de avanzada”¹. Esta escena estaba conformada por creadores que buscaban polarizar la tensión entre arte y política. El movimiento agrupó principalmente a artistas plásticos como Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Alfredo Jaar, entre otros, y también el grupo C.A.D.A. (Colectivo de Acciones de Arte) donde participaban escritores como Raúl Zurita y Diamela Eltit.

Richard incluye en la escena a los poetas Juan Luis Martínez y Diego Maquieira. De este modo sostiene que se configura un doble territorio, por un lado una escena performativa que buscaba reconfigurar espacios donde convergieran arte y política; y por otro lado una búsqueda más experimental y de alguna manera más alejada de algún grado de compromiso social o político. La aparición de la “Escena de avanzada” también coincide con un incipiente desarrollo del movimiento cultural, tras los cruentos y traumáticos primeros años de la dictadura.

La poesía chilena del periodo, trae a la luz a dos nuevos autores con sus primeros libros, Juan Luis Martínez con *La nueva novela* (1977) y Raúl Zurita con *Purgatorio* (1979). Ambos textos reúnen una serie de características comunes, las más relevantes y que llaman la atención, son: un carácter experimental radical, una fuerte presencia de fracturas formales, una intensa búsqueda de nuevas significaciones, la superación de lo textual, la intertextualidad; y por sobre todo, la disolución y fragmentación del sujeto poético. Esta nueva vanguardia recoge, sin lugar a dudas, la influencia de las vanguardias históricas principalmente en lo concerniente a la idea de la transgresión y la producción de nuevas representaciones simbólicas. Iván Carrasco en “Tendencias de la poesía chilena del siglo XX” (1999) plantea que sin duda la neovanguardia surgida en los años setenta y encabezada por Juan Luis Martínez y Raúl Zurita expresaba una postura antitradicionalista, polémica, experimental y crítica, clara herencia del vanguardismo histórico.

¹ Richard, Nelly. *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago: Metales Pesados, 2007.

Marcelo Rioseco, por su parte, en *Maquinarias deconstructivas. Poesía y juego en Juan Luis Martínez, Diego Maquieira y Rodrigo Lira* (2013) establece que la neovanguardia estaba conformada por diversas tendencias, una de tipo más ortodoxa, integrada por Juan Luis Martínez (1942), Raúl Zurita (1950), Cecilia Vicuña (1948) y Diego Maquieira (1953) y otro grupo, que reúne lo experimental con lo urbano y que integrarían Elvira Hernández (1951), Alexis Figueroa (1956) y Tomás Harris (1956)², entre otros.

Para Nelly Richard en *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973* (1986) la neovanguardia o la escena de avanzada estuvo disgregada en tres fracciones, una de ellas sería el C.A.D.A. que busca prácticas contestarias al sistema oficial, pero para ello propugnan una estética; un segundo grupo lo componen los artistas visuales y un tercer grupo estaría compuesto por Juan Luis Martínez, Gonzalo Muñoz y Rodrigo Lira, más cercanos a la experimentación y un poco más lejanos a los contenidos más comprometidos.

Estos quiebres con los formatos tradicionales se vienen a sumar a la todavía latente influencia de las vanguardias literarias de comienzos de siglo XX y a la aparición de la antipoesía en la obra de Nicanor Parra con la publicación de *Poemas y Antipoemas* (1954) más de veinte años antes de la aparición de la Avanzada. (Rioseco 2013).

Visto así, el proyecto antipoético se constituye como uno de los antecedentes para el surgimiento de la obra de Juan Luis Martínez, *La Tirana* (1983) de Diego Maquieira y la edición póstuma de *Proyecto de Obras Completas* (1984) de Rodrigo Lira y *Purgatorio* (1979).

El proyecto de la antipoesía abrió efectivamente un nuevo camino en la poesía chilena. Los poetas, en su mayoría, abandonan la pretensión de construir un sujeto poético absoluto y devorador, y en contraposición, lo que aparece en escena es un

² Rioseco, nombra también a: Juan Cameron (1947), Gustavo Mujica, Eduardo Parra (1943), Eugenia Brito (1950), Carlos Cociña (1950), Nicolás Miquea (1951), Jorge Torres (1959) y Gonzalo Muñoz (1956).

sujeto poético precario, fragmentado e híbrido que pone en duda, incluso, las potencialidades del propio lenguaje poético como posibilidad de conocimiento y representación del mundo³. Esclarecedor, al respecto, es el artículo de Iván Carrasco: “Antipoesía y neovanguardia” (1998), donde postula que el proyecto antipoético de Parra le hereda cuatro aportes sustanciales a la neovanguardia: El desarrollo del antipoema como refutación de la poesía y de la propia antipoesía; la expansión del significante; la incorporación del extratexto, y la exploración, ruptura y transformación de las convenciones pragmáticas de la emisión y recepción del texto poético.

La poesía chilena habría que entenderla, según Carrasco como:

La actividad sociocomunicativa que configura un espacio artístico de escritura de textos, valorados como poéticos por su propia metalengua y por la metalengua propia del verosímil de la poesía, concordante, opuesta o distinta a la primera. Los diferentes tipos de escritura, referentes semantizados y aludidos, imágenes del sujeto de la escritura y de la enunciación, procedimientos retóricos, fónicos y gráficos, categorías metapoéticas, etc., que dan forma verbal al proyecto poético de un autor (su obra), no sólo constituyen un ámbito y un proceso específico y diferencial en el conjunto de la poesía chilena, sino también se interpenetran (conjuntiva y disyuntivamente) con otras escrituras, proyectando espacios textuales más amplios, conocidos como géneros y tendencias, hablándose a menudo de influencias, fuentes, inter o transtextualidad. (Carrasco 1988 36).

El proyecto poético transgresor de Nicanor Parra instaló una discursividad rupturista, desacralizadora y degradadora del sujeto, donde se propulsa la sátira, la carnavalización y la negación del yo omnipresente. La neovanguardia, en este

³ En el periodo a investigar (1973-1985), Parra publica: *Artefactos* (1972), *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977) y *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977).

sentido, emparenta con la antipoesía en la idea de abrir un territorio de nuevas escrituras, que permitan una resignificación de la comprensión del mundo, y para ello construye un discurso que transgrede los supuestos textuales y extratextuales, y supera la noción del yo autorial.

De ahí que para Iván Carrasco sea importante sostener:

La antipoesía de Parra culminó y profundizó el proceso de transformación del código de escritura y recepción de la poesía convencional. De esta manera determinó nuevas reglas pragmáticas en el circuito de comunicación textual: la lectura asociativa del antipoema concebido como un texto transgresor y la formación de una nueva competencia textual literaria en el lector contemporáneo. (1988 52).

Por tanto, el poeta que escribe con posterioridad a la antipoesía maneja una amplia gama escritural, pues las convenciones han sido transgredidas y confrontadas. En este sentido, y como señala Carrasco, existirían tres líneas de procedimientos antipoéticos. La primera, buscaría intensificar los dispositivos de la antipoesía, extremándolos o radicalizándolos, un ejemplo sería Enrique Lihn con la alusión referencial en *El Paseo Ahumada* (1983) y en *A partir de Manhattan* (1979) mediante la deformación grotesca y la presentación inmediata, también se puede nombrar a Rodrigo Lira quien exagera la relación irónica y satírica del intertexto.

La segunda, consistiría en hacer una lírica al margen de la antipoesía, ya sea a través de la asunción de la contingencia o la marginalidad asumidas en forma patética o de una búsqueda sacral de las vivencias líricas, de una escritura religiosa de orientación apocalíptica o existencial.

La tercera, escribiendo textos anti-antipoéticos, es decir, utilizando el código antipoético contra los propios antipoemas, como es el caso de Juan Cameron y también de Rodrigo Lira.

En la visión de Naín Nómez, se deben distinguir tres posturas fundamentales en los poemas y antipoemas parrianos:

1.- La del poeta que critica la urbe moderna desde un sitio marginal y degradado (lo que van a continuar

Lihn, Rojas, Alcalde, Massís, Uribe, Millán, Silva Acevedo y muchos poetas más).

2.- La del poeta que se hace cargo del mito del origen perdido a partir de la imposibilidad del retorno (posición sustentada por Teillier, Barquero, Alberto Rubio, Rolando Cárdenas, Pablo Guiñez, Luis Vulliamy, Delia Domínguez y algunos de los poetas lárnicos de los sesenta como Lara y Quezada).

3.- La del sujeto que ironiza su situación desacralizada y vacía, construyéndose máscaras y simulacros de representación transitorios y efímeros (postura en que también participan poetas como Rojas, Lihn, Zurita, Marina Arrate, Elvira Hernández, Carmen Berenguer o Malú Urriola entre muchos otros poetas). (Nómez 2010 431-432).

Al igual que el proyecto antipoético de Nicanor Parra, la poesía de Enrique Lihn expresa una intención manifiesta por situar a la poesía en el reino de este mundo. Se hace cargo de la idea de que los poetas han bajado del olimpo y viven en un estado precario y asumen la literatura como la “precariedad misma”. Se aleja, por tanto, de los mega-relatos que pretenden dar cuenta de la totalidad de la existencia y construir grandes verdades.

La literatura para Lihn es un oficio que duele, pues se instala en un lugar que parece estar fuera del quehacer del mundo moderno sujeto a otros intereses. No ve en la poesía un espacio de salvación ni mucho menos, sino que simplemente a través de ella se podrá percibir con lucidez el devenir de la existencia, sin ningún mito que la sustente, sin ninguna verdad insondable que esclarecer. Varios de los postulados de Lihn encontrarán eco en la neovanguardia, principalmente en el supuesto de que el sujeto poético no tiene la capacidad de influir sobre el devenir de la cosas, sólo puede constatar que la soledad envuelta en el ropaje de un rito le permite al poeta escribir el poema. Por tanto, ni siquiera es preciso señalar el destinatario del poema, simplemente las palabras tejen un territorio deshabitado y desarropado de artilugios que confundan la mirada acerca del mundo. En ese deambular, en ese ir y venir, Lihn se apropia de las pequeñas permanencias, del ejercicio más pequeño del vivir

con una voz propia, llevada a la expresión de las experiencias vitales que van conformando la madeja de la relación entre escritura y vida.

El sujeto desacralizado constituye un capítulo importante en la poesía de Enrique Lihn y que por cierto asumen como herencia algunos poetas neovanguardistas; esta desacralización sugiere un modo en que la palabra, el verso poético, deviene seco, arenoso, sin suavidad alguna, lapidario, irónico y carnavalizado. Para Lihn al igual que para Parra los poetas pertenecen al reino de este mundo. Lihn ve en el lenguaje un artificio, un armado que está contaminado de connotaciones, y por tanto entiende que la palabra en la poesía no puede dar cuenta del mundo en su totalidad.

Por otra parte, el contexto latinoamericano en el que se desarrolla la obra de los autores de la neovanguardia chilena, no es ajeno a estas tensiones y problematizaciones; al respecto es ilustrador el planteamiento de Oscar Galindo (2009), que afirma que a diferencia, tal vez, de las expresiones más radicales de las vanguardias europeas, las vanguardias hispanoamericanas, con excepciones, nunca fueron plenamente antiartísticas, más bien lo que hicieron fue aprovechar los recursos que el nuevo repertorio les ofrecía para rescatar el arte, atravesado ahora por un gesto metacrítico. La poesía hispanoamericana mostraría este derrotero desde Huidobro, pasando por Borges y Vallejo, hasta la así llamada segunda vanguardia. Conviene precisar que Peter Bürger (1987) ha llamado fase postvanguardista al arte que se puede caracterizar porque la categoría de obra ha sido restaurada utilizando procedimientos ideados con intención antiartística por la vanguardia para fines artísticos.

Agrega, Galindo, que ejemplos provenientes de las artes visuales y la poesía comienzan a desarrollarse consecutiva y sucesivamente en Latinoamérica a partir de los años sesenta como un modo de cuestionar los modelos de representación.

Los ejemplos más reconocidos son los de Diagonal Cero, Tucumán Arde, Nosferatu y El Lagrimal Trifulca en Argentina. Hora Zero en Perú. El Techo de la Ballena en Venezuela. El Nadaísmo en Colombia. Colectivo de Acciones de Arte (CADA) en Chile (al que perteneció Raúl Zurita). Todos estos grupos aparecen en la escena no sólo como un quiebre en las disciplinas provocando expresiones heterogéneas

y mutantes, sino también que directa u obliteradamente expresan el gesto político de su ruptura. Para estas expresiones en general se ha venido imponiendo el uso de la denominación “neovanguardistas”. Según esta visión el horizonte de preferencias de la poesía hispanoamericana de aquellas décadas se caracterizó por un proceso de mutaciones y migraciones interdisciplinarias que la afectaron especialmente desde los años sesenta en adelante, aun cuando los antecedentes habría que buscarlos en la propia primera vanguardia. Las principales similitudes se observan en las diversas mutaciones y migraciones genéricas, lo cual genera espacios híbridos que integran diversas textualidades. Como afirma Galindo, la poesía así aparece como el espacio de resistencia, de verbalización, en medio de contextos represivos o tensionales.

Algunos antecedentes entrega Soledad Novoa en “El contexto local como problema para una reflexión sobre vanguardia/postvanguardia”⁴ donde afirma que en América Latina de los sesenta a los ochenta, la noción más recurrente de la idea de vanguardia viene asociada a la incorporación de prácticas conceptuales, como un mapa ordenador la autora fija tres momentos:

El neoconcretismo brasileño de los años sesenta.

El arte argentino de los sesenta.

La escena de avanzada en Chile, en los años setenta y ochenta, particularmente el grupo CADA.

La investigadora se detiene en la noción de conceptualismo relacionando la idea de vanguardia como un cuestionamiento radical del sistema de arte como institución y el cambio social.

⁴ Oyarzún, Pablo. Richard, Nelly y Zaldívar, Claudia. Editores. *Arte y Política*. Universidad Arcis: Santiago de Chile, 2005.

Es interesante ver cómo en los años veinte las vanguardias europeas emergían en una problemática histórico social derivada de la guerra y la inminencia de los movimientos fascistas en el poder; mientras que en América Latina, en los años veinte hablamos de movimientos de modernización sin una mayor carga política e histórica social (al menos no con la urgencia que caracteriza la producción posterior). (Novoa 2005 79).

Sin embargo, tal como afirma Novoa, en los años sesenta y setenta frente a una despolitización del conceptualismo euronorteamericano, en América Latina la vanguardia aparece con un profundo componente político, la neutralidad se reemplaza por la metáfora o ciertas analogías que dan cuenta de la situación político social del momento.

En este campo, la poesía neovanguardista se asemeja al modelo vanguardista en la actitud rebelde y provocativa frente a los valores discursivos tradicionales y el afán de transformar la sociedad mediante la interacción arte-vida. Pero, se diferencia en la radicalización de diversas estrategias y figuras, como es el caso de la parodia, la distorsión de citas y tópicos, la interdiscursividad en sus variadas formas, el uso constante de la alusión referencial de tipo histórico y biográfico, la ampliación expresiva del verso, y la frase y también del libro y del macrotexto, concebidos como significantes globales de la reflexión poética y la experiencia del mundo. Y como señala Iván Carrasco: “También, en su decidido compromiso con la situación histórica de Chile bajo la dictadura militar, mediatizando su remisión al extratexto por medio de alegorías, símbolos, ironías, correlatos históricos y bíblicos y las posibilidades de las presuposiciones y lo no dicho” (Carrasco 199 161).

Respecto al vanguardismo en Hispanoamérica, Nelson Osorio⁵ sostiene que para una comprensión histórica más cabal de este proceso y superar nociones arraigadas en la historiografía oficial y parcializada en su opinión, habría que

⁵ Osorio, Nelson. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.

empezar por cuestionar la idea que el vanguardismo hispanoamericano es un mero apéndice de las escuelas canonizadas de la vanguardia europea. Al respecto, sostiene: que sin dejar de reconocer que hay una vinculación objetiva y de influencia evidente de los “ismos” europeos, las vanguardias en América Latina, tienen, por su parte, sus propias raíces estético-ideológicas en un proceso propio de cuestionamiento crítico, tanto de la tradición literaria (el modernismo) como de la realidad inmediata (la hegemonía oligárquica), proceso que se vincula al ascenso de nuevos sectores sociales en el continente

Lo que no se puede solayar, eso sí, es que la mayoría de las definiciones estético-formales del vanguardismo hispanoamericano se enlazan con la tradición de las vanguardias europeas. Las perspectivas críticas han fijado diversos enfoques respecto a las repercusiones que esa ligazón tuvo para la escritura en el continente americano, en muchos casos fue un proceso de adaptación y en otros de independencia respecto de los movimientos europeos.

Iván Carrasco (1999) sostiene que la explicación respecto de las tendencias, géneros y procedimientos de la poesía en Hispanoamérica se ha hecho bajo los procedimientos y conceptos históricos europeos, pues se habla de poesía barroca, colonial, surrealista, romántica, vanguardista, etc. En su visión, lo que se llama “literatura hispanoamericana”, aunque concebida de acuerdo a los modelos occidentales, es el resultado de una interculturalidad inestable, incompleta, arbitraria, imprevista, que oscila en forma permanente entre el polo europeo y el imán indígena. “Los poetas han debido incorporarse en dispares condiciones a una escena literaria reconocida y admirada por su calidad, su amplio registro estilístico, temático, genérico, retórico, etc.” (1999 159)

Los grupos poéticos nacidos en los años sesenta serán también un antecedente para configurar el discurso rupturista de algunos poetas de los setenta y los ochenta, en este caso se puede nombrar a Floridor Pérez, Jaime Quezada, José Ángel Cuevas, Naín Nómez, Omar Lara, Federico Schopf, Gonzalo Millán, Waldo Rojas,

Hernán Miranda y Óscar Hahn, entre otros. Es una época convulsionada, todo está en cuestión y por tanto paradigmas nuevos encauzan de manera potente y distinta la salida del texto poético. Estará presente gran parte de esta confluencia en la “Tribu No” con Cecilia Vicuña y Claudio Bertoni. En 1970 asumirá el poder el gobierno de Salvador Allende y la Unidad Popular, años antes se había efectuado el recital de Woodstock y se había producido el “mayo francés”. Desde un país del tercer mundo era muy complejo construir un solo cauce que diera confluencia a lo político, lo estético, lo cultural y lo simbólico. Desde distintos registros, en los grupos mencionados, y también en Escuela de Santiago, o en el Grupo América del Pedagógico o los talleres literarios de la Universidad Católica, dirigidos por Enrique Lihn, la poesía adquirió dimensión vital.

Toda esta época llena de contradicciones y arbitrariedades verá su fin por el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973. En consecuencia, quizás se pueda afirmar que se trataría de un proyecto inconcluso. No obstante, es preciso señalar que la apertura y visión desplegada dejó sentadas las bases para que un nuevo grupo de poetas en los años setenta y ochenta, en medio del escenario trágico que vive Chile, construyan un nuevo momento vanguardista, experimental y anti censura.

1.2.- Mapa de investigación

En este sentido, el presente estudio se propone investigar la poesía chilena de la segunda mitad del siglo XX, en el periodo comprendido entre 1973 - 1985, cuyo objetivo principal sea analizar, reconocer y dar cuenta de las discursividad y transformaciones del sujeto poético en un grupo de autores que los estudios críticos ha conceptualizado como la neovanguardia.

En este caso, el corpus de lectura a estudiar y analizar es: *La nueva novela* de Juan Luis Martínez (1977), *Purgatorio* de Raúl Zurita (1979), *La Tirana* de Diego Maquieira (1983) y *Proyecto de Obras Completas* de Rodrigo Lira (obra póstuma, 1984). El análisis discursivo de las escrituras a investigar en la tesis se guiará principalmente bajo los postulados teóricos de Mijaíl Bajtín y Yuri Lotman, lo que

posibilitará abordar el estudio desde la perspectiva de los géneros discursivos, como un sistema complejo que se nutre de un conjunto de elementos extradiscursivos. Así, el enfoque permite analizar las discursividades poéticas como sistemas polisemánticos y multigenéricos.

1.2.1.- Hipótesis

La poesía chilena de neovanguardia producida, en el periodo 1973 – 1985, por Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Diego Maquieira y Rodrigo Lira, desarrolla un nuevo programa discursivo de ruptura cuya característica principal es una profunda fragmentación del sujeto poético. Este fenómeno deviene en un proyecto poético inconcluso, que, recogiendo la herencia de la vanguardia histórica, clausura las posibilidades del poema formal y rebasa a lo extratextual. De esta manera, se configuran nuevas posibilidades de la búsqueda de lo original en el lenguaje poético y se reinstala el concepto de lo anormal en la tradición de la poesía chilena. La poesía de Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Diego Maquieira y Rodrigo Lira, tensiona la idea de lo original y de la autoría en el poema, establece un espacio simbólico marcado por la presencia de lo intertextual y de lo corporal. Un espacio común une las obras en el periodo a estudiar, esto es: la hibridez del territorio polidiscursivo.

Se observa lo carnalesco en *La Tirana*, lo paródico en *Proyecto de Obras Completas*, lo político en *Purgatorio* y el lenguaje científico en *La nueva novela*. Por tanto, la lectura de la poesía de Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Diego Maquieira y Rodrigo Lira permite esbozar un mapa de direcciones posibles de continuidad o ruptura del sistema poético chileno post golpe de estado 1973, hasta 1985.

1.2.2- Objetivos

1.2.2.1.- Objetivo general:

Indagar, analizar y reconocer las discursividades y transformaciones poéticas existentes en la producción literaria de un grupo de escritores que los estudios críticos han conceptualizado como neovanguardia, del periodo 1973 – 1985 en la

poesía chilena, a partir del estudio y análisis de *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez, *Purgatorio* de Raúl Zurita (1978), *La Tirana* de Diego Maquieira (1983) y *Proyecto de Obras Completas* de Rodrigo Lira (1984), en tanto fenómeno poético inconcluso de ruptura.

1.2.2.2- Objetivos específicos:

- a) Estudiar y analizar el sujeto poético ausente en *La nueva novela* de Juan Luis Martínez
- b) Estudiar y analizar el sujeto poético carnavalizado en *La Tirana* de Diego Maquieira.
- c) Estudiar y analizar el sujeto poético paródico en *Proyecto de Obras Completas* de Rodrigo Lira.
- d) Estudiar y analizar el sujeto poético político en *Purgatorio* de Raúl Zurita.
- e) Reconocer las discursividades que afectan la forma en el lenguaje poético de Juan Luis Martínez en *La nueva novela* (1977), Raúl Zurita en *Purgatorio* (1978), Diego Maquieira en *La Tirana* (1983) y Rodrigo Lira en *Proyecto de Obras Completas* (1984).
- f) Establecer las diferencias y rupturas principales de Juan Luis Martínez en La Nueva novela (1977), Raúl Zurita en *Purgatorio* (1978), Diego Maquieira en *La Tirana* (1983) y Rodrigo Lira en *Proyecto de Obras Completas* (1984), con la tradición poética chilena, principalmente la más cercana: Nicanor Parra, y Enrique Lihn.

- g) Identificar los nuevos dispositivos vanguardistas de la poesía de Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Diego Maquieira y Rodrigo Lira.

Toda tesis acerca de poesía contemporánea debiese iniciar con la pregunta: ¿Qué es la poesía y qué es un poema? Reconociendo, sin duda, que cualquier respuesta posible requiere de diálogos en planos diversos de exploración del género a investigar. Por consiguiente, será útil para el trabajo una mirada múltiple e interdisciplinaria. La estructura y función del poema contemporáneo, materia que ha sido abordada por la teoría, la historia literaria y también por los poetas, instala la indagación en la complejidad del análisis de la lingüística moderna, la hermenéutica, la semiótica, la historia y la filosofía.

Lo que se conoce hoy como poema es el resultado de diversos factores históricos, estéticos y culturales que deben ser mirados sincrónica y diacrónicamente, pues se caería en un error al pensar en este desarrollo sólo como una línea progresiva de mutaciones, escuelas literarias y enfoques. La historia de la poesía está decisivamente ligada a las dramáticas transformaciones ocurridas en la historia de la conciencia humana y cómo ellas han modificado al poema. La discusión del marco teórico central se ocupará de estos asuntos.

Las obras que constituyen el corpus de investigación están ordenadas según las fechas de su primera publicación. Este criterio cronológico es el que ordena la secuencia de los libros y, por tanto, los análisis propuestos.

1.3.- Discusión bibliográfica en torno a la poesía chilena de neovanguardia

La poesía chilena de neovanguardia, originada en los años setenta, tiene un primer antecedente en la antología *Nueva poesía joven de Chile*, editada en Buenos Aires el año 1972 y que estuvo a cargo de Martín Micharvegas, poeta y músico argentino. El libro de ochenta páginas, publicado por Ediciones Noé, reúne a once poetas

chilenos⁶, entre ellos dos inéditos hasta el momento: Juan Luis Martínez y Raúl Zurita. Gran parte de los estudios críticos se refieren a este dato como la génesis de la posterior consolidación de la neovanguardia chilena, que se producirá a partir del año 1977 con la edición del libro *La nueva novela* de Juan Luis Martínez. Se inicia, así, un periodo caracterizado por la búsqueda experimental y una nueva resignificación de la escritura poética en Chile. Naín Nómez sostiene: “Martínez se plantea destruir los supuestos textuales y extratextuales de la escritura poética y horada su propio discurso como totalidad sin fisuras. Su intento es lograr la despersonalización total del texto”⁷.

Agrega, también, que la obra de Raúl Zurita tiene una evidente filiación con la de Martínez y con otros poetas que empiezan a publicar posteriormente, como es el caso de Juan Cameron, Diego Maquieira, Gonzalo Muñoz, Rodrigo Lira y Eugenia Brito. En todos ellos se produce la búsqueda de nuevos significantes y espacios de escritura, caracterizados por sujetos fragmentados y escindidos.

Tal búsqueda experimental posee también otros antecedentes. De ahí que, Iván Carrasco en una definición de neovanguardia postule que:

...reitera el gesto experimental, antitradicional, innovador, polémico, de la vanguardia, movimiento históricamente fechado en Europa desde el cubismo (1908) y el futurismo (1909), hasta fines del primer cuarto de siglo con el primer manifiesto surrealista (1924), que repercutió en América pocos años después gracias a la atención de Huidobro a partir de 1914 (“Non serviam”) y 1916 (“Arte Poética”). (Carrasco 1988 37).

⁶ Eduardo Embry, Omar Lara, Claudio Zamorano (posteriormente Juan Cameron), Raúl Zurita, Floridor Pérez, Enrique Valdés, Juan Luis Martínez, Gonzalo Millán, Hernán Miranda, Titho Valenzuela y Hernán Lavín Cerda,

⁷ “La poesía chilena: “Representaciones de terror y fragmentación del sujeto en los primeros años de dictadura”. *Acta Literaria* N° 36, I sem. (87 – 101) 2008.

Los principales estudios críticos de *La nueva novela* de Juan Luis Martínez (1977), *Purgatorio* de Raúl Zurita (1978), *La Tirana* de Diego Maquieira (1983) y *Proyecto de Obras Completas* de Rodrigo Lira (1984), han sido abordados principalmente desde dos triadas: a) lenguaje, sujeto poético y vanguardia b) poesía, arte y política.

Enrique Lihn y Pedro Lastra en *Señales de ruta de Juan Luis Martínez* (1987), desplazan el análisis de la poesía al campo de la lingüística y la semiótica. En su exégesis postulan que el sistema de citas de Juan Luis Martínez no sólo es lingüístico sino semiológico en un sentido amplio, pues abundan entre ellas las que provienen de la fotografía, de la gráfica, de la gráfica propia y ajena, del diseño anónimo con fines didácticos y de la iconografía popular de personajes célebres. La tesis de Lihn y Lastra articula la idea de una poesía donde el lenguaje pierde la facultad de ser un sustituto de la experiencia puesta en clave.

Scott Weintraub en “Juan Luis Martínez y las otredades de la metafísica: apuntes patafísicos y carrolianos”⁸ agrega que *La nueva novela* en tanto texto poético incluso llega a cuestionar los límites de la legibilidad.

A ello, es importante complementar que a esa disgregación del sujeto se suma un espacio híbrido y diseminado, un terreno polifónico que combina registros orales, textuales y extratextuales.

Respecto de la poesía de Maquieira, Matías Ayala (2009) postula que su poesía es una yuxtaposición de registros orales y escritos y que su enunciación consistiría en dar forma a monólogos dramáticos, apostrofes o diálogos. Se identifican claramente elementos paródicos y carnavalescos. Es una poesía emparentada quizás con la obra de Enrique Lihn de los setenta y ochenta, como señala Ayala, en lo referido a su teatralidad.

⁸ El artículo de Weintraub complementa la idea de Lastra y de Lihn, respecto de las dificultades de lectura que presenta *La nueva novela*. Resulta oportuno revisar ciertos nudos críticos del autor respecto de la ilegibilidad. *Estudios* (enero-julio 2010): 141-168.

Jaime Blume (1994) en su análisis de la poesía de Rodrigo Lira advierte una sobrevaloración del yo y su simultánea degradación, que sumado a un extenso repertorio de marcas escriturales sitúan su escritura en un acentuado carácter postmoderno.

En el caso de la poesía de Lira se puede sostener que estos rasgos no sólo serían observables en un nivel formal, pues en *Proyecto de Obras Completas* el sujeto poético degradado, precario y autorreferido, instala un discurso pletórico de citas y parodias en un escenario asfixiado por la censura política y la represión, por el espectáculo de la televisión, por el reventón social y la paranoia de los tiempos de dictadura en Chile.

Otras lecturas acerca de la neovanguardia acentúan la mirada en la mutación disciplinaria a través de la relación intertextual que se establece con otras discursividades, al respecto Violeta Soledad Romero en “Poesía y física en *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez”⁹ afirma que el libro de Martínez propone esta mutación a través de la intertextualidad que establece entre el discurso científico de la física y el discurso poético. Esta relación operaría en dos direcciones: desde la física hacia la poesía, mediante la incorporación de procedimientos de esta disciplina al discurso poético; y desde la poesía hacia la física, mediante la relativización de sus nociones básicas y la proposición de nuevas soluciones a sus problemas fundamentales. Esto también estaría presente en la poesía de Raúl Zurita, con una fuerte presencia de las matemáticas en *Purgatorio*.

Por otra parte, Zenaida Suárez M. (2013) refiriéndose a la inclusión de objetos en el entramado textual y que da nacimiento, dentro de la neovanguardia literaria chilena, a una nueva técnica, el objetualismo, que junto con la pictografía y el collage van a ser características de este movimiento, dice que dicho objetualismo responde a un nuevo modo de entender el texto como un entramado en el que la exclusividad

⁹ Investigación proyecto Fondecyt 1010747. 2003.

de la palabra ha sido desplazada por un signo corpóreo de significante palpable, el objeto, que aumenta las posibilidades expresivas e interpretativas del signo literario y da lugar a lo que conocemos como obra-objeto.

En este campo de citas, se hace pertinente señalar que Raúl Zurita en el artículo “Literatura, lenguaje y sociedad (1973 – 1983)” (1983), describe a una serie de publicaciones del periodo como obras excéntricas en términos formales en relación al conjunto de obras publicadas, pone como ejemplos los libros: *Aguas servidas*, de Carlos Cociña (1981); *Luis XIV*, de Paulo de Jolly (tres plaquettes 1981-1982); *La nueva novela* y *La poesía chilena* de Juan Luis Martínez (1977 y 1978 respectivamente); *Exit*, de Gonzalo Muñoz, (1981); *Purgatorio* y *Anteparaíso*, de su autoría, (1979 y 1982) y *Fragmento de La Tirana*, de Diego Maquieira (1983). Todos estos autores representarían un quiebre formal y discursivo, respecto a los otros libros publicados en la época. Las discursividades superadas a las que se refiere Zurita serían: El discurso antipoético de Parra, la poesía de los lares (con Jorge Teillier como su arquetipo y exponente más completo), la poesía epigramática (Armando Uribe) y la retórica nerudiana.

Iván Carrasco (1999) sostiene que la explicación respecto de las tendencias, géneros y procedimientos de la poesía en Hispanoamérica se ha hecho bajo los procedimientos y conceptos históricos europeos, pues se habla de poesía barroca, colonial, surrealista, romántica, vanguardista, etc. , en su visión lo que se llama “literatura hispanoamericana”, aunque concebida de acuerdo a los modelos occidentales, es el resultado de una interculturalidad inestable, incompleta, arbitraria, imprevista, que oscila en forma permanente entre el polo europeo y el imán indígena. “Los poetas han debido incorporarse en dispares condiciones a una escena literaria reconocida y admirada por su calidad, su amplio registro estilístico, temático, genérico, retórico, etc.” (Carrasco 1999 159).

Es así, como identifica cinco discursividades presentes en el sistema poético chileno en el periodo: la poesía neovanguardista, la lírica testimonial de la contingencia

sociopolítica, la poesía religiosa apocalíptica, la poesía feminista de género y la poesía etnocultural.

Un conjunto de factores ha contribuido a provocar una intensa diferenciación en las motivaciones, formación, persistencia en la escritura, recepción lectora y crítica, por ende, un proceso heterogéneo, de mucha variedad y riqueza poética, que asume tendencias anteriores o provenientes de otros países (como el realismo y el feminismo), las actualiza y renueva (el neovanguardismo, la poesía religiosa apocalíptica) y desarrolla otras nuevas, como el etnoculturalismo.

Un estudio reciente de la académica Magda Sepúlveda *Ciudad Quiltra. Poesía chilena 1973 -2015* (2013) agrega una novedosa mirada respecto al periodo. La investigación constata que tras el golpe militar de 1973, se impone en el país una acción generalizada de limpieza. Sostiene que la metáfora de la higienización elaborada por el autoritarismo gobernante se aparece como una forma de violencia epistémica, y que por este motivo se hace un hábito constante la revisión de las uñas y el cabello, se exigía que los jóvenes llevaran el pelo corto y que no excediera del cuello de la camisa, quien infringiera esta norma era humillado públicamente con cortes capilares y otros atentados contra el cuerpo.

Un grupo relevante de artistas de los años setenta elaboran polémicas respecto de este discurso de la higienización, dice Sepúlveda:

La mayoría desarrolla una escritura experimental, no tan sólo para escapar de la censura, sino también porque había en ellos una conciencia del significante tras la llegada de las lecturas estructuralistas a Chile".
(Sepúlveda 2013 23).

Esta situación deviene en que la neovanguardia de los setenta y ochenta, amplía el registro más allá de la página, convirtiendo al propio cuerpo en un territorio propicio para la creación artística, superando incluso las respuestas de las vanguardias histórica que habían puesto el acento en el cómo escribir en la urbe, con la aparición de los aparatos modernos, el lenguaje publicitario, lo que configura, al decir de

Sepúlveda, un yo altamente expuesto al escenario ruinoso de lo contemporáneo, donde todo está por desvanecerse, y todo puede desaparecer en el aire en cualquier momento.

La tesis la fundamenta al observar que en *Purgatorio*, de Raúl Zurita, se incorpora en la portada, de la primera edición de 1979, una fotografía que muestra su mejilla quemada. De esta manera señala Sepúlveda: “El dolor acontecido a los miles de torturados adquiriría, a través de la mancha en el rostro, la visibilidad que le restaban los discursos oficiales” (2013 24). Lo mismo sucedería con Diamela Eltit y sus laceraciones en las piernas, autoinfringidas con una plancha doméstica. Es pertinente recordar que el grupo CADA, Colectivo de Acciones de Arte, pone el acento en hacer visible el maltrato del cuerpo en la calle y no en el museo.

Magda Sepúlveda, sostiene que esta forma de espectáculo en la ciudad propició las distancias del CADA con el grupo VISUAL, formado por Ronald Kay, Catalina Parra, y Eugenio Dittborn; y las polémicas con CROMO, conformado por Carlos Lepe, Carlos Altamirano y Luz Donoso. La distancia con VISUAL, estaría dada por el lugar de la metáfora en los lenguajes del arte. CROMO por otra parte sostenía que no debía abandonarse los espacios institucionales, como las galerías.

En el caso de El CADA, privilegiaba la calle, deseaba acción. Así queda registrado en su primera acción: “para no morir de hambre”, que consistió en repartir bolsas de leche en una población de la comuna de La Granja, las bolsas llevaban una leyenda que decía: “1/2 litro de leche”, en clara alusión con unas de las medidas más recordadas del gobierno de la Unidad Popular, la del ½ litro de leche asegurado para los niños chilenos.

Lo vertiginoso de los acontecimientos tras el golpe de estado, con su grado de brutalidad y represión, encuentra un remanso en el vuelco que dan los creadores neovanguardistas a la denuncia y al panfleto. Los lugares de referencia se convierten en reminiscencias de lo cercano y lo perdido, las palabras silenciadas encuentran su camino por vías insospechadas y se acumulan como territorios

plurales de amplias significaciones. Pero no sólo como una estrategia de sobrevivencia, sino como una apelación al devenir, a la intersección entre la obra y la subjetividad, en un campo pletórico de dolor y muerte. La transgresión por tanto crea campos discursivos diversos acentuando la experimentación, el significante y la extrañeza.

Frente a este estado del arte se propone indagar en las discursividades de la neovanguardia chilena, en los que podrían ser sus componentes programáticos, entendiendo que *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez, *Purgatorio* de Raúl Zurita (1978), *La Tirana* de Diego Maquieira (1983) y *Proyecto de Obras Completas* de Rodrigo Lira (1984), aunque comparten cierto espacio en común, también distancian sus propuestas y en ningún caso los cuatro autores representan un movimiento, ni nada parecido.

La entrada que se propone es desde el lenguaje, tal como lo define Mijail Bajtin: “un medio vivo y concreto en el cual se desenvuelve la conciencia del artista de la palabra”.¹⁰ De esta manera se fundamenta la idea de que el discurso literario está inmerso en un medio vital, donde la palabra nunca es una o singular, sino más bien se construye a partir de múltiples voces, pues el discurso no pertenece en exclusiva a una entidad emisora, ya que todo discurso incluye la palabra ajena. La poesía y los demás géneros literarios deben ser comprendidos y estudiados como géneros discursivos que a su vez se construyen socialmente y son de diversa naturaleza.

Terry Eagleton afirma en su libro *Cómo leer un poema* (2010) que las palabras se refieren a los elementos del mundo, pero no lo hacen en una correspondencia exacta, siempre se enfrentan a un doble camino, primero hacia aquello que denotan (su referente) y por otro lado hacia los otros signos.

Sostiene Eagleton al respecto: “Esa doble referencia se da en el lenguaje en general; pero la poesía, de nuevo, hace de ella su paradigma. En un poema, el

¹⁰ Bajtin, Mijaíl. *Problemas literarios y estéticos*. Editorial Arte y Literatura: La Habana, 1986. 115.

hecho de que una palabra sea capaz de denotar sólo a través de complejas interrelaciones con otras palabras, es mucho más evidente de lo que resulta en un fragmento de conversación casual” (Eagleton 2010). La idea que subyace detrás de esta conceptualización es que el lenguaje poético es un tipo de anormalidad creativa, una “enfermedad vigorizante” para el lenguaje.

Agrega, que la modernidad estableció una crisis de fe con el lenguaje, una suerte de escepticismo con la metáfora y el gesto verbal exagerado. Para algunos escritores modernos incluso es preciso violentar el lenguaje para obtener alguna verdad de él. Se puede agregar, al respecto la poesía también puede ser vista como un “sistema de desvíos” (Cohen 1982). Visto así el lenguaje poético aparecería como pura negatividad, sería una desconstrucción de la estructura misma del lenguaje.

El programa poético oculto y visible en *La nueva novela* de Juan Luis Martínez (1977), *Purgatorio* de Raúl Zurita (1978), *La Tirana* de Diego Maquieira (1983) y *Proyecto de Obras Completas* de Rodrigo Lira (1984), señalaría tal vez un único momento del sistema poético chileno, de alta ruptura, y que traza un mapa de continuidades e interrupciones en la poesía chilena. Eso es un tema pendiente en los estudios de la poesía chilena, que es preciso abordar. La investigación también se propone contribuir al conjunto de indagaciones que se realizan en torno a la poesía chilena en el campo de la investigación literaria y de esta manera aportar con nuevos elementos de discusión con especial énfasis al periodo del último tercio del siglo XX.

2.- ESTRUCTURA Y FUNCIÓN DEL POEMA CONTEMPORÁNEO

2.1.- Poesía, poema: primeros acercamientos

Para una comprensión e indagación reflexiva y profunda de los problemas que enfrenta la neovanguardia chilena de fines de los setenta y principio de los ochenta, se precisa una discusión crítica respecto al devenir de la poesía desde el advenimiento de la modernidad y establecer los núcleos teóricos más relevantes en el campo a investigar.

Deslindar las relaciones de esta nueva vanguardia con las vanguardias históricas adquiere relieve, en tanto el análisis no se puede centrar solamente en aquellos aspectos más observables de ineludible filiación histórica.

Hay que repasar las transformaciones de la poesía moderna y sus mutaciones frecuentes como un elemento de sobrevivencia del discurso poético, lo cual traslada inequívocamente la discusión a un campo en disputa permanente y donde frecuentes procesos de canonización y descanonización ponen a prueba a la palabra poética en una dialéctica entre ruptura y tradición.

La lectura de los autores propuestos en el estudio, permite, desde el panorama escritural chileno, retomar los temas que han cruzado la discusión acerca de la poesía desde la instauración del poema moderno en la poesía universal e hispanoamericana.

La poesía es el género e incluye al conjunto de poemas, en cambio el poema es el discurso específico, se puede afirmar que es el lugar de la poesía. El *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (1991) define al poema, siguiendo a Mukarovsky, como la forma literaria en que se actualiza el discurso de la poesía. Para el caso de la definición de poesía, siguiendo esta vez los postulados de Jakobson, afirma que el discurso poético es fruto de una compleja disposición rítmica, de la selección y combinación de las palabras dominada por el principio de equivalencia, es decir de los lazos estrechos semánticos y fonéticos de los signos. Por consiguiente toda pregunta acerca de ¿Qué es la poesía? o ¿Qué es un poema?, precisa de un necesario diálogo en planos diversos de exploración. Se requiere una mirada múltiple e interdisciplinaria, requisito que es fundamental a la

hora de trazar cualquier coordenada respecto al problema. La estructura y función del poema contemporáneo, es una materia que ha sido abordada por la teoría y la historia literaria; y también por los poetas. Se ha sumado a esta indagación compleja el análisis de la lingüística moderna, la hermenéutica, la semiótica, la historia y la filosofía. El poema es, por tanto, un campo privilegiado de estudio de las funciones del lenguaje, sus desviaciones y de las formas y sentidos que el hombre ha concebido en las creaciones artísticas.

Si la historia de la poesía sólo fuera una suma de autores, y sus posteriores influencias a través de mecanismos de composición y estilo, no habría mucho que decir, pues se tendría a mano una especie de fórmula replicable en cualquier momento. Paso inicial, entonces, para entender y formular bien el problema que plantea la estructura del poema contemporáneo, tema presente en la obra de Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Diego Maquieira y Rodrigo Lira, es reparar sucintamente en los antecedentes fundantes de la poesía occidental.

Aristóteles, en la antigüedad, esbozó en la *Poética*¹¹ un primer análisis del fenómeno literario señalando una propensión natural del hombre a copiar los objetos de la naturaleza a través de la imitación (*mimesis*). Este fenómeno lo comprendía como una forma de conocimiento y también como una manera de complacer a los demás. Las dos causas mencionadas serían la base para el origen de la poesía¹². Por primera vez se definirán conceptos literarios como la trama o el argumento de una obra, las distintas partes que conforman una pieza dramática y los efectos que pueden producir ellas en las personas.

¹¹ Aristóteles. *Poética*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.

¹² "Parece que, en general, fueron dos las causas que originaron la poesía, y ambas naturales. En efecto, el imitar es algo connatural a los hombres desde niños, y en esto se diferencian de los demás animales, en que el hombre es muy proclive a la imitación y adquiere sus primeros conocimientos por imitación; y también le es connatural el complacer a todos con sus imitaciones". (*Poética* 2009 41).

Varios de estos términos tendrán una influencia capital en los estudios de la literatura occidental hasta el día de hoy. Para la antigüedad clásica la poesía, en su forma épica, contenía características específicas: a) Se vinculaba estrechamente con la música, b) Toda poesía era creación relacionada con lo natural. El poema épico fijaba su tiempo en la exaltación del pasado heroico y en sus héroes, lo que, en cierta medida, le otorgaba al poema un carácter realista¹³.

La musicalidad del poema clásico sentará las bases de la aparición, tiempo después, de la poesía lírica, llamada así porque efectivamente el instrumento musical (la lira) acompañó a las odas (cantos).

La figura de Apolo con una lira en la mano, como incitador de la inspiración, sintetiza la manera de concebir la poesía en la antigüedad, esto es, la contemplación ensimismada del espectáculo del universo y de sus fuerzas cósmicas, fenómeno que tendrá larga vida en la historia de la poesía occidental.

Esta impronta establecerá una forma de hacer poesía con límites absolutamente definidos cuyos alcances se concretarán en directa relación con el mundo circundante y una especie de espíritu positivo basado en una estética de lo bello, de lo arquetípico, o al decir de Aristóteles, en el “justo equilibrio de las cosas”.

La discusión respecto del poema, que arranca en la modernidad, se centrará en el comportamiento del lenguaje como herramienta esencialmente humana y por medio de la cual el ser humano ha definido analogías que intenten explicar el mundo o busquen la insondable profundidad del sentido de la vida.

En ese transcurso –no lineal- la poesía moderna problematizó de manera radical la posibilidad o imposibilidad de nombrar las cosas tal cual son. Dicho de otra manera, la búsqueda del sentido en el lenguaje poético instala en la lírica moderna la compleja pregunta sobre los límites y alcances del lenguaje.

¹³“En sus orígenes griegos la poesía nació, bajo su forma épica, estrechamente vinculada a la música: los aedas cantaban sus hexámetros narrando las hazañas de los héroes. Era esta épica –como todas, inclusive la novelística contemporánea- una forma obligadamente realista de la poesía”. (Moreno 1963 15).

Interrogante que rebasará el criterio estructural formal de análisis y precisará de una reflexión histórica, crítica y estética.

2.2.- La poesía moderna: desvío, anormalidad y negatividad

Con el ascenso de la sociedad burguesa en Europa, desde el romanticismo en adelante, la literatura experimentó una suerte de desviación o un giro cada vez más radical en su lenguaje y en la manera de representar el mundo. Este giro o “extrañamiento del lenguaje” (como señalaba Román Jakobson y los formalistas rusos) devino en que las palabras ya no expresaran precisamente lo que piensan del mundo que las rodea y por consiguiente se desprendan de su uso cotidiano. Se sustenta de esta forma una especificidad de lo poético tal como lo estudia Román Jakobson en *Ensayos de lingüística general* (1975), quien propone que el análisis del lenguaje de la poesía se ubica completamente dentro de la función poética del lenguaje. Incluso va más allá, pues define poética como aquella parte de la lingüística que trata de la función poética en sus relaciones con las demás funciones del lenguaje (emotiva, referencial, conativa, fática y metalingüística).

Todas estas visiones germinaron en la idea de que el texto literario comparado con otros textos contienen una especificidad: “la literariedad” o “literaturidad” de su escritura, con lo cual se pueden diferenciar del uso del lenguaje en otras áreas que más bien atienden a su uso cotidiano. Problematizando esta tesis, Grinor Rojo, en *Diez tesis sobre la crítica* (2001) afirma que el posestructuralismo ha desdibujado, cuando no suprimido por completo, unos límites considerados infranqueables hasta hace un tiempo cercano; apoya esta idea en una cita de Paul de Man, quien sostiene en el artículo “*The rhetoric of Blindness: Jacques Derrida’s Reading of Rousseau*”¹⁴: que un texto discursivo, crítico o filosófico, que hace esto por medio de afirmaciones, no es más o menos literario, que el que evita la afirmación directa.

¹⁴ Texto incluido en *Blindness and Insight. Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism*. Nueva York, Oxford University Press, 1971, pp. 136-137.

En la práctica las distinciones se confunden a menudo: la lógica de muchos textos filosóficos se apoya en gran medida en la coherencia narrativa y en las figuras del lenguaje, mientras que en la poesía abundan las afirmaciones generales. El criterio de especificidad literaria no dependería, entonces, de la mayor o menor discursividad del modo sino del grado de consistente retoricidad del lenguaje.

Dentro de estas múltiples miradas, Jean Cohen, en *Estructura del lenguaje poético* (1974), utiliza el concepto de “desvío” para caracterizar y analizar el lenguaje poético contemporáneo. Sostiene que el poeta ya no habla como los demás y que su lenguaje aparece como “anormal”. Cohen se distancia de la comprensión clásica del poema caracterizado por el uso del verso, es decir comprendido en virtud de su composición estética o de estilo. Al respecto Cohen distingue tres clases de poemas: en primer lugar nombra al poema en prosa, al que ubica en el plano semántico del lenguaje (sentido), y que no se interesa en el plano fónico (sonidos), ejemplo de esto es *Una temporada en el infierno* (1873), de Arthur Rimbaud:

Antaño, si mal no recuerdo, mi vida era un festín donde corrían todos los vinos,
donde se abrían todos los corazones.

Una noche, senté a la Belleza en mis rodillas. Y la encontré amarga.
Y la injurié.
Yo me he armado contra la justicia.

Yo me he fugado. ¡Oh brujas, oh miseria, odio, mi tesoro fue confiado a vosotros!

Conseguí desvanecer en mi espíritu toda esperanza humana.
Sobre toda dicha, para estrangularla, salté con el ataque sordo del animal feroz.
Yo llamé a los verdugos para morir mordiendo la culata de sus fusiles. Invoqué a las plagas, para sofocarme con sangre, con arena. El infortunio fue mi dios. Yo me he tendido cuan largo era en el barro. Me he secado en la ráfaga del crimen.
Y le he jugado malas pasadas a la locura.
Y la primavera me trajo la risa espantable del idiota...

(Arthur Rimbaud, Fragmento de *Una temporada en el infierno*).

En segundo término, define los poemas fónicos: Donde se explotan los recursos sonoros del lenguaje. En este caso el poeta se conforma con construir un poema con rima y métrica, Cohen no cita ninguna obra literaria relevante de este tipo.

En tercer lugar ubica a los poemas fono-semánticos, que serían la unión integral lo fónico con lo semántico, y que daría como resultado, según Cohen, obras de gran valor, como el caso de *Las flores del mal* (1857) de Charles Baudelaire:

La necesidad, el error, el pecado, la tacañería,
Ocupan nuestros espíritus y trabajan nuestros cuerpos,
Y alimentamos nuestros amables remordimientos,
Como los mendigos nutren su miseria.

Nuestros pecados son testarudos, nuestros arrepentimientos cobardes;

Nos hacemos pagar largamente nuestras confesiones,
Y entramos alegremente en el camino cenagoso,
Creyendo con viles lágrimas lavar todas nuestras manchas.

Sobre la almohada del mal está Satán Trismegisto
Que mece largamente nuestro espíritu encantado,
Y el rico metal de nuestra voluntad
Está todo vaporizado por este sabio químico...

(Charles Baudelaire, Fragmento de *Las Flores del mal*).

Cohen, por tanto, identifica dos especies en la literatura: la poesía y la prosa¹⁵. Traza una línea imaginaria que provocaría la tensión entre lo normal (la prosa) y lo anormal (la poesía), tensión que va a ser medida de acuerdo a su intensidad. Mientras mayor sea la tensión, mayor será la expresión de lo poético en contraposición con la norma, que es lo prosaico, y que se instala en el polo opuesto hasta llegar a un grado cero de la escritura. Instala la diferenciación de lo poético y lo prosaico en la naturaleza del lenguaje, no en su capacidad sonora. Cohen retoma los conceptos del lingüista Ferdinand de Saussure desarrollados en *Curso de Lingüística General*

¹⁵ "Existe un hecho brutal del cual, en nuestra opinión, hay que partir necesariamente: se trata de la existencia de dos especies, prosa y poesía, en que, según el parecer unánime, se distribuye de modo necesario el lenguaje escrito. Es posible, pues, enunciar en términos sensibles el objeto de la poética: se trata de saber en qué fundamento objetivo se apoya la clasificación de un texto dentro de una u otra de aquellas especies". (*Estructura del lenguaje poético* 14).

(1916) y afirma que el lenguaje está constituido por dos sustancias existentes por sí mismas e independientes entre ellas: significado y significante¹⁶, donde el significado es el concepto y el significante el sonido articulado, lo que posibilita que el lenguaje sea un sustituto de la experiencia puesto en clave.

Para Cohen, las teorías poéticas conocidas hasta hoy tienen algo en común desde la antigüedad y esto es que se oponen según insistan en el significante o en el significado. La diferencia estribaría en que ese “algo” que se añade a la prosa para convertirla en poesía dependa del significante o del significado.

En el primer caso nombra a los “formalistas” que describen a la poesía como arte de los versos y ven en la versificación un conjunto de coacciones suplementarias dedicadas únicamente al significante. Difiere de esta visión la teoría elaborada por de Saussure, llamada “paragramática”, que actúa a la vez sobre las dos caras del signo¹⁷. En el caso de las teorías que buscan lo poético en el significado, Cohen plantea que no ven en el poema una particularidad semántica, un sentido cualitativamente distinto, sino sólo un acrecentamiento del sentido. Señala que la exégesis marxista o psicoanalítica trabaja con la teoría del doble lenguaje al plantear que existe un sentido aparente y un sentido subyacente al que el primero remite en forma consciente o inconsciente mediante un montaje simbólico que el lector debe decodificar. Menciona también Cohen la teoría polisémica en tanto una variante de la anterior, lo que la diferencia es que en este caso no establece jerarquía de sentidos, le basta con que sean múltiples¹⁸.

¹⁶ De Saussure abarca este tema en *Curso de lingüística general*, donde afirma: “...proponemos conservar la palabra *signo* para designar la totalidad, y reemplazar *concepto e imagen acústica* respectivamente por *significado y significante*; estos últimos términos tienen la ventaja de señalar la oposición que les separa, bien entre sí, bien de la totalidad de que forman parte. En cuanto a *signo*, si nos contentamos con ese término es porque, al no sugerirnos la lengua usual ningún otro, no sabemos por cuál reemplazarlo...” (93).

¹⁷ “...no obstante, como el significado se desprende del juego de los significantes, se la puede relacionar con el formalismo. Pero poco importan las etiquetas. Lo pertinente aquí es que a su vez, no ve en la poesía más que un rasgo complementario. Si en un texto donde se trata de Escipión tenemos que leer en sobreimpresión el nombre `Escipión`, esto es un signo adicional que convierte al texto en cuestión en el producto de un lenguaje doble o supercodificado, un algo más otra vez”. Cohen, Jean. (Cohen 1982 16-17).

El lingüista alemán Hugo Friedrich, afirmaba en *Estructura de la lírica moderna* (1959), que la atracción provocada por la lírica moderna se relacionaba con su “oscuridad”, la magia de sus palabras y un cierto aire de misterio que la cubre. A esta ininteligibilidad la nombra como disonancia, pues se produce de la tensión que se acerca más a la inquietud que al reposo. Según Friedrich esta disonancia sería uno de los objetivos del arte moderno¹⁹.

La oscuridad del poema aparece como deliberada, incluso existiría una “cierta gloria” en la no comprensión de su significado. El poema aspira a ser una entidad que se baste a sí misma, cuyo significado irradie en variadas direcciones y cuya constitución sea un tejido de tensiones entre fuerzas absolutas²⁰. De tal modo, el poema moderno ya no describe la realidad ni las cosas, sino que las transpone al mundo de lo insólito, deformando los objetos y convirtiéndolo en algo extraño. El poema moderno no pretende ser medido por la realidad, aunque necesite de ella. Friedrich sostiene que una definición de la poesía romántica, erróneamente generalizada, suele considerar a la lírica como el lenguaje de los sentimientos y de las emociones, definición que la ubica en el ámbito de la vida cotidiana y espiritual que comparten todos los que sean capaces de sentir. Para Friedrich esta familiaridad comunicativa es la que el poema contemporáneo pretende eludir.

¹⁸ Cohen agrega: “Desaparece aquí el valor de verdad concedido por la interpretación freudiana o marxista al segundo sentido. La multiplicidad –incluso la infinidad– de las lecturas posibles constituye el rasgo pertinente. Teorema que tiene el mérito de descubrir el juego. Es la cantidad y no la calidad del sentido la que constituye la poeticidad” (17).

¹⁹ Señala Friedrich, citando a Stravinsky, en su *Poétique musicale*: “No hay nada que nos obligue a buscar la satisfacción únicamente en el reposo. Desde hace más de un siglo son cada día más numerosos los ejemplos de un estilo en el que la disonancia se ha convertido en algo independiente, en una cosa que cuenta por sí misma. No es ni el anuncio ni la preparación de nada. Ni la disonancia engendra desorden, ni la consonancia ninguna garantía de seguridad” (14).

²⁰ Para Friedrich estas fuerzas actuarían por sugestión sobre capas prerracionales, pero que pondrían también en vibración las más secretas regiones de lo conceptual.

El poema moderno prescinde de la humanidad en el sentido tradicional de la palabra, de la vivencia, del sentimiento y en ocasiones del yo del poeta, el cual no participa de su poema como sujeto privado, sino como un operador de la lengua, una inteligencia creadora que ensaya distintas posibilidades de transformación de su fantasía soberana. El poema moderno contiene un dramatismo agresivo, que impera en la relación entre los temas o motivos, que aparecen contrapuestos. En un proceso paulatino, desde la segunda mitad del siglo XIX, se establece una tensión desmesurada entre el lenguaje corriente y el lenguaje poético, a este proceso se refiere Friedrich con la disonancia y el oscurantismo, lo que Cohen llama desviación o el extrañamiento del lenguaje del que hablaban Jakobson y los formalistas.

Hasta principios del siglo XIX la poesía sólo pertenecía al ámbito sonoro de la sociedad, su función era la representación idealizadora de materias y situaciones vulgares, por tanto los cambios que vinieron posteriormente trajeron consigo transformaciones decisivas tanto en el terreno de la teoría como en el de la crítica poética. En el pasado, al juzgar un poema, se hacía referencia principalmente a sus cualidades de contenido, se hablaba de un deleite, de un gozo, de una plenitud armoniosa, se trataba de una poesía pletórica de alegría y correspondiente a una visión feliz de la realidad.

Existe una valoración del significado de los poemas en el que las palabras están correctamente elegidas, el poema engrandece e idealiza, en él no tienen cabida rarezas, pues su perfección está basada en el engrandecimiento del alma²¹.

El poema moderno ofrece nuevos atributos, la mayoría de ellos negativos, se refiere cada vez menos a los contenidos y cada vez más a la forma. Es el poeta Lautréamont, para Friedrich, en 1870, el que traza un cuadro de la literatura del porvenir. Lautréamont identifica signos que la habrían de distinguir, según él son: congojas, desorientaciones, indignidades, muecas, predominio de lo excepcional y

²¹ Friedrich señala como ejemplo a Schiller quien enfatiza la capacidad del poema para ennoblecer y dignificar el afecto, es la idealización de un objeto, sin la cual ya no merecería su nombre.

de lo absurdo, oscuridad, fantasía desenfundada, tenebroso afán, disgregación en los más antagónicos elementos y ansia de aniquilación.

I

Los gemidos poéticos de este siglo no son más
que sofismas.

Los primeros principios deben estar fuera de
discusión.

Acepto a Eurípides y Sófocles; pero no acepto
a Esquilo.

No demostréis carecer del sentido más elemental
de las conveniencias ni poseer mal gusto
respecto del creador.

Rechazad la incredulidad: me complaceréis.

No existen dos clases de poesía; sólo existe una...
(Lautréamont, fragmento de *Poesías y cartas*).

La pregunta que surge, entonces, es ¿por qué la poesía moderna se puede describir mucho mejor a base de atributos negativos que positivos? Al respecto Friedrich afirma que sólo un dato puede darnos una certeza para resolver la interrogante: la anomalía. De ahí que es preciso sintonizar y excavar en esa anomalía, entenderla e instalarla en la historia, porque de esa manera habrá más pistas para acechar al poema contemporáneo en toda su complejidad.

En este escenario de acercamientos al fenómeno de la poesía contemporánea Michael Riffaterre (1979) observa que un poema no significa de la misma manera que un texto no poético, esta diferencia se ensancha al comparar el proceso de comunicación en la poesía con el de la vida cotidiana. Para Riffaterre existe un acuerdo en la explicación empírica del poema, lo observable a primera vista, pero no así cuando se trata de describir los mecanismos semánticos del poema²².

²² Se hablará de metáfora o metonimia, es decir de transferencia, de sustitución de un signo a otro para un mismo significado. O bien, se creará encontrar la característica de la significación poética en la ambigüedad, es decir en la usurpación de un significado por otro para un mismo significante. O, aún, se constatará que hay

Todos los pasos de interpretación del análisis de un poema se sostienen en un mismo criterio: “se juzga las palabras en función de las cosas, el texto por comparación con la realidad” (Riffaterre 1979), lo que orienta la interpretación según el eje vertical que define las relaciones entre el signo y lo representado, dicho de otro modo lo que devela al poema como una “anormalidad”.

Para Riffaterre recurrir a este mecanismo no permite determinar en qué difiere el significado semántico²³ de un poema de aquello que no es un poema. Piensa que hay que poner atención en las palabras y el simbolismo que ellas encierran en el poema, y en un procedimiento hermenéutico leer las relaciones intertextuales del poema, escenario en el que no basta con caracterizar la naturaleza del lenguaje poético en su “anormalidad”. La poesía, por tanto, ha sido descuidada porque los lectores y la crítica tradicional aplican, de manera subjetiva, los mismos criterios de análisis que se usan en la comunicación normal.

Se trata de un empleo utilitario de la lengua que compara al poema con la realidad. Riffaterre, en última instancia, busca reconciliar a la lingüística con los estudios literarios, relación que debiera dar cuenta del poema en sus aspectos estructurales, de manera que se describa en forma coherente y relativamente simple la arquitectura interna de la poesía como texto, y por medio de ese dispositivo descubrir de sentido del poema²⁴.

oscuridad cuando el significado parece insólito en el contexto donde figura su significante. Esas constataciones serán de hecho rápidamente transformadas en juicio de valor. Se extasiarán frente a la complejidad o el enriquecimiento de los sentidos, frente a la capacidad del poema para hacer soñar, explorar lo posible, etc. (Riffaterre 1979 1).

²³ Entendido el plano semántico del poema como la búsqueda del sentido o el significado en el poema, más allá de los aspectos formales que instala la sintaxis y la pragmática del lenguaje.

²⁴ ...la comparación del poema con la realidad es una aproximación crítica de eficacia dudosa. Desemboca en conclusiones no pertinentes, porque queda más acá o fuera del texto. No obstante, aún si el recurso a la realidad no es sino una racionalización inexcusable en el crítico, esta misma racionalización es una de las modalidades de la relación entre el texto y el lector, la cual constituye el fenómeno literario. (Riffaterre 1970 2).

2.3.- Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé: el tránsito y el anuncio de la poesía moderna

Existe consenso generalizado en la crítica que la poesía contemporánea es anunciada y fija sus bases en el desarrollo y avance del romanticismo alemán y francés; y por la aparición de figuras consulares que fijaron los nuevos derroteros tanto en su obra poética, como en sus postulados teóricos. La lírica moderna abandona la pretensión didáctica del poema antiguo, deja atrás la idea de una poesía que, en cierto sentido, menosprecia la capacidad interpretativa del lector y cuya función principal es idealizar el mundo real a través del lenguaje, como una manera de fijar una visión de él.

El poeta y ensayista mexicano, Premio Nobel de Literatura, Octavio Paz, sostiene en su libro *El arco y la lira* (2003) que el poema, más que una forma literaria es un lugar de encuentro entre el hombre y la poesía.

El poema es una obra y en él se expresan las fuerzas vivas del lenguaje humano, con sus afirmaciones y negaciones. Al decir de Paz, la historia de la poesía moderna, o al menos la mitad de ella, es producto de la fascinación que han experimentado los poetas por la construcción de una razón crítica contra la cultura occidental greco-latina.

Ejemplifica señalando que para los románticos alemanes el lenguaje poético era la mediación entre lo sagrado y lo humano²⁵.

Esta razón crítica deviene en nuevas funciones para el poema, esta vez de la mano de la capacidad que tenga el poeta de transmitir en sus textos mundos imaginarios, arbitrarios y artificiales²⁶.

²⁵ "Poesía e historia, lenguaje y sociedad, la poesía como punto de intersección entre el poder divino y la libertad humana, el poeta como guardián de la palabra que nos preserva del caos original: todas estas oposiciones anticipan los temas centrales de la poesía moderna". (Paz 2008 48).

²⁶Al respecto, Albert Beguin, en su libro *El alma romántica y el sueño* afirma que con el romanticismo se rompen los puentes de comunicación entre la literatura y el mundo cotidiano. Beguin agrega que se aparta el "mundo real" del "mundo del sueño" y el modelo ya no es el mundo real, ahora es el mundo soñado.

Según Friedrich se puede hablar de poesía moderna sólo a partir de Charles Baudelaire (1821-1867). En 1859, el poeta francés, anuncia las características que debe reunir un artista moderno. Baudelaire acuña el término moderno para afirmar que el arte posee la facultad de ver en el desierto de la gran ciudad burguesa no solamente lo que describe como la decadencia del hombre, sino también la posibilidad de una belleza misteriosa.

El poema, visto así, es la concreción de un destino temporal que prefigura una mirada ontológica, la que alcanzará su mayor fuerza en la obra de Mallarmé. Con Baudelaire se despersonaliza el poema moderno, se destruye la idea de unidad entre poesía y sujeto que sugerían los románticos alemanes.

Fuera de Francia, Edgar Allan Poe quien separa de manera más tajante a la lírica de los dictados del corazón, aspira a que el poema sea una excitación entusiasta, pero que éste no tenga nada que ver con la pasión personal ni con lo que él llama “la embriaguez del corazón”.

Baudelaire justifica a la poesía en cuanto es capaz de neutralizar el corazón personal: El poema contiene un yo ensimismado que apenas mira al yo experiencial. Lo que se advierte claramente en esta observación de Friedrich es la disonancia de la lírica moderna, de la misma manera que el poema se separó de los dictados del corazón, la forma se separa del contenido, y ahora, su centro es el lenguaje.

La construcción de la belleza en el poema pasa a ser una especie de resultado del entendimiento y el cálculo, Baudelaire afirma que la metáfora adquiere “exactitud matemática”.

Baudelaire observa la ciudad moderna con toda su fealdad (el asfalto, lo lúgubre y la iluminación artificial), se para frente al tiempo de la técnica, el vapor y la electricidad, puesta al servicio del progreso. Será en este escenario en que establece una disonancia que convierte a lo negativo en objeto de fascinación. Según Friedrich, Baudelaire prepara las condiciones para la lírica que vendrá un tiempo después, esto es: la belleza disonante, la conciencia de lo anormal, la desobjetivación y la exploración de las fuerzas mágicas del lenguaje y de la fantasía

absoluta, características que deben asemejarse a las abstracciones matemáticas y las curvas melódicas de la música.

En 1871, Arthur Rimbaud (1854-1891) escribirá las “Cartas del vidente” en las que esboza el programa de la poesía futura. Rimbaud viene a confirmar la idea de que la poesía moderna debe ir de la mano con la reflexión acerca del arte poético. El poeta no sólo debe escribir poemas, sino que debe interrogarse acerca del lenguaje de la poesía y el alma colectiva de su época, de esta manera el poeta escribirá poesía con la finalidad de llegar a lo desconocido y se convertirá en un vidente:

Quiero ser poeta y me estoy esforzando en hacerme
Vidente: ni va usted a comprender nada, ni apenas si
yo sabré expresárselo. Ello consiste en alcanzar lo
desconocido por el desarreglo de todos los sentidos.
Los padecimientos son enormes, pero hay que ser
fuerte, que haber nacido poeta, y yo me he dado
cuenta de que soy poeta”. (Rimbaud, “Primera carta”,
1871).

Se establece, aquí, la idea de que el poeta debe ver lo invisible y escuchar lo inaudible. La anormalidad instala un territorio dentro del poema, que vendrá a confirmar los conceptos que había elaborado Baudelaire, pero en el caso de Rimbaud cobran una radicalidad que empuja en la dirección de una disonancia entre el sujeto poético y el yo de la experiencia. Así lo expresa en la “Primera Carta”:

Nos equivocamos al decir: yo pienso: deberíamos
decir me piensan. — Perdón por el juego de palabras.
YO es otro. Tanto peor para la madera que se
descubre violín, ¡y mofa contra los conscientes, que
pontifican sobre lo que ignoran por completo! (1871).

Friedrich sostiene que la grandeza de Rimbaud consiste en haber provocado un caos, con el objeto de sustituir lo desconocido, y haberlo subyugado artísticamente en la misteriosa expresión de su lenguaje.

Con Stéphane Mallarmé (1842-1898) alcanzará plenitud el programa esbozado por Baudelaire según el cual la fantasía artística no es una copia idealizada de la realidad, sino más bien una deformación de ella, y que se expresa a través de la

analogía. Al respecto, Octavio Paz sostiene en *Los hijos del limo* que en la visión poética de Mallarmé el mundo pierde su realidad y se transforma en una figura del lenguaje²⁷.

Con Mallarmé, por consecuencia, surge la idea de que el poeta está solo frente a su lenguaje, esa es su patria y su libertad; si lo entienden, o no, es un hecho secundario. El poema se convertirá de esta manera en un territorio independiente de la opresión de la realidad, expresa una mirada ontológica alejada de toda familiaridad cotidiana. La poesía desde Mallarmé se independizará profundamente del sentimiento y de la experiencia. Un ejemplo de esta situación se observa en el poema "Abanico de Mme. Mallarmé":

Con no más como lenguaje
 Que un aleteo hacia el cielo
 El futuro verso arranca
 De la morada preciosísima
 Ala muy queda la mensajera
 Este abanico si es él
 El mismo por quien detrás
 De ti brilló algún espejo... (Mallarmé", 1887).

El programa esbozado por Baudelaire y Rimbaud encuentra en los poemas de Mallarmé una expresión radical de la separación del sujeto poético con el sujeto de la experiencia. Se desplaza la búsqueda hacia el campo ontológico, el lenguaje poético habita en un lugar más allá de la experiencia y del pensamiento, en el

²⁷ "En el centro de la analogía hay un hueco: la pluralidad de textos implica que no hay un texto original. Por ese hueco se precipitan y desaparecen simultáneamente, la realidad del mundo y el sentido del lenguaje. Pero no es Baudelaire, sino Mallarmé, el que se atreve a completar ese hueco y a convertir esa contemplación del vacío en la materia de su poesía". (Paz. 2008 79).

territorio del ser de las cosas²⁸. La realidad no es alcanzable, la trascendencia imposible, para Mallarmé la poesía es un sitio solitario, lo contingente no es preocupación de la poesía. Esto lo sintetiza afirmando que el poeta no tiene más que trabajar con misterio en vista al jamás: cierta tragedia deviene en esta suerte de espectáculo.

2.4.- Poesía en el siglo XX: Consolidación de lo moderno, las vanguardias y lo multiforme

Las ideas programáticas de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé se expresarán en diversas tendencias en los albores del poema del siglo XX. Al respecto Friedrich indica dos caminos: a) Una lírica formalmente libre y alógica, b) Una lírica intelectual y de formas rigurosas. El desarrollo de las teorías psicoanalíticas de Freud y los aportes desde el mundo de la filosofía existencialista y materialista, dejarán su huella en la poética contemporánea. Las ideas de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé cobrarán absoluta vigencia en la libertad formal que va adquiriendo el poema, pues la versificación en metro retrocede y el verso libre se expande con propiedad.

Estas dos tendencias se expresarán en sendos programas (Paul Valéry y André Bretón), que tienen como norte rechazar la objetividad promedio del hombre corriente, y desarrollar en paralelo una obra y una teoría poética (vieja pretensión de la lírica moderna desde Baudelaire y Poe). Valéry afirma que el poema debe ser una fiesta del intelecto y Bretón sostiene que el poema debe derrotar al intelecto. En este caso es necesario repasar diacrónicamente algunos hechos que acontecen entre el ocaso del siglo XIX y el amanecer del siglo XX, y que desarrolla con amplitud Octavio Paz en *Los hijos del Limo*.

²⁸ En Mallarmé la deshumanización ha llegado a tal extremo que el poeta transfiere más allá del hombre el origen remoto de la poesía y del pensamiento, para situarlo en el ser absoluto. Como si le impulsara una presión exterior, Mallarmé se siente obligado a pensar y a poetizar también la disonancia del espíritu moderno como si fuera propiedad del ser absoluto. (Friedrich 1959 207)

Para Paz la expresión “poesía moderna” se usa en dos sentidos, uno restringido y otro amplio. Para el primero de los casos se considera el periodo que va desde el simbolismo hasta las vanguardias del siglo XX (inaugura este periodo Baudelaire). En el sentido más amplio, que es el que formula Paz, la poesía moderna tendría su génesis en los primeros románticos y sus predecesores de fines del Siglo XVIII, atravesaría todo el siglo XIX y con sucesivas transformaciones y repeticiones llegaría al siglo XX. Este movimiento comprendería a todos los países del Occidente, del mundo eslavo e hispanoamericano.

Al simbolismo lo ubica como un fenómeno principalmente francés, que va desde Baudelaire a Mallarmé e incluye a Rimbaud, Verlaine y Laforgue, luego se produciría un salto hasta Claudel y Valéry. La vanguardia sería, entonces, una respuesta al simbolismo y sus continuadores. En esta continuación, Paz, ubica a Guillaume Apollinaire (1880-1918), quien es el primero en acuñar el término de surrealismo, cuya poesía integraría elementos simbolistas y vanguardistas. Apollinaire, en “El espíritu nuevos y los poetas”, publicado en la prensa francesa en 1918, escribe que el nuevo espíritu es el de la libertad absoluta. De esta manera se puede aceptar cualquier tema en el poema, sin limitación, sea cual sea su rango.

Cualquier objeto o cosa permite saltar a una “desconocida infinidad, donde arden los significados múltiples”²⁹. Paz agrega un dato a considerar: existe una estrecha cercanía de Apollinaire con el cubismo³⁰ y el futurismo, lo que da pie al poema “simultaneísta” cuya fuente primaria es el instante, una temporalidad dispersa y no sucesiva. El modelo de poesía que aplicaron los futuristas fue el de los ruidos de la ciudad. Una respuesta distinta ofreció Henri-Martin Barzun, fundador del grupo “simultaneísta”, del que fue miembro Apollinaire por una breve temporada, que ubicó

²⁹ “Lo ridículo y lo absurdo tienen igual importancia que el mundo de los héroes. Pero también las nuevas realidades de la civilización técnica son tema de la nueva poesía: el teléfono, la telegrafía, los aviones y las máquinas, las hijas sin madre del hombre. El poeta amalgama estos objetos con mitos libremente inventados, a los que todo está permitido, especialmente lo imposible”. (Friedrich 1959 232).

³⁰ Apollinaire redactó el manifiesto del movimiento cubista ligado a la plástica.

su modelo en la ópera, de ahí la idea de que los poemas deben ser escuchados y no leídos.

Lo claro, a estas alturas, es que la poesía debe sorprender a través de un dramatismo agresivo, en esta característica es donde Apollinaire observa la verdadera diferencia entre la poesía moderna y la antigua. Para Hugo Friedrich, Apollinaire sería el eslabón que une las ideas programáticas de Rimbaud con los poetas del siglo XX. Para Paz, a través de Apollinaire, la poesía integra el concepto del arte cubista donde los objetos son representados como un sistema de relaciones donde las formas se presentan sin representación, el simbolismo por el contrario evoca sin mencionar. El simbolismo (Mallarmé) fue transposición y el cubismo: presentación, por tanto, en Apollinaire se consuma el tránsito entre transposición y presentación. Así quedará expresado en sus poemas:

 Escribo solo a las cambiantes luces
 Que arroja un leño ardiente
 A veces se lamentan los obuses
 Frecuentemente

 Oigo el galope de un corcel que cruza
 Por el campo lejano
 El siniestro graznar de la lechuza
 Sube al cielo mi mano

 Traza estas líneas desoladamente
 Adiós mi corazón
 Trazo el signo también místicamente
 De la Gran Ilusión

 Oh mi místico amor oh Lou la vida
 Nos dará el doble fuego
 De la delectación nunca extinguida
 Compartiremos luego..."

(G. Apollinaire, fragmento de "Escribo solo")

Surge una nueva tensión en el poema: tratar de presentar a través de palabras el sistema de relaciones que contiene una obra artística. En esta lucha de fuerzas el lenguaje es llevado hasta sus últimas consecuencias, en una especie de disolución fragmentada de los objetos poetizados, como en el caso del Surrealismo, que pregona la liberación del inconsciente y atribuye al artista la función de mediador en ese proceso de sinceramiento de las capas internas de la psiquis. Por contraposición, Vicente Huidobro, con el Creacionismo pregonará que el poeta es un “pequeño dios”, un creador de mundos que no debe conformarse con la idea de cantar a las cosas, sino que debe hacerlas florecer en el poema.

Este proceso se incuba desde el romanticismo que, al decir de Octavio Paz, no sólo fue una reacción contra la estética neoclásica, sino también contra la tradición greco latina, como la había diseñado el Renacimiento y la edad barroca. En este sentido advierte una similitud con el desarrollo del protestantismo, el romanticismo se convierte en una separación y en una escisión. Esta ruptura permite la aparición de muchas tradiciones que imponen un relativismo estético y la aceptación de diversas formas de belleza, en esta ruptura descansaría la tradición crítica que dibuja la lírica moderna y su transición a la época contemporánea.

Lo feo aparece en la obra de arte como lo grotesco, y se impone gradualmente la imagen de lo incompleto y lo desarmónico. En el prólogo de su libro *Cromwell* (1827), Víctor Hugo, desarrolla una teoría al respecto. Lo grotesco era originariamente un término de la pintura que servía para designar la decoración de frisos y entrepaños, la mayor de las veces derivada de motivos fabulosos. Desde el siglo XVII se fue extendiendo su significado hasta llegar a comprender lo curioso, lo burlesco, lo gracioso, lo deforme y excepcional en todos los terrenos. Víctor Hugo lo extiende a la fealdad, a todo aquello descalificado, y sólo tolerable en géneros inferiores, que adquiere ahora un valor artístico³¹.

³¹ “Víctor Hugo parte del concepto de un mundo que por su esencia está dividido en zonas opuestas y que sólo gracias a estos contrastes puede subsistir como unidad superior. Esto ya se había dicho antes de Víctor Hugo: es una idea clásica. Pero Víctor Hugo es quien acentúa en forma nueva el papel de lo feo”. (Friedrich 1959 43-44).

Respecto a lo grotesco, relevantes son los aportes del teórico ruso Mijail Bajtin quien plantea en *La cultura popular en la Edad Media y en Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (2005) una historia del grotesco y de la risa para explicar, a la luz de la obra de Rabelais, cómo el carnaval y la cultura popular permearon los géneros altos o serios, posibilitando el desarrollo posterior de la novela. Si bien Bajtin no analiza la lírica, sus aportes son perfectamente aplicables en este caso. Bajtin señala que lo grotesco se encuentra en la mitología y en el arte arcaico de todos los pueblos, incluso en el arte pre clásico de los griegos y romanos. Agrega que el término “grotesco” tuvo su origen en una acepción restringida: a fines del Siglo XV, a raíz de excavaciones efectuadas en Roma en los subterráneos de la termas de Tito se descubrió una pintura ornamental a la que se denominó grottesca, derivado de *grotta* (gruta).

El grotesco, para Bajtin, se basa en el humor popular, y correspondía a un entrelazamiento de formas humanas, vegetales y animales, un híbrido. Es arabesco y burlesco. No responde a la demanda de lo sublime, es excluido de lo artístico (arte clásico). El grotesco está presente en la novela negra y gótica. No pertenece a una época y lugar determinado, es una manifestación de la literatura mundial, el objeto central del grotesco es la máscara y se caracteriza por la oscuridad.

En la segunda mitad del siglo XVIII se produce un proceso de reducción y empobrecimiento progresivos de los ritos y espectáculos carnavalescos populares, se efectúa una oficialización de la vida festiva que pasa a ser una vida de gala.

El grotesco degenera al perder sus lazos con la cultura popular y se convierte en una pura tradición literaria, y se produce una formalización de las imágenes grotescas. Señala Bajtin que previo al romanticismo y a principios de éste se produce una resurrección del grotesco; adquiere éste ahora un nuevo sentido, sirve para expresar una visión del mundo subjetiva e individual. El grotesco romántico fue una reacción contra los cánones neoclásicos del Siglo XVIII, marcados por una seriedad unilateral y limitada.

El romanticismo grotesco se apoyó en la tradición del renacimiento especialmente en Shakespeare y Cervantes (redescubiertos). Según Bajtin, Víctor Hugo descubre la existencia de lo grotesco en la antigüedad pre-clásica (la hidra, las arpías, los cíclopes) y en varios personajes del arcaico, pero al mismo tiempo debilita el valor autónomo del grotesco, considerándolo instrumento de contraste para exaltación de lo sublime. Agrega Bajtin que en el Siglo XX se produce otro renacimiento del grotesco en dos líneas: i).- El grotesco modernista (surrealistas, expresionistas, etc.), que retoma el romanticismo y es existencialista; y ii).- El grotesco realista donde ubica a Thomas Mann, Bertold Brecht y menciona a Pablo Neruda.

En esta lectura de Bajtín y el grotesco se puede observar plenamente la contaminación que sufre el poema contemporáneo integrando lo prosaico. Esta integración de la oralidad en el texto poético se configura en poemas que se alejan del yo ensimismado, monológico, y que se articulan en un cuerpo polifónico, dialógico, que mezcla los géneros y deviene en un texto multiforme que mezcla lírico y lo prosaico. Así lo expresa Nicanor Parra en *Versos de salón* (1962):

Durante medio siglo
la poesía fue
el paraíso del tonto solemne.
Hasta que vine yo
y me instalé con mi montaña rusa.

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

(Nicanor Parra, “Montaña rusa” (1962).

2.5.- El poema contemporáneo: El ritmo y el lenguaje

Ciertas visiones han creído ver la particularidad de la lírica actual sólo en sus aspectos más superficiales y observables. Esta lectura del poema contemporáneo se conformaría con la transgresión temática y formal, que finalmente devendría en

formas ingeniosas y prefabricadas. Como si la arbitrariedad, la desviación y el extrañamiento del lenguaje poético sólo fuesen fórmulas fáciles de repetir una y otra vez, al amparo de lo novedoso y no normativo. Como si la ruptura con la métrica y el advenimiento del verso libre fuese un mero mecanismo de transposiciones y repeticiones.

Octavio Paz, en *El arco y la lira*, expone que no toda obra cubierta en el ropaje de poesía es un poema, y ejemplifica señalando que un soneto no es un poema sino una forma literaria, excepto cuando ese mecanismo retórico —estrofas, metros y rimas— han sido tocados por la poesía. Cada poema es un obra, un objeto único. En el poema la poesía se aísla y se revela en plenitud. Lo común a cada poema es que es un producto humano e histórico, al igual que otras artes como la pintura, la escultura e incluso un mueble fabricado por un carpintero³².

El poeta no se sirve de las palabras, los colores, las formas o los sonidos, como lo hace el artesano, lo hace con un sentido más trascendente, aspira a que esos objetos recobren su propia naturaleza, y de esa manera trasciendan y se transformen en imágenes³³. De esta manera, Octavio Paz recobra la idea que el proceso de creación poética se inicia con el desarraigo de las palabras. En un acto de violencia el poeta les arranca sus conexiones cotidianas y las convierte en vocablos únicos, como si acabasen de nacer. Las palabras aparecen como autónomas, siempre dicen “esto” y “aquello” y al mismo tiempo de lo “más allá”.

La tesis que expone Paz define al poema como un conjunto de frases, un orden verbal, fundado en el ritmo que prevalece como memoria ancestral del hombre y que indica una dirección. El ritmo no es una medida, sino un tiempo original. Al

³² “Ahora bien, los poemas son obras de una manera muy extraña: no hay entre uno y otro esa relación de filialidad que de modo tan palpable se da en los utensilios. Técnica, creación, útil y poema son realidades distintas”. (Paz 2003 17).

³³ Paz refuerza esta idea en *El arco y la lira*: “El ser imágenes lleva a las palabras, sin dejar de ser ellas mismas, a trascender el lenguaje, en tanto que sistema dado de significaciones históricas. El poema, sin dejar de ser palabra e historia, trasciende la historia”. (23).

respecto, Paz cita al filósofo alemán Martín Heidegger quien firma que toda medida es una “forma de hacer presente el tiempo”. El tiempo, en definitiva, está en los hombres, no son los años los que pasan medidos en calendarios, es el hombre el que pasa, él es la temporalidad. Al respecto, el mismo Heidegger desarrolla gran parte de sus postulados en la idea de que el ser del hombre no tiene más determinaciones que su existencia y se expresa como un “ser en el mundo”.

Según Paz, la naturaleza del lenguaje poético se aloja en el ritmo; el ritmo es inseparable de la frase, no está hecho de palabras sueltas, tampoco es medida o cantidad de sílabas, acentos y pausas, el ritmo es imagen y sentido. Se asemeja al pulso de la música cuyo ritmo primario lo dicta el ritmo cardiaco. Para Heidegger la poesía es la nominación fundamental del ser y de la esencia de las cosas, no es un mero decir arbitrario, puesto que el ser del hombre se funda en el habla, que se aparece como acontecimiento en el lenguaje.

Al poetizar, sostiene Heidegger, se “pre dice”, fenomenológicamente la experiencia queda suspendida y se puede acceder a la cosa “en sí”. Este decir inicial no puede ser medido a partir de lo presente y lo efectivo. El fundamento de la existencia sería el diálogo como un acontecer del lenguaje. El lenguaje primitivo sería la poesía como una instauración del ser, el poeta despertaría la aparición de lo irreal y del ensueño en contraposición con la realidad estruendosa y palpable del habitar en el mundo. Este ser, por tanto se funda en el habla que sólo es esencial como diálogo³⁴.

³⁴ El ser del hombre se funda en el habla; pero ésta acontece primero en el diálogo. Sin embargo, esto no es sólo una manera como se realiza el habla, sino que el habla sólo es esencial como diálogo. Lo que de otro modo entendemos por “habla”, a saber, un repertorio de palabras y de reglas de sintaxis, es sólo el primer plano del habla. Pero ¿qué se llama ahora un “diálogo”? Evidentemente el hablar unos con otros de algo. Así entonces el habla es el medio para llegar uno al otro. Sólo que Hölderlin dice: *“Desde que somos un diálogo y podemos oír unos de otros.”* (...) “Somos un diálogo” quiere decir que podemos oírnos mutuamente. “Somos un diálogo” significa siempre igualmente que somos un diálogo. Pero la unidad de este diálogo consiste en que cada vez está manifiesto en la palabra esencial el uno y el mismo por el que nos reunimos, en razón de lo cual somos uno y propiamente nosotros mismos. El diálogo y su unidad es portador de nuestra existencia (*Dasein*). (Heidegger 1992 134).

La función de la poesía y el poema sería una búsqueda de la verdad. Para Heidegger el lenguaje es la morada del ser y los poetas serían los guardianes de esa morada. Los modelos hermenéuticos de análisis literario concentran su atención en esta matriz teórica.

Terry Eagleton afirma en *Cómo leer un poema* (2010) que las palabras se refieren a los elementos del mundo, pero no lo hacen en una correspondencia exacta, siempre se enfrentan a un doble camino, primero hacia aquello que denotan (su referente) y por otro lado hacia los otros signos.

Esa doble referencia se da en el lenguaje en general; pero la poesía, de nuevo, hace de ella su paradigma. En un poema, el hecho de que una palabra sea capaz de denotar sólo a través de complejas interrelaciones con otras palabras, es mucho más evidente de lo que resulta en un fragmento de conversación casual. (Eagleton 2010 66).

La idea que subyace detrás de esta conceptualización es que el lenguaje poético es un tipo de anormalidad creativa, una “enfermedad vigorizante” para el lenguaje. Agrega, el teórico inglés, que la modernidad estableció una crisis de fe con el lenguaje, una suerte de escepticismo con la metáfora y el gesto verbal exagerado. Para algunos escritores modernos incluso es preciso violentar el lenguaje para obtener alguna verdad de él. Se puede agregar, al respecto, lo que consigna Jean Cohen, cuando propone a la poesía como un “sistema de desvíos”. Visto así, el lenguaje poético aparecería como pura negatividad, sería una desconstrucción de la estructura misma del lenguaje.

3.- EL SUJETO POÉTICO

3.1.- La despersonalización de la poesía

El tema del sujeto poético aparece como un problema particularmente novedoso en la literatura contemporánea, pues desde la proclamación del programa de la poesía moderna se ha desarrollado una profunda y decisiva diferenciación entre el sujeto que enuncia y el enunciado presente en poema. La mirada, por tanto, se aloja en un plano discursivo, entendiendo al poema como un campo polisémico en donde el enunciado del poema rompe la unidad sujeto empírico-sujeto poético.

Al respecto es conveniente recoger los aportes del lingüista francés Émile Benveniste, quien considera que la enunciación es poner a funcionar la lengua por “un acto individual de utilización”. La enunciación corresponde entonces al acto mismo de generar un enunciado, acto que depende de un locutor que determina las condiciones y modos con los que será utilizada la lengua. Afirma Benveniste: “Es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como *sujeto*; porque el solo lenguaje funda en realidad, en su modalidad que es la del ser, el concepto de ‘ego’” (Filinich 1998 15).

Sea cual sea la naturaleza del enunciado, para Benveniste es posible reconocer dos niveles: a) el nivel de lo expresado, que es la información transmitida o la historia contada, esto es lo enunciado; b) el nivel enunciativo o bien lo enunciación, el proceso subyacente por el cual es atribuible a un yo que apela a un tú. Así, el enunciado es una manifestación discursiva cualquiera, se reconoce lo enunciado y la enunciación.

De una instancia compuesta por la articulación entre sujeto enunciador y sujeto enunciatario se desprende el sujeto de la enunciación, cuya riqueza y fecundidad reside precisamente en el hecho de considerar al sujeto como una instancia subyacente a todo enunciado, que trasciende la voluntad y la intención de un individuo particular, para transformarse en una figura constituida, moldeada por su propio enunciado y existente solo en el interior de los textos.

Aclara Benveniste que el autor empírico del enunciado no tiene cabida en el análisis de la enunciación. El sujeto del cual se habla se encuentra implícito en el enunciado

mismo, no es exterior a él, y si existiera alguna coincidencia entre el sujeto de la enunciación y el productor empírico de un enunciado, debería analizarse desde otra perspectiva o interés.

Visto desde la problemática del sujeto poético, la poesía moderna y su proceso de despersonalización instaló la concepción de que el “yo” de un poema designa estrictamente a un sujeto de enunciación, esto a partir de un sujeto de la enunciación (el yo que habla) y un sujeto del enunciado (el yo que actúa).

Wolfgang Kayser en *Interpretación y análisis de la obra literaria* (1961), afirma que el lenguaje de la lírica es el de la manifestación de una emoción en que lo subjetivo y objetivo se han compenetrado. El sentimiento se expresa a través de una experiencia objetiva, lo que para Kayser en primer lugar es la manifestación de un “yo” lírico, de un “yo” que expresa. A esta actitud en el poema, Kayser la denomina: “enunciación lírica”. Pero también Kayser afirma que esta actitud se manifiesta en un segundo plano donde la objetividad y lo anímico no se separan y actúan una sobre la otra y finalmente se manifiesta en un “tú”. El nombre que le da Kayser en este caso es el de “apóstrofe lírico”.

En tercer lugar, en la actitud que considera más fundamentalmente lírica, Kayser afirma: “Aquí no hay ninguna objetividad frente al yo y actuando sobre él; aquí ambos se funden por completo; aquí es todo interioridad. La manifestación lírica es simple autoexpresión del estado de ánimo o de la interioridad anímica. A este lenguaje lo llamamos *lenguaje de la canción*”. (Kayser 1961 446).

Por su parte, Hugo Friedrich en *Estructura de la lírica moderna* (1959) sostiene que con Charles Baudelaire y su libro *Las flores del mal* (1857) se inicia el proceso de despersonalización en la poesía moderna, lo que se traduce en que “...la palabra lírica ya no surge de la unidad de poesía y persona empírica, como lo habían pretendido los románticos, en contraste con la lírica de muchos siglos anteriores”. (Friedrich 1959 49).

La definición romántica, llevada adelante principalmente por Goethe, estriba en la idea de que la creación poética o el poema es una manifestación literaria de las experiencias vividas por el sujeto que las escribe, por lo que debería existir una

correspondencia simétrica entre mundo vivido (sujeto empírico) y mundo escrito (sujeto lírico)³⁵.

Para Friedrich, casi todos los poemas de *Las flores del mal* hablan a partir de un yo, pero muy pocas veces se refieren a un yo empírico.

El poeta escribe de sí mismo en tanto se sabe víctima de la modernidad, que pesa sobre él como una excomunión. Baudelaire dijo con bastante frecuencia que su sufrimiento no era únicamente el suyo, y es significativo que los pocos restos de carácter personal que cabe rastrear en sus poemas sólo estén expresados en forma confusa. (1959 51).

Este nuevo sujeto poético construye ahora un lenguaje “extraño”, un tanto opaco, que pretende separar decididamente “a la lírica del corazón”, como señalaba Edgard Allan Poe. Para Baudelaire, como para Poe, la idea consistía en que el poema fuera una especie de excitación entusiasta, pero lo más alejada posible de la pasión personal³⁶. Este extrañamiento repercute en una nueva percepción o representación del mundo, por lo que el sujeto se rearticula, se reconfigura y se transforma; lo que trae consigo una nueva forma de leer y entender el lenguaje poético.

³⁵ Cristián Gallegos Díaz en “Aportes a la Teoría del Sujeto Poético” (2006), dice “A partir de las consideraciones dicotómicas de objetividad-subjetividad y la distribución retórica de los géneros, se fue consolidando la idea de que la objetividad poética es encontrable en los poemas épicos y dramáticos y la subjetividad, en los poemas líricos. La esencialidad de la poesía lírica residiría en el sujeto concreto, en el poeta. Goethe, en *Poesía y verdad*, vinculó la creación poética a las experiencias vividas. La poesía lírica, entonces, comienza a ser considerada como expresión del yo del poeta, del autor o escritor poeta. En pleno romanticismo, la interpretación de los poemas se basaba en considerarlos como expresiones del contenido del yo del poeta, es decir, de su creador”.

³⁶ “Poe se refiere más bien a una disposición general, a la que llama alma para nombrarla de algún modo, pero añade cada vez más “no corazón”. Baudelaire repite las palabras de Poe casi literalmente o las varía con formulaciones propias. ‘La capacidad de sentir del corazón no conviene a las tareas poéticas’, al contrario de lo que ocurre ‘con la capacidad de sentir la fantasía’”. (Friedrich1959 50).

Walter Benjamín lo advierte en *Sobre algunos temas en Baudelaire*³⁷ al sostener que:

Baudelaire confiaba en los lectores a los que la lectura de la lírica pone en dificultades. A tales lectores se dirige el poema inicial de las *Fleurs du mal*. Con la fuerza de voluntad de éstos así como con su capacidad de concentración, no se va lejos; tales lectores prefieren los placeres sensibles y están entregados al *spleen*, que anula el interés y la receptividad. Causa sorpresa encontrar un lírico que se dirija a semejante público, el más ingrato. En seguida se presenta una explicación: Baudelaire desea ser comprendido, dedica su libro a quienes se le asemejan. La poesía dedicada al lector termina apostrofando a éste: "*Hypocrite lecteur, -mon semblabe- mon frer!*" ("Hipócrita lector, -mi semejante- mi hermano!"). (Benjamin 1).

Rimbaud, Baudelaire y Mallarmé, sin duda, representan los pilares fundamentales de la deshumanización del poema contemporáneo, aquello que Friedrich denomina el "alejamiento cada vez más decidido de la vida natural". La lírica abandona la vivencia y la confesión.

Friedrich argumenta, que la lírica anterior, desde los trovadores hasta la época romántica, sólo en muy pocos casos se refiere a verdaderas vivencias, raras veces representa una comunicación, a modo de diario, de sentimientos personales. Lo que ocurre, es que los historiadores de la literatura, demasiado influenciados por el romanticismo, han inducido a pensar de esa manera. El único ejemplo que pone es el de la lírica antigua, estilizada, que por lo general se movía dentro del círculo de lo que la persona le era familiar.

Por contraposición, en la lírica moderna se excluye no solo a la persona privada, sino también la humanidad normal. Ninguno de los textos de Mallarmé podía ser interpretado biográficamente, pese a que por razones de curiosidad y de

³⁷ Edición electrónica de www.philosophia.cl/ Escuela de Filosofía universidad Arcis.

comodidad, ello se ha intentado repetidas veces. Friedrich sostiene que tampoco hay ningún poema que pueda interpretarse como expresión de una alegría que todos nosotros conozcamos, o de un pesar que todos comprendemos porque lo hemos sentido. Michel Foucault, argumenta que:

Lo que actualmente ocurre está todavía bajo una luz incierta para nosotros; sin embargo, se puede ver como se dibuja, en nuestro lenguaje, un movimiento extraño. La literatura (y es así desde Mallarmé, sin duda) a su vez se está convirtiendo poco a poco en un lenguaje cuya palabra enuncia, a la vez que lo que dice y en el mismo movimiento, la lengua que la hace descifrable como palabra. (Foucault 1999 275).

Para Foucault, antes de Mallarmé escribir consistía en establecer su palabra en el interior de una lengua dada; posteriormente ese proceso adquiere un carácter arbitrario, se produce cada vez más una “extraña vecindad” entre locura y literatura. La locura, en este caso, vendría a representar un espacio como aquel donde una obra nace, o más bien, el punto anterior al comienzo de la obra. Para Foucault existe un discurso literario que aparece como anárquico, arbitrario y absurdo, agrega que el lenguaje literario ya no se puede definir por lo que dice, ni tampoco por las estructuras que lo hacen signficante. La literatura posee un ser y es éste el que debe ser interrogado. Este ser de la literatura desde Mallarmé a nuestros tiempos se emparenta con la región donde tiene lugar la locura.

La literatura, por tanto, contiene en su interior a otro discurso que transforma cualquier proceso posible de lectura. Esa lengua desde donde se puede leer no es una sola, son varias que se complementan, lo que se requiere es contar con la llave maestra o la lengua de traducción que permita descifrar el código³⁸.

³⁸ Señala en “La locura, la ausencia de obra”, de *Entre filosofía y literatura*: “De ahí también esa extraña vecindad de la locura y la literatura a la que no hay que conceder el sentido de un parentesco psicológico finalmente desvelado. Descubierta como un lenguaje que calla en la superposición consigo mismo...”. (276).

3.2.- La desaparición del autor

La discusión respecto del sujeto, su desaparición y descentramiento de la obra literaria, remite en su origen al problema del desplazamiento de éste hacia el problema del lenguaje, y cuyo origen estaría en la sentencia de Nietzsche sobre la muerte de Dios. Mariela Blanco al respecto, afirma que Peter Bürger en *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, (2001) se encarga de señalar la sentencia de muerte que ha recaído sobre el paradigma de la filosofía del sujeto a partir del giro hacia la filosofía del lenguaje.

Según Blanco (2006) el filósofo rastrea este eclipsamiento del yo por el lenguaje ya en el psicoanálisis lacaniano; pero más interesante aún resulta su análisis de la muerte del sujeto como consecuencia de la sentencia nietzscheana sobre la muerte de Dios. Gianni Vattimo coincidiría en este punto con Bürger a la hora de ubicar el origen de este asesinato metafísico en Nietzsche, a partir de la idea de cuestionamiento de la categoría fundante del pensamiento moderno.³⁹

En el mismo sentido, Roland Barthes y Michel Foucault han reflexionado respecto al tema del autor estableciendo preguntas fundamentales acerca de quién habla en la obra literaria y qué importancia tiene la borradura del autor en la escritura contemporánea. O más bien, acerca de la implicancia central del desplazamiento hacia el lenguaje como un campo de exploración. Terreno en el cual se pueden observar las huellas o marcas del autor, pero en el que prevalece la escritura y la discursividad.

³⁹ “Conviene no olvidar que el sujeto contra el que recaen estos golpes es el ego cartesiano que se funda en su oposición a la categoría de objeto y en clara supremacía con respecto a la misma. Resulta, por demás, obvio destacar aquí la influencia que este ataque a la metafísica tradicional produce en los filósofos posestructuralistas. Esta heredada crítica al sujeto y la primacía del lenguaje propugnada no sólo por la importancia adquirida por la filosofía del lenguaje, sino, fundamentalmente, por una no siempre reconocida impronta heideggeriana, confluyen en la teoría sobre la muerte del sujeto a la que no pocos pensadores de esa corriente adhirieron”. Mariela Blanco. (2006). “Teorías sobre el sujeto poético”. *Alpha* (Osorno), (23), 153-166. Recuperado el 20 de mayo de 2014, de <http://www.scielo.cl>

Barthes aborda el tema en el artículo “La muerte del autor” (1968), incluido en el libro *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (1987). En dicho texto efectúa una serie de preguntas: ¿Quién habla en un escrito literario? ¿El héroe? ¿El autor? ¿El individuo autor que ha plasmado su filosofía individual sobre las cosas? o ¿La sabiduría universal?

Para Barthes no es posible aventurar respuestas al respecto, pues con el proceso de la escritura se produce la destrucción de toda voz y de todo origen, por lo cual la escritura es un lugar neutro, compuesto y oblicuo, al que va a parar el sujeto, y donde se pierde toda identidad, “comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (Barthes 1987 65). Argumenta así, que esto ocurre con frecuencia cuando algún hecho pasa a ser relatado con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar sobre lo real, cuando no hay más función que el propio ejercicio del símbolo, a partir de ese momento empieza la escritura y se pierde el autor. Para Barthes el autor es un personaje moderno, un producto de la sociedad moderna que al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, otorga prestigio al individuo o a la persona.

La figura del autor se ha instalado con propiedad en la historia y en la crítica de la literatura, y con frecuencia se liga la explicación de la obra a la relación entre ésta y el autor. Más aún, la explicación de la obra se buscaría, frecuentemente, en la figura (autor) que la ha producido. Barthes se opone a esta idea tomando como ejemplo la figura de Mallarmé, señala que él es el primero en ver y prever que es el lenguaje el que habla y no el autor; escribir sería, entonces, alcanzar, previa impersonalidad, ese punto en el que el lenguaje actúa, “performa” y no es un “yo”: toda la poética de Mallarmé consiste en suprimir al autor en beneficio de la escritura. (1987 66-67).

De esta manera, para Barthes una vez alejado el tema del autor, se volvería inútil cualquier pretensión de descifrar un texto pues la autoría vendría a ser una especie de significado último, un cierre de la escritura. De lo que se trata es encontrar en la

textualidad múltiples sentidos, que la escritura sea polisemántica, donde todo está por “desenredar” pero nada por “descifrar”

En esta misma idea, Barthes sostiene que un texto está conformado por múltiples escrituras, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación. El lugar donde se recoge toda esta multiplicidad no sería el autor, sino el lector; la unidad del texto no estaría en su origen (la autoría) sino en su destino (el lector).

El 22 de febrero de 1969, Michel Foucault, realiza en la Sociedad Francesa de Filosofía la conferencia titulada: “¿Qué es un autor”, y allí plantea una interrogante fundamental acerca del sujeto en la literatura actual: ¿Qué importa quién habla?

Para Foucault, en esa indiferencia que plantea la pregunta se afirma un principio ético, tal vez el más fundamental de la escritura contemporánea: el de la borratura del autor. Hecho que se ha vuelto un tema cotidiano para la crítica y que no sólo es preciso constatar una vez más, sino que hay que localizar, como lugar vacío –a la vez indiferente y coercitivo-, los emplazamientos desde donde ejerce su función.

Foucault identifica cuatro emplazamientos:

- 1.- El nombre del autor: Imposibilidad de tratarlo como una descripción definida; pero imposibilidad también de tratarlo como un nombre propio ordinario.
- 2.- La relación de apropiación: el autor no es exactamente ni el propietario ni el responsable de sus textos; no es su productor ni su inventor. Cuál es el *speech act* que permite decir que hay obra.
- 3.- La relación de atribución: el autor es sin duda aquel al que podemos atribuir lo que ha sido dicho o escrito. Pero la atribución –incluso cuando se trata de un autor conocido- es el resultado de operaciones críticas complejas y raramente justificadas. Las incertidumbres del “opus”.
- 4.- La posición del autor: posición del autor en el libro (uso de *shifters*; funciones de los prefacios;

simulacros del *scriptor*, del recitador, del confidente, del memorialista). Posición del autor en los diferentes tipos de discurso (en el discurso filosófico por ejemplo). Posición del autor en un campo discursivo (¿Qué es el fundador de una disciplina? ¿Qué puede significar el “retorno a...” como momento decisivo en la transformación de un campo de discurso?).(Foucault 2010 5-6).

Para Foucault, la escritura actual se encuentra liberada del tema de la expresión, hoy no se refiere más que a sí misma. Agrega que en la escritura no funciona la manifestación o la exaltación del gesto de escribir. Para Foucault, no se trataría de la aprensión de un sujeto en un lenguaje, se trataría de la apertura de un espacio donde el sujeto que escribe no deja de desaparecer. Para Foucault, el autor viene a ser una de las especificaciones posibles de la función sujeto.

De esta manera se puede enfocar el tema en el análisis histórico de los discursos, y en ese caso, propone estudiarlos no solamente en su valor expresivo o sus transformaciones formales, sino en lo que llama: “modalidades de su existencia”, en este caso hace referencia a los modos de circulación, de valoración, de atribución, de apropiación de los discursos, que varían de cultura en cultura y además se modifican al interior de ellas. Sostiene Foucault, de este modo que: “...la manera en que se articulan sobre relaciones sociales me parece que se descifra de modo más directo en el juego de la función-autor y en sus modificaciones antes que en los temas o los conceptos que ponen en práctica” (40).

3.3.- Discurso y sujeto poético

Mijail Bajtin se refiere al lenguaje “como un medio vivo y concreto en el cual se desenvuelve la conciencia del artista de la palabra”.⁴⁰ De esta manera fundamenta la idea de que el discurso literario está inmerso en un medio vital, donde la palabra nunca es una o singular, sino más bien se construye a partir de múltiples voces, pues el discurso no pertenece en exclusiva a una entidad emisora, ya que todo

⁴⁰ Batín, Mijail. *Problemas literarios y estéticos*. (1986 115).

discurso incluye la palabra ajena. Es la palabra, la comunicación individual y también la palabra ajena (obra literaria) que no es mía. Ambos discursos, el individual y el literario, representan un proceso de asimilación de palabras ajenas, ecos y reflejos de otros enunciados. Los matices que muestran los estilos individuales se pueden analizar a través del análisis de los enunciados ajenos, semi-ocultos o implícitos, de apoyo o polémica, en sus diferentes grados de “otredad”. Este sería el punto de arranque del concepto de “intertextualidad”, que a partir de Julia Kristeva abunda en los estudios literarios.

Para Bajtin es fundamental el tema de la palabra ajena o de la otredad, pues todo enunciado pertenece a una cadena de enunciados anteriores y los que vendrán. Por tanto, lo que se pone en tela de juicio es la idea de un sujeto hablante en la obra literaria que hegemoniza y controla todo el devenir de la obra, en contraposición propone el concepto de polifonía que lo ve como “una pluralidad de voces y conciencias independientes” que se hacen presentes en el discurso literario simultáneamente.⁴¹ Bajtin señala que es la novela la que ha avizorado la polifonía, lo que plantea una nueva posición del autor.

La polifonía significa, en gran medida, que se comprenda a la literatura como un gran organismo vivo de la historia de la conciencia humana, aquello que el pensador ruso llama el “gran tiempo”. El “gran tiempo”, como el devenir infinito de discursividad encuentra un campo privilegiado en la literatura. Bajtin propone en su lectura la búsqueda de aquellos elementos macrodiscursivos que son los géneros, los cuales pertenecen al ámbito de investigación literaria, pero que también pertenecen a la vida.

Respecto a la poesía, Bajtín desarrolla algunos planteamientos en la sección “La palabra en la poesía y la palabra en la novela”, incluida en el libro *Problemas literarios y estéticos* (1986). Allí manifiesta que la orientación al diálogo de la palabra

⁴¹ Bajtin, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. (2003 16).

abre nuevas perspectivas a la creación artística, y crea lo que él llama: “artisticidad prosaica especial”. (102). La discursividad del pensamiento estilístico tradicional sólo se reconocería a sí misma; sólo conoce su objeto, su lenguaje único y singular. Así señala: “Otra palabra que se encuentre fuera del contexto de aquélla, la conoce únicamente como la palabra neutral del lenguaje, una palabra de nadie, una simple posibilidad del discurso”. (*Ibíd.*).

Lo opuesto a la palabra estática y monologizada, es la palabra dialógica que incluye la palabra ajena, los distintos tonos y acentos de los enunciados. Para el pensador ruso este sistema de imágenes dialogizadas encuentra terreno fértil en la novela, aunque afirma que puede tener lugar, aunque no alcance el tono, en los diversos géneros poéticos, incluida la lírica.

La crítica de Bajtin se dirige más hacia la construcción de la imagen poética en un sentido estrecho, se refiere a la relación imagen-tropo, pues en ese caso toda la acción se desarrollaría entre la palabra y el objeto. Hay que recordar que en algunas épocas, como el periodo clásico de la literatura griega, el siglo de oro de la romana y en el clasicismo todos los géneros se complementan unos a otros, conviven armoniosamente.

Las grandes poéticas orgánicas del pasado (Aristóteles, Horacio) están penetradas de una profunda percepción del todo en la literatura y su armonía, tienden a no utilizar artísticamente la capacidad de diálogo natural de la palabra, se bastan a sí mismos y no toman en cuenta ninguna expresión más allá de sus límites.

Esto trae como consecuencia que este tipo de poemas no incluya a los lenguaje ajenos, posibilidades de otros vocabularios, otras semánticas, otras sintácticas. El lenguaje del poeta, en este caso, es su lenguaje, no se separa de él, es como la expresión pura de sus planteamientos.

Argumenta Bajtin al respecto: “Por muchos ‘tormentos de la palabra’ que experimenta el poeta en el proceso de la creación, en la obra creada el lenguaje es

un órgano obediente, adecuado hasta el final a la idea del autor. El lenguaje se autorrealiza en la obra poética como indudable, incuestionable y universal.” (113).

Bajtín señala que los géneros poéticos bajos (los satíricos y cómicos) son más permeables a los discursos externos, pero en el caso de los géneros poéticos más puros la relación sería de tipo objetual.

Por tanto lo que se propone en una novelización de los géneros. ¿En qué se expresa la novelización de los géneros poéticos? Se hacen más libres, más plásticos y el lenguaje se renueva con el plurilingüismo extraliterario. Penetran en ellos ampliamente la risa, la ironía, el humor y la autoparodización. La novela introduce la problematicidad, un inacabado semántico específico y un contacto con la contemporaneidad no terminada. La novela “contamina” a la poesía con su devenir y su carácter inconcluso. Se pierde el metro y se incrementa el argumento, la historia y la prosificación.

Todos los aspectos que señala Bajtín se encuentran presentes en los poemas contemporáneos o en la mayoría de ellos. De alguna manera, la poesía casi como un mecanismo de salvación o subsistencia ha debido descanonizarse e hibridizarse con otros géneros, lo que ha traído profundas consecuencias y transformaciones a nivel formal, estructural y lingüístico.

La poesía y los demás géneros literarios deben ser comprendidos y estudiados como géneros discursivos que se construyen socialmente y son de diversa naturaleza. Para Bajtín es muy relevante prestar atención a la diferencia que existe entre los géneros discursivos primarios (simples) y los secundarios (complejos). Los géneros literarios como la novela y la poesía, las investigaciones científicas, los géneros periodísticos, pertenecen a los géneros secundarios pues son de índole más compleja; generalmente son géneros escritos y poseen un desarrollo y una organización de tipo cultural alto. “En el proceso de su formación ellos reúnen y reelaboran los diversos géneros primarios (simples) que se han ido conformando en las condiciones de la comunicación discursiva directa”. (Bajtín 2011 13-14).

En síntesis los géneros simples o los primarios nutren a los complejos y se transforman al interior de ellos:

(...) adquieren especial carácter: pierden la relación directa con la realidad y con los enunciados reales de otros (por ejemplo, las réplicas del diálogo habitual o las cartas en un novela), conservando su forma y significado sólo en el plano del contenido de la novela, son parte de la realidad solamente a través de la novela en su totalidad, o sea como un hecho artístico-literario y no de la vida cotidiana. (*Ibíd.*).

El aporte de Bajtin, permite investigar la naturaleza de los enunciados (géneros discursivos), lo que posibilita situar al poema, al sujeto poético y al lenguaje poético. Tal como afirma si se ignora la naturaleza del enunciado se cae en un excesivo formalismo y abstracción, lo que termina debilitando la historicidad de cualquier investigación y reduciendo los lazos de la palabra con la vida cotidiana. Bajtín lo expresa con claridad cuando afirma que el lenguaje ingresa a la vida a través de los enunciados concreto, y es, a través de enunciados concretos que la vida ingresa en el lenguaje. Por lo mismo, “El enunciado es un núcleo problemático de suprema importancia” (15).

En la misma línea argumental de Bajtin, Yuri Lotman un continuador de sus ideas, entrega notables aportes para entender el tema del lenguaje, sujeto y poesía. Plantea que un poema no es una estructura, sino más bien un sistema, un sistema de signos, algo así como un “sistema de sistemas”:

Todo poema es un texto multisistemático, en el sentido de cada uno de sus aspectos formales – métrica, ritmo, rima, significado, relieve sonoro y los demás- constituye un sistema dentro de él. Puede hablarse del sistema fónico de un poema, del semántico, del léxico, del gráfico, del métrico, del morfológico y así sucesivamente. (Eagleton 2010 67).

La poesía, entonces, constituye un discurso altamente complejo, pues representaría la forma de escritura más “semánticamente saturada” (72) que existe,

pues entrega mucha información en un espacio muy escueto comparado con otros textos. Sin embargo, la poesía aunque está recargada de significaciones resulta comunicable. Para Lotman esto es posible porque la poesía es un sistema en que cada uno de sus elementos se hallan en la intersección de varios sistemas superpuestos.

Precisamente es la superposición de sistemas y su interacción la que produce la información y la comunicación.

Un poema es, por lo tanto, una interacción entre sistemas inagotablemente compleja. Dado que esta interacción no se puede predecir, genera una información muy abundante; pero puesto que hablamos de *sistemas*, estamos hablando de regularidad, y por lo tanto de comunicabilidad". (Eagleton 2010).

Para Lotman, el discurso primario o natural es la prosa, por lo que el verso viene a ser un discurso secundario, más complejo en su estructura, además que históricamente el verso fue en un principio la única forma de discurso del arte verbal, y con ello se conseguía separarlo del lenguaje común. Para convertirse en material del arte, el lenguaje empieza por perder su semejanza con el lenguaje cotidiano.

Insiste que sólo un desarrollo ulterior del arte lo hará volver a la prosa, así se produce lo que llama una irrupción de prosaismos, de licencias poéticas en poesía y en prosa, en la literatura en general.

El complejo entrelazamiento de la prosa y de la poesía en un único sistema en funcionamiento de conciencia artístico se revela estrechamente ligado a los problemas más generales de construcción de las obras de arte. El texto artístico no pertenece nunca a un solo sistema a una única tendencia: la regularidad y su infracción, la formalización, en definitiva, la automatización y desautomatización de la estructura del texto luchan constantemente entre sí. (2010 126).

En definitiva, como afirma Terry Eagleton, el término discurso implica la consideración del lenguaje en toda su densidad material: “Mientras que la mayoría de las aproximaciones al lenguaje poético tienden a negar su corporeidad. No es posible oír lenguaje simple y puro. En su lugar, oímos enunciados que son agudos o sardónicos, afligidos o despreocupados, empalagosos o agresivos, iracundos o histriónicos”⁴².

3.4.- Poesía moderna y razón crítica

Tal como señala Octavio Paz, la poesía moderna desde el romanticismo había realizado la crítica del sujeto. Las vanguardias, por ejemplo, jugaron un papel relevante en este proceso, baste recordar al surrealismo que otorgó al inconsciente y al azar un papel fundamental en la creación poética.

En este sentido declara que el poeta no es el “autor.” en el sentido tradicional de la palabra, sino, más bien, un momento de convergencia de las distintas voces que confluyen en un texto. La crítica del objeto y del sujeto se cruzan: el objeto se disuelve en el acto instantáneo; el sujeto es una cristalización más o menos fortuita del lenguaje.⁴³

Para Paz, no se está en presencia del fin del arte y de la poesía, lo que llega a su fin es la idea de arte moderno, la obra ya no es un fin en sí mismo, ahora es un puente, es una mediación. Por tanto la crítica al sujeto tampoco para Paz es la destrucción del poeta, sino la caída de la noción burguesa de autor. “Para los románticos, la voz del poeta era la de todos, para nosotros es rigurosamente la de nadie. Todo y nadie son equivalentes y están a igual distancia del autor y de su yo” (169). El poeta desaparece detrás de su voz.

⁴² Eagleton, Terry. *Cómo leer un poema*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

⁴³ Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Santiago: Tajarar Editores, 2008.

Desde esta perspectiva, la poesía moderna es vista como fuente de crítica del mundo moderno, y también como fuente crítica de sí misma. Los poetas de la edad moderna se obsesionaron con la búsqueda del cambio y de lo nuevo, asimismo en el seno de esta búsqueda cuajó el discurso de una razón crítica que permanece inalterable hasta el día de hoy. Paz, argumenta que existe en la historia de la poesía moderna una fascinación de los poetas por las construcciones discursivas de la razón crítica.

Esta razón crítica tan presente en el discurso de la poesía moderna se identifica con el espíritu de cambio imperante en la época. El discurso de cambio es asociado con la idea de crítica, y los dos conceptos (cambio-crítica) se asocian a progreso. Por tanto el poema moderno recibe la denominación de moderno porque es crítico. “Su crítica se desplegó en dos direcciones contradictorias: fue una negación del tiempo lineal de la modernidad y fue una negación de sí mismo. Por lo primero, negaba a la modernidad; por lo segundo, la afirmaba” (158).

Es por eso que cada movimiento o cambio artístico negó al anterior, y a través de estas continuas negaciones el arte lograba perpetuarse. La poesía moderna extremó las posibilidades y las búsquedas de lo “nuevo”, poniendo acento fundamental en que el sujeto poético era depositario de esta razón crítica que negaba y afirmaba a este nuevo tipo de sociedad que surgía.

Alicia Genovese, poeta y ensayista argentina, dice que “al establecerse una relación entre poesía y modernidad aparecen por lo menos dos aspectos problemáticos: el primero de ellos, tiene que ver con la descolocación y la inactualidad del lenguaje poético, frente a una exigencia social de legibilidad y transparencia que tiende a hegemonizar y estandarizar la comunicación humana. La otra problemática se relaciona no sólo con el lenguaje poético, sino con una imprecisa y aletargada

concepción de la lírica, identificada con una sentimentalidad confesional carente de sutileza y de conceptualidad”.⁴⁴

Por esta razón, se instaló una mirada reduccionista que banalizó a la lírica circunscribiéndola de forma peyorativa en muchos casos al terreno de la exaltación de los sentimientos del poeta. Alicia Genovese, citando a Martine Broda en *El amor al nombre. Ensayo sobre el lirismo y la lírica amorosa* (2006), advierte que todo este proceso ocurre en medio de un pensamiento crítico que decretaba la muerte del sujeto y su correlato, en un momento que se afirmaba la muerte del autor, y con las vanguardias literarias que lanzaban una verdadera campaña del terror contra el lirismo como género subjetivo.

Genovese dice que, en este contexto, aparece lo que se denomina la sospecha sobre la emoción, sospecha que lleva a una sobrevaloración de una poesía agotada de negatividad y de parodia, apegada a la sobriedad del objetivismo que evite cualquier manifestación subjetiva en el poema. Es así como los factores presionantes y renovadores de la lírica son, en este caso: el cinismo, la ironía, la parodia, la impersonalidad.

Respecto a la ironía, Octavio Paz observa que ella desvaloriza el objeto; agrega que la meta-ironía no se interesa en el valor de los objetos sino que en su funcionamiento, “la metaironía nos revela la interdependencia entre lo que llamamos ‘superior’ y lo que llamamos ‘inferior’ y nos obliga a suspender el juicio. No es una inversión de valores, sino una liberación moral y estética que pone en comunicación los opuestos”⁴⁵.

En síntesis, la poesía asume una negación crítica en la modernidad: “La autonomía de los valores artísticos llevó a la concepción del arte como objeto y ésta, a su vez, condujo a una doble invención: el museo y la crítica de arte. En la esfera de la

⁴⁴ Genovese, Alicia. *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

⁴⁵ Paz, Octavio. *Los Hijos del limo*. Santiago: Tajamar Editores, 2008.

literatura la modernidad se expresó como culto al “objeto” literario: poema, novela, drama. La tendencia se inicia en el Renacimiento y se acentúa en el siglo XVII, pero sólo hasta la edad moderna los poetas se dan cuenta de la naturaleza vertiginosa y contradictoria de esta idea: escribir un poema es escribir una realidad aparente y autosuficiente”.(Paz 2008 41-42). De esta manera, se introducirá la noción de crítica dentro de la creación poética, por tanto el poema responderá a una época crítica, con una literatura de carácter crítico. Según Octavio Paz, la literatura moderna necesita negarse a sí misma y, al negarse, se afirma y confirma su modernidad.

4.- EL PROBLEMA DE LA FORMA EN LA POESÍA

4.1.- La poesía clásica y la métrica

Sin duda un campo abierto de discusión, hasta el día de hoy, es el de la forma en la poesía. Para Eagleton, la forma se ocupa de aspectos tales como el tono, la altura, el ritmo, la dicción, el volumen, la métrica, la cadencia, el modo, la voz, la distancia del lector, la textura, la estructura, la cualidad, la sintaxis, el registro, el punto de vista, la puntuación y demás elementos afines. Una definición de forma dice que son:

Los procedimientos tradicionales de interrelación, ordenación o limitación de la escritura, como las convenciones de versificación, la división en capítulos, los diálogos, los grupos estróficos y métricos...A veces, como en el caso del soneto, los límites entre género y forma son borrosos. Basta añadir una calificación a la forma de soneto, por ejemplo, amoroso o burlesco, para habérmolas ya ante un género plenamente constituido. (García Berrio 2006 145).

Es en este territorio donde se producirán los sucesivos quiebres formales del poema moderno. Es en este terreno inestable pero a la vez propicio para la innovación y la experimentación, donde se problematiza dramáticamente la forma del poema contemporáneo. Y es, también, donde la misma crisis del sujeto contemporáneo pondrá en tela de juicio las formas de representar el mundo a través del lenguaje. Se instalarán, de manera radical, las sospechas acerca de las propiedades que posee el lenguaje para nombrar el mundo, asunto que llevará de la mano la necesidad de transformar los modos y formas de expresión en la interioridad y exterioridad del poema.

Sin embargo, el poema tiene un largo recorrido antes de esta crisis, quizás su historia mayor y la más larga está profundamente ligada y enraizada en las formas más clásicas de su representación. Los poemas y la poesía lírica acompañan el devenir de la historia humana como un correlato musical y discursivo. Se habla en

este caso del antiguo género lírico, aquel del cual Aristóteles no menciona una palabra en la *Poética*. Al respecto, Gustavo Guerrero, señala que:

No ha faltado quien haya creído a pie juntillas que los poemas de la Edad Lírica ocupaban el famoso segundo libro del tratado, hoy probablemente perdido para siempre; tampoco carecemos de ejemplos de filósofos que hayan visto en la laguna, un signo de la escasa sensibilidad literaria de Aristóteles. Otros intérpretes más serios, han apelado a la historia de la cultura griega en busca de respuestas y arguyen la desaparición del lirismo tradicional durante el siglo IV A.C., o bien su presunta transformación en un arte estrictamente musical o en un difuso género de la retórica. (Guerrero 1998 28).

La discusión alcanzará plena vigencia durante el renacimiento europeo. En ese momento surge una duda que actualiza los planteamientos de Aristóteles, lo que se discute es la relación entre poesía y mimesis. Basándose en la *Poética*, se designa como poesía al arte que conlleva semejanza y es poeta quien realiza la fábula.

Al decir de Dante en *De vulgari eloquentia* (1304), “una composición dispuesta con arte de retórica y música” o, como escribe aún el Marqués de Santillana en el *Proemio* (1449), “un fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy hermosa cobertura, compuestas, distinguidas e scandidas por cierto cuento, peso e medida”.(131).

Por su parte, César Fernández Moreno en *Introducción a la poesía* (1962) advierte cinco grandes tendencias en la historia de la poesía, estas serían: 1.- El realismo (preponderancia del objeto), se entiende como el preferencial enfoque sobre la realidad. 2.- El romanticismo (del sujeto creador), la preponderancia, durante la creación, de los elementos sentimentales. 3.- Poesía poética (de la obra) aquella forma de creación que atiende principalmente al resultado artístico, interesándose en la obra y su forma más que en el factor subjetivo u objetivo. 4.- Poesía social (del sujeto receptor), aquella que potenciando al extremo la importancia asignada a los sujetos receptores, dirige todo su proceso a obtener en ellos ciertos efectos

didácticos, morales o políticos. 5.- El clasicismo (que pretende equilibrar los cuatro anteriores), es la pareja atención del creador sobre todos los elementos que intervienen en la creación poética, según Amado Alonso. “Por extensión, se denomina también clásica toda obra de arte recomendada por el tiempo (lo que presupone en ella, injustificadamente por cierto, esa promediada excelencia).(14).

Para Fernández Moreno existiría una alternancia histórica de cada una de estas tendencias, pues cada una de ellas predomina en algún momento de la historia de la poesía occidental. La lírica en su forma tradicional o clásica tiene una larga historia y va desde los albores de la civilización occidental, siglo X A.C. hasta fines del siglo XIX, lo que conoce como poema contemporáneo solo data de principios del siglo XX hasta hoy.

Desde sus inicios en la Grecia antigua el poema unido fundamentalmente con la música, fue adquiriendo cada vez más en su forma una métrica (medida) ligada a su entonación y su ritmo. Estos elementos con el tiempo derivarán en la aparición formal de la rima⁴⁶. En esta primera etapa los poemas estaban confeccionados para ser cantados y para ser escuchado, no para ser leídos, como sí ocurrirá posteriormente. De ahí, por ejemplo, que las formas como las odas e himnos estén tan presentes en las formas antiguas. César Fernández sostiene al respecto:

Desgajada la poesía de sus orígenes musicales, quedó en ella un serie de atributos derivados de aquella histórica subordinación. En primer término, el ritmo (repetición de líneas de igual cantidad de sílabas igualmente acentuadas) y la rima) terminación de cada una de esas líneas con palabras cuyas sílabas finales son iguales o análogas). Un atributo musical secundario de la poesía son las distintas formas o combinaciones de aquellos dos elementos primarios, cristalizaciones recomendadas por un uso

⁴⁶ La rima también es ritmo; ya que es repetición periódica de sonidos iguales, así como el ritmo es repetición de acento y cantidad. La estructura del verso latino, recuerda Lugones, era “determinada por la cantidad prosódica de cada sílaba o pie: la combinación de largos y breves producía una verdadera música. Posteriormente, no se tuvo ya en cuenta la cantidad, entonándose el verso por su acentuación, como hacemos ahora. Entonces la rima sustituyó con uno más complejo el perdido efecto musical: de aquí que la rima sea esencial para el verso moderno”. (Moreno 1962 39).

reconocidamente eficaz: cuartetos, pareados, sextinas; el soneto, la décima...(35).

Fue por esta referencia a la música que se fundamentó la oposición verso-prosa, donde el verso en virtud de sus cualidades musicales era asociado al mundo de la poesía. La poesía del mundo clásico entendía que para que el lenguaje adquiriera un valor emocional y se diferenciara del uso común, requería de otros elementos anexos, considerados “alógicos”, estos medios introducían al lenguaje elementos irracionales que contrapesaban sus aspectos racionales:

Obligado el poeta a ubicar su sentimiento en determinado número de versos o sílabas se veía mecánicamente compelido a resistir la tendencia lógica del lenguaje: siendo necesario acomodarlas a esos moldes alógicos, las palabras se reagrupaban de manera inusual, haciéndose idóneas para expresar sentimientos y pasiones. (37).

Las formas más tradicionales en que se manifestó la lírica antigua fueron: 1.- La canción: es una composición en verso, escrita con el propósito de ser cantada. La cantidad de estrofas que la componen suele variar, y en ellas se esgrime un único tema o pensamiento. Posee un estilo melancólico en sus formas y culmina con un epílogo. 2.- Madrigal: esta clase de poesía lírica es aquella que expresa temáticas amorosas, por medio de versos endecasílabos y heptasílabos, es decir, de diez y siete sílabas respectivamente. Suelen ser composiciones de breve extensión. 3.- Oda: con este término de origen latino se designa a aquellas poesías cuyo propósito es efectuar una alabanza sobre algún aspecto determinado de personas u objetos. La oda trata temáticas de variada índole, y suele ir acompañada de una reflexión del autor. Usualmente se dividen en estrofas iguales. 4. La sátira: es un género redactado en verso cuya particularidad reside en el tono burlesco o de protesta con el que está escrito.⁴⁷

⁴⁷ <http://www.tiposde.org/lengua-y-literatura/100-tipos-de-poesia/#ixzz35DBTln6Y>

Para Octavio Paz, la métrica o el metro proceden del ritmo y viene a ser una medida abstracta que actúa con independencia de la imagen. La única exigencia del metro es que cada verso tenga las sílabas y acentos requeridos. No obstante, para Paz, es preciso, en este punto, establecer una necesaria distinción entre ritmo y metro. “El ritmo es inseparable de la frase; no está hecho de palabras sueltas, ni es sólo medida o cantidad silábica, acentos y pausas: es imagen y sentido”⁴⁸.

El ritmo, la imagen y el sentido se dan simultáneamente en una unidad indivisible. En cambio, el metro es un procedimiento formal que se aparta del lenguaje. Ejemplifica afirmando que un endecasílabo de Garcilaso no es idéntico a uno de Quevedo o Góngora, y por ello afirma: “la medida es la misma pero el ritmo es distinto” (71).

Agrega Paz que los metros son históricos, mientras que el ritmo se confunde con el lenguaje mismo. En términos formales los metros están conformados por un determinado número de sílabas, con duración cortada por acentos tónicos y pausas. Lo que lleva a la idea de que los acentos y las pausas son la porción más rítmica del metro, Octavio Paz lo asemeja al golpe de un tambor. Por tanto en términos formales, el metro es una medida de naturaleza abstracta, que tiene un desarrollo y una duración lineal en el poema, y que según Paz si se abusa del mecanismo termina convirtiéndose en una especie de receta aplicable en múltiples casos (mecánica pura).

Una mirada al tema del ritmo en la poesía absolutamente novedosa es la que plantea Henri Meschonnic en: “Transformar la teoría del ritmo ¿Por qué? Y ¿para qué?” (1999), así argumenta que el ritmo es visto en nuestra cultura occidental como una noción técnica, limitada, formal y universal, válida para todos los dominios. La misma noción de ritmo es la que se extiende a los ritmos cósmicos, biológicos, del arte, la música y la arquitectura.

⁴⁸ Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Sostiene Meschonnic que en literatura existe una larga tradición que relaciona al ritmo con la métrica, por lo cual se genera lo que llama “la ilusión” de que la prosa carecería de él. Dice al respecto: “Esta noción clásica del ritmo lo define como una alternancia entre tiempo fuerte y tiempo débil, pleno y vacío, simetría y asimetría, regularidad e irregularidad, una alternancia de lo idéntico y de lo diferente, que mezcla indistintamente, como se había observado en la psicología del ritmo, estructura y periodicidad”. (25).

Siguiendo esta línea argumental, Meschonnic piensa que esta definición se vuelve crítica en el dominio del lenguaje, pues sólo es un concepto que depende del lenguaje y el lenguaje depende de él. Dicho de otro modo, actúa sólo como un concepto, es decir como un signo. Sin embargo, para refutar esto, identifica tres dominios, en donde de manera distinta cada vez, “la definición común del ritmo sale arruinada” (26). En la organización del versículo bíblico, en la poética del Corán donde no hay ni verso ni prosa y en la poética china antigua, con su forma intermedia del *fu*.

Siguiendo los postulados de Benveniste, respecto a la noción lingüística de ritmo, Meschonnic afirma que su definición no proviene de la naturaleza de las cosas, “no era la expresión transparente de la naturaleza del lenguaje, sino a una representación, la de la filología jónica, de Demócrito y Heráclito, la cual oponía *ruthmos*, la organización de lo que está en movimiento, a *skhema*, la organización de las cosas inmóviles. Platón, al pensar en la música y en la danza les agregó las nociones de proporciones matemáticas (*harmonia*), de orden (*taxis*) y de medida – medición- y unidades de medida- (*metron*). (28). Mediante este procedimiento fue como Platón habría conectado una noción de lo continuo en una noción de lo discontinuo, y que según Meschonnic es la definición común que se conoce de ritmo y métrica en la poesía.

En contraposición, propone lo que llama una “teoría de lo continuo” donde el ritmo apele a una interacción entre la teoría del lenguaje, la teoría de la literatura (como

una poética generalizada, en vez de la estética, demasiado comprometida con el mundo del signo tanto por su origen como por su historia más reciente), la ética (el sujeto del poema, el sujeto del arte, es un sujeto ético) y lo político. Esta interacción, supondría también una transformación de cada uno de estos cuatro componentes a través de sus prácticas y sus discursividades, de manera que ninguna permanezca separada de la otra como es actualmente.

4.2.- Ruptura de la métrica clásica: la aparición del verso libre

La inestabilidad y el abandono de la métrica en la forma del poema constituye un fenómeno absolutamente joven en la historia de la literatura, que se remonta no más allá de los albores del siglo XX. Tiene su punto de partida en las dramáticas y decisivas transformaciones iniciadas por la poesía moderna. El programa poético iniciado por Baudelaire, seguido por Rimbaud y Mallarmé, logró plasmar su ideario en una poesía que abandona gran parte de su ropaje tradicional y que integra en su estructura nuevas discursividades para conformar un territorio polidiscursivo, libre de amarras, y de medidas silábicas y entonaciones.

Esta verdadera revolución en la forma del poema tiene el nombre de verso libre, escritura poética que se gesta a fines del siglo XIX y comienzos del XX, proceso en el que intervienen figuras consulares de la poesía occidental como es el caso de Rimbaud, de los simbolistas franceses Laforgue, Kahn y Moreas. Se puede citar también a Rubén Darío, Carl Sandburg (quien a su vez se nutrió de Walt Whitman), Ezra Pound y principalmente Amy Lowell.

Esta ruptura o desarticulación no es cualquier proceso, es la ruptura de todo un sistema objetivo, entendido y aceptado como una ley universal durante largos siglos: “El verso libre no sólo va contra el orden rítmico universal representado por el verso tradicional, sino también contra otro orden de índole racional objetiva que es la sintaxis, aspectos que determinarán en muchos casos una lectura marcada por la incertidumbre” (Utrera 2009 9). La ruptura con la sintaxis y el significado se relaciona con el ideal musical, importantísimo en la literatura moderna. Con la

música, el poeta pretende escapar también de la linealidad, de la lógica, de la sintaxis, a lo que antepone: la simultaneidad, la inmediatez y la libertad. “Por eso el ideal máximo desde la sensibilidad romántica, simbolista y moderna es el arte de la música” (*Ibíb.*).

Los postulados de Poe y Baudelaire respecto a que el poema fuese una entidad que se bastase a sí misma, alejado de los designios del corazón o de los sentimientos, trae como resultado formas poéticas desprovistas de referencias directas con el mundo cotidiano, las formas de ahora en adelante serán cada vez más extrañas, más arbitrarias y más libres. La poesía moderna inaugura su tiempo con dos nuevas formas: el verso libre y el poema en prosa.

El argumento de Octavio Paz, al respecto, es que se abandona la linealidad y se escapa a la tiranía tipográfica. Lo que sí queda claro es que en la historia de la poesía occidental existe un antes y un después del verso libre, pues su irrupción logró ampliar y renovar las versificaciones tradicionales. Pero, ¿Qué tan libre es el verso? ¿Qué tan abierta es la estructura de esta forma contemporánea?

Para Alicia Genovese: las estructuras abiertas de la poesía contemporánea, no métricas (en sentido de la regularidad tradicional), el tono y el ritmo deben ser asociados principalmente con componentes inconscientes (Genovese 2010 9), agrega que en el poema de hoy, el ritmo y el tono se reproducen subjetivamente: ritmos y tonos de transmisión imprecisa, alojados en la memoria y en el inconsciente. “Tono y ritmo se asocian a una oscuridad inicial del poema que persiste en su realización” (41).

Lo que se plantea, en el fondo, es que la reproducción de ritmos y tonos en el poema ayuda a conectar la escritura con diversos sentidos, una de ellas es la conexión entre la lengua poética y la lengua coloquial, al decir de Genovese, permite salir de la oposición entre lo artificioso y lo comunicacional. Con el verso libre, el poeta está

más cercano a lo azaroso, tiende al desequilibrio o a lo que se podría llamar un equilibrio inestable. Central en esta línea es la distinción que hace Genovese entre ritmo y tono. Al respecto menciona que el ritmo del poema es el pulso, una especie de sistema nervioso armado con el lenguaje, es movimiento y dinámica; en cambio el tono, sería una química, una densidad que permea las palabras, un aire, una atmósfera, un vapor o un fluido.

El ritmo es la línea temporal que recorre la escritura realizada y que la lectura reproduce. El tono es la densidad de ese tiempo. El trayecto de un poema en verso libre estaría conformado por diferentes tensiones al interior del texto que luego se traducen en el interior y exterior de la forma, estas tensiones se podrían resumir como: simetría y asimetría, recurrencia y ruptura, armonía y disonancia, repetición y diferencia.

En un esquema de verso libre, Genovese dice que evitar la rima es también parte de una búsqueda de regularización, de simetría, diferente a la que regula la métrica y, en ese mismo esquema, el uso de la rima puede ser portador de caos, ser disruptivo y, a veces, resultar en un efecto buscado. En este sentido lo que la forma del poema contemporáneo ha abandonado es el patrón métrico estricto, y ,ahora, los fraseos tienen mayor libertad de movimiento.

Sin embargo, desde una perspectiva sonora del poema, la diferencia entre verso libre y verso medido no es tan tajante; no necesariamente tendrían que ser términos opuestos. Al respecto, Genovese señala: “Ambos exigen una construcción ya sea dentro del molde fijo o en el surfeo más atado al devenir circunstancial del lenguaje. La libertad del verso libre podrá ser mucha, pero queda restringida, en esa primera oleada de sentido, a esa salida que es su inicio y que actúa como diapason, como referente rítmico y tonal del poema” (42).

Alicia Genovese se pregunta, acertadamente: “¿Qué queda de las estructuras cerradas de la poesía tradicional fuera del desafío de ejercitarlas o transgredirlas?” Responde que lo que permanece son: “Tonos, cadencias, una rítmica que se

independiza de sus moldes para abrazar zonas más extensas y variadas donde se recogen las voces sueltas de la calle y se escucha el pulso propio, a veces desmarcado y arrítmico” (44).

En la poesía contemporánea, las formas de los poemas abandonan el patrón métrico estricto y lo reemplazan por la idea de ritmo que no es posible de medir con un metrónomo. Dice Genovese: “La poesía en verso libre plantea la construcción de una masa sonora que busca estabilizarse en su avance de sentido, sobre el agua del lenguaje; crear un oleaje rítmico y tonal exige a cada poeta poner en ejecución su habla, hacer y rehacer su estilo, surfear sobre cada línea del poema” (*Ibíd.*).

Para el caso del poema en prosa, cuyas primeras manifestaciones se observan en el libro *Iluminaciones* (1886) de Arthur Rimbaud, el verso libre se fundamenta en la misma idea de Mallarmé acerca del ritmo y la musicalidad como base de toda la escritura poética: “A la noción baudelairiana del poema en prosa, con una estructura rítmica libre y separada de la regularidad del verso se impone la prosa rítmica, a veces con rimas internas, y, en consecuencia, la anulación del ritmo prosístico en favor del versal” (Utrera 2010 59).

En muchos casos cuando se habla de prosa, la referencia se remite, en forma excluyente, a la disposición tipográfica del poema. Lo que no puede obviarse, sin embargo, es que las implicancias de estas transformaciones formales serán de gran magnitud, y, en ese campo, lo más relevante sería la paulatina disolución de las fronteras entre los diversos géneros. Los límites entre prosa y verso se tornan así, cada vez más difusos, generando nuevos modos de expresión y formas en el poema.

Sin duda, la mayor libertad rítmica de la prosa permite que el poema adquiera rasgos disonantes. Se agregan una serie de tonos y registros propios de la prosa, se produce lo que Bajtín llama la “novelización” de los géneros. Para Bajtín “los géneros tradicionales que estudia la poética clásica, así como la tipología general

de la lírica sistematizada por Hegel, que encuentran en el verso su modo habitual de expresión, son esencialmente monológicos”.⁴⁹

Por tanto, esta mezcla entre prosa y verso trae consigo una forma poética de carácter mucho más dialógico e interdiscursivo, en donde el plurilingüismo es el rasgo fundamental y que encuentra un terreno fértil en la libertad que otorga la prosa. Para Bajtín en el momento que la novela (prosa) se instala como género mayor, provoca profundas crisis y transformaciones en el resto de los géneros.

Esta novelización de los géneros, los hace más libres, más plásticos y permite que el lenguaje se renueve a través del plurilingüismo extraliterario. Penetran además en ellos ampliamente la risa, la ironía, el humor y la autoparodización. La novela introduce la problematicidad, un inacabado semántico específico y un contacto con la contemporaneidad no terminada. La novela, en buena medida, “contamina” a los demás géneros con su devenir y su carácter inconcluso.

Así ha ocurrido, señala Bajtin, en algunos momentos de la antigüedad clásica, en la Edad Media, en el Renacimiento y en la segunda mitad del siglo XVIII, a inicios del romanticismo, que sería un momento que supone una auténtica renovación en los conceptos y modos de entender la literatura, etapa que se extiende hasta el siglo XX: “La crisis de la poesía en el siglo XIX se debe en cierta medida a la inclusión de planteamientos y situaciones de carácter épico, que determinan la aparición de nuevos procedimientos capaces de transformar la temática narrativa en formas aptas para el poema y especialmente para el poema en prosa” (Utrera 1999 115).

Las fuentes de carácter épico que influyeron en el poema en prosa provienen en su mayoría de la novela romántica, a la que se agregaron el cuento fantástico y la narración gótica.

⁴⁹ Utrera, María Victoria. *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Utrera, 1999.

5.- EL POEMA Y SUS TRANSFORMACIONES EN LA VANGUARDIA

5.1.- La irrupción de las vanguardias

El terreno que ya había dejado preparado el poema moderno fue propicio para que, a principios del siglo XX, se desarrollara en la poesía y las artes todo un movimiento que cristaliza la profunda crisis que ha sufrido el fenómeno poético a partir del siglo XVIII. Surgen, de esta manera, los movimientos de vanguardia cuya intención principal es la renovación, la experimentación y la novedad en la literatura y las artes.

Los poetas de vanguardia y no sólo los de Hispanoamérica, hacen hincapié en la poesía como fenómeno histórico, como devenir y no como ser. Para ellos los poetas se dividen, no en malos y buenos, sino en viejos y nuevos. Bueno es ser poeta nuevo; mejor todavía es ser poeta *novísimo*, palabra predilecta de los críticos de la época. (Barry 1970 23).

Estos poetas novísimos en gran medida provocaron escándalo en su época y sumaron seguidores, produciendo escrituras y actividades en muchos casos incomprensibles en su época: “El público culto y crítico se manifiesta dócil frente a la radicalidad de lo nuevo. Los poetas vanguardistas casi no necesitan imponer sus criterios de novedad; a esta la encuentran ya hecha y aceptada”. (Videla 2012).

Esto, puede en cierta medida provocar ciertas distorsiones en el análisis histórico y confundir algunos momentos con simples modas. Sin embargo, los cambios y las propuestas estéticas son tan profundas que terminan contaminando el conjunto del sistema literario.

Para Gloria Videla, en un sentido específico: “se entiende por ‘vanguardias’ una serie de movimientos, de acciones, a menudo colectivas (a veces individuales), que agrupando a escritores o artistas, se expresan por manifiestos, programas y revistas y se destacan por un antagonismo radical frente al orden establecido en el dominio literario” (Videla 2012 22). Este antagonismo se expresa al menos en las formas, temas y lenguaje.

El fenómeno vanguardista tiene múltiples expresiones y manifestaciones, y por este motivo es muy difícil hablar de un estilo en sentido estricto. El vanguardismo mira hacia el pasado con el fin de terminar con la tradición, pero también mira hacia el futuro pues desea gestar el porvenir. El poeta vanguardista quiere inaugurar una nueva era, cambiar rumbos y contribuir al progreso. También se puede definir al término vanguardia como: “todo movimiento literario –y, en general, artístico,- que persiguiera programáticamente una renovación” (23).

Los vanguardistas se proponían romper con la tradición y buscaban instalar nuevas modalidades en el poema, cambiar los temas, alterar las formas y de esa manera ayudar al advenimiento de una nueva era. A beneficio de tener claridad respecto a la cronología de los vanguardismos, los movimientos fundadores tendrían vida entre los años 1908 y 1924.

Una primera etapa transcurre desde de la guerra de 1914, en esta época se puede observar al cubismo (1908), el futurismo (1909) y el expresionismo (1910). Un segundo momento sería en medio de la primera guerra mundial, o después de ella, en este caso se reconoce al creacionismo (entre 1916 y 1918), el ultraísmo (1919 en España y 1921 en Argentina), el dadaísmo (1916) y el surrealismo (1924).

Respecto de estas periodizaciones, también se hace pertinente señalar una precisión respecto al vanguardismo en Hispanoamérica, en la que Nelson Osorio (1988) dice que para una comprensión histórica más cabal de este proceso y superar nociones arraigadas en la historiografía oficial y parcializada en su opinión, habría que empezar por cuestionar la idea que el vanguardismo hispanoamericano es un mero apéndice de las escuelas canonizadas de la vanguardia europea. Al respecto, sostiene: que sin dejar de reconocer que hay una vinculación objetiva y de influencia evidente de los “ismos” europeos, las vanguardias en América Latina, tienen por su parte sus propias raíces estético-ideológicas en un proceso propio de cuestionamiento crítico, tanto de la tradición literaria (el modernismo) como de la

realidad inmediata (la hegemonía oligárquica), proceso que se vincula al ascenso de nuevos sectores sociales en el continente.

Lo que no se puede solayar, eso sí, es que la mayoría de las definiciones estético-formales del vanguardismo hispanoamericano se enlazan con la tradición de las vanguardias europeas. Las perspectivas críticas han fijado diversos enfoques respecto a las repercusiones que esa ligazón tuvo para la escritura en el continente americano, en muchos casos fue un proceso de adaptación y en otros de independencia respecto de los movimientos europeos.

Este cuadro diacrónico, permite observar cómo en las primeras tres décadas del siglo XX, la efervescencia por el cambio, la experimentación y la novedad se constituye en un tema central para la gran mayoría de los escritores europeos e hispanoamericanos. Como ya se ha dicho, los antecedentes principales de estos profundos cambios en la poesía se remontan al posromanticismo, en donde resalta con propiedad la figura de Charles Baudelaire y que luego son heredados por Rimbaud, Mallarmé y Verlaine. De allí surgieron los rasgos más constitutivos de esta nueva forma en el poema.

Gloria Videla resume estos rasgos así:

De este proceso derivan los más diversos y hasta contradictorios rasgos de la lírica moderna: la estética de lo feo, 'el aristocrático placer de desagradar', el hermetismo, la entrega a las fuerzas mágicas del lenguaje, el poema cerrado en sí mismo, el intento de desrealizar la realidad mediante procesos de fragmentación, de descomposición y deformación, de abstracción y de arabescos, el deseo de ruptura con la tradición, la temática moderna y ciudadana, el proceso de deshumanización, el impulso hacia lejanías imaginarias, hacia lo desconocido, los procesos creadores desencadenantes de fuerzas alógicas que guían las expresiones y que generan series sonoras insólitas, la sustitución de la inteligibilidad por la sugestión, entre otros caracteres que impregnan, en distintas combinaciones y proporciones, a los diversos 'ismos' que surgen en

Europa y en Estados Unidos y que influyen en Hispanoamérica. (Videla 2012 89).

Dice Federico Schopf, desde el punto de vista literario, el vanguardismo comienza, en todas las literaturas hispanoamericanas, como una reacción contra el sistema expresivo del modernismo y su concepto de la poesía y el poeta. “El reconocimiento oficial del modernismo había resaltado su concepción del arte como elaboración de objetos preciosos, joyas idiomáticas que, resultado de la inspiración y la técnica elevada de los poetas, comunicaba una visión tendencialmente sublimada de la realidad y la vida”. (Schopf 1986 28).

Los poetas vanguardistas, pregonan una plena libertad expresiva y por tanto utilizan en la creación de sus obras todo tipo de material que tengan a mano, para ellos todo sirve en la construcción del poema. Tal como afirma Federico Schopf, uno de los principios constructivos más usados es el montaje de elementos heterogéneos ya sea por su calidad material, procedencia, lugar y tiempo, género y especie.

En esta noción de montaje se puede resumir, creo, en una serie de procedimientos y estructuras desde el collage cubista hasta el “encuentro casual de paraguas con una máquina de coser en una mesa de operaciones” con que Lautréamont se adelantó a caracterizar la poesía surrealista. (Schopf 1986 18-19).

Por otra parte, la inserción del habla popular, de lo fragmentario, de la anécdota y lo cotidiano en el poema sirven, también, como material de composición, como por ejemplo Apollinaire compone un escrito sentado en un café y recogiendo al azar frases de los transeúntes.

El poeta vanguardista trabaja con materiales de diverso tipo como recortes de periódicos, frases de textos científicos, conversaciones coloquiales, ruidos, dichos populares, chistes, secuencias sonoras, paradojas, ausencia de signos de puntuación, espacios en blanco, entre otros. Para Shopf, el montaje de estos materiales de tan diverso origen rompe la apariencia del conjunto orgánico y

homogéneo que tenían las obras poéticas tradicionales, tanto desde el punto de vista del contenido de los recursos expresivos como del contenido representado o referido. Por tanto, ya no existe una correspondencia entre el sentido de cada parte y el todo, las partes con el todo no se relacionan de forma complementaria, no existe un ensamblaje necesariamente entre las partes. La obra deja de ser orgánica.

El artista que produce obras orgánicas (en adelante lo llamaremos 'clásico, sin querer introducir un concepto clásico de obra de arte) manipula su material como algo vivo, cuyo significado, surgido de situaciones concretas de vida, él respeta. En cambio, para el artista vanguardista, el material es solo material. Su labor no es otra que la de matar la 'vida' del material, es decir extraerlo de su contexto funcional que le da significado. (Bürger 2009 100).

La estructura del montaje, además, está compuesta por un conjunto de fragmentos de origen heterogéneo. Shopf pone el ejemplo de Huidobro que proclamaba en el creacionismo que el montaje estaba al servicio de la incorporación de "mundos nuevos". Por otra parte, el montaje no sólo era un indicio del virtuosismo técnico, los conocimientos y el esfuerzo del poeta, también era "expresión" de la subjetividad del escritor. Expresa una serie bastante amplia de disposiciones anímicas del sujeto vanguardista, tales como entusiasmo, depresión, espíritu de aventura, denuncia, esperanza, desesperanza, compromiso político, ansia de comunión, soledad, desamparo.

Según Shopf, "el sistema expresivo que había elaborado el modernismo actuaba represivamente en relación a los impulsos de los nuevos poetas; reducía y deformaba los contenidos que ellos querían expresar y comunicar" (28). En cierta medida, lo que había sucedido era que los metros del modernismo con sus rimas y ritmos, sus metáforas repetitivas comenzaron a ser vistas como una molestia para la producción poética. Por ejemplo, el vocabulario modernista no era el adecuado para referirse a los temas y a los objetos que ahora preocupaban a los poetas.

Explica Shopf que en el vanguardismo la imagen tiene un lugar privilegiado: “es decir, la imagen, metáfora, sinécdoque o metonimia sorprendente, novedosa, original”. (*Ibíd.*). Otros recursos muy utilizados por los poetas vanguardistas son: la enumeración caótica, las paradojas, las antítesis, el oxímoron, el montaje de situaciones y textos diversos, el collage y el bricolage, todos estos elementos fueron puestos al servicio de la comunicación de los mensajes contradictorios de sus escritos.

Tristan Tzara dice en “Para hacer un poema dadaísta”:

Coja un periódico.
 Coja unas tijeras.
 Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema.
 Recorte el artículo.
 Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa.
 Agítela suavemente.
 Ahora saque cada recorte uno tras otro.
 Copie concienzudamente en el orden en que hayan salido de la bolsa.
 El poema se parecerá a usted.
 Y es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendida del vulgo.⁵⁰

Los vanguardistas, amplían enormemente los planos temáticos de la poesía, introducen: camisas, automóviles, panaderos, obreros, cowboys, sapos, culebras, cisnes ahorcados. Agregan sueños, fantasías, el inconsciente, logran crear una tenue frontera entre lo real y lo irreal, entre lo verdadero y o falso. La función de la poesía es amplificar el mundo, iluminar zonas desconocidas de la psique, la naturaleza, la historia, profundizar la realidad por el camino de la fantasía, estremecer los fundamentos de una sociedad injusta, “transformar el mundo,

⁵⁰ <http://thales.cica.es/rd/Recursos/rd99/ed99-0055-01/poemadada.html>

cambiar la Vida”. Manifestación de ese espíritu es lo que afirma André Bretón en el poema “Déjenlo todo”:

Déjenlo todo
 Dejen Dada.
 Dejen su esposa, dejen su amante.
 Dejen sus esperanzas y sus temores.
 Abandonen a sus hijos en medio del bosque.
 Suelten el pájaro en mano por los cien que están volando.

Dejen si es necesario una vida cómoda, aquello que se les
 Presenta como una situación con porvenir.
 Salgan a los caminos.

Terry Eagleton (2006) propone que la vanguardia tiene dos momentos, uno negativo y uno positivo, el negativo sería el más conocido, el momento del *shock*, el del escándalo. Para Eagleton, esta corriente reclama una estética negativa del modernismo y destruye el sentido. Pero también existiría un momento positivo, que es el de Brecht, que afirma que aunque los Picassos terminen colgando de las paredes de los bancos, sí existe una manera de resistirse a la asimilación del orden establecido.

En realidad, afirma esta vanguardia, esto es lo de menos. Si es posible emplazar artefactos revolucionarios en los bancos, eso sólo significa una cosa: no que no haya sido lo suficiente iconoclasta o experimental, sino que o bien ese arte no estaba suficientemente enraizado en un movimiento político de índole revolucionario, o bien sí lo estaba, pero ese movimiento fracasó. (Eagleton 2006 452).

Para el caso del vanguardismo hispanoamericano, Federico Shopf establece una distinción cuando plantea que en él no predomina una visión deshumanizada del mundo y de la poesía, según la difundida afirmación de Ortega y Gasset, que era propio del arte moderno.

Si bien es cierto, el creacionismo, en sus comienzos parece responder a esas características, luego en 1925 proclamará que el poema ha de ser “humano” y diez años más tarde señalará “el poeta es el hombre que conoce el drama del tiempo que se juega en el espacio y el drama del espacio que se juega en el tiempo” (Manifiesto “Tal Vez” 1924).

Agrega Shopf que Guillén introduce con su poesía mestiza, un sector inédito de humanidad, con esto contradice el sentimentalismo y la visión de mundo de la clase dominante, y le opone la riqueza perceptiva del mundo afrocubano. Otro antecedente al respecto es la crítica de Neruda en 1935 contra la deshumanización del arte y la poesía pura, recomendando al poeta: “en ciertas horas del día y de la noche, observar profundamente los objetos en descanso: las ruedas que han recorrido largas, polvorientas distancias, soportado cargas minerales o vegetales, los sacos de las carbonerías, los barriles, los mangos y asas de los instrumentos del carpintero. De ellos se desprende el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico”. (“Sobre una poesía sin purea” 1935).

Schopf sostiene, que quizás el que más lejos llegó en la búsqueda de un nuevo humanismo sea el poeta peruano César Vallejo, quien había señalado desde *Trilce* (1922) que deseaba construir una “nueva sensibilidad”, que relacionara su subjetividad moderna con una realidad social extraña, hostil y cosificada.

5.2.- Los dos caminos del vanguardismo

Dos vertientes estético formales adquiere el vanguardismo en Hispanoamérica. La primera de estas direcciones propicia la autonomía del signo estético con respecto a todo referente exterior y la segunda vincula al vanguardismo con la vocación cosmopolita y abre al hombre hispanoamericano a la cultura universal y que los impulsa a viajar, a conocer nuevos paisajes, ciudades y formas de vivir.⁵¹

⁵¹ “Aunque a primera vista estas direcciones, la de la poesía autónoma o autorreferente y la del cosmopolitismo, parecen no guardar entre sí ninguna relación, el contacto con los textos nos muestra que ambas se superponen

Un nexo claro entre ambas tendencias se observa en el plano de las técnicas literarias utilizadas, las más frecuentes son las “simultaneístas” (muy usadas en el cubismo, futurismo, en el creacionismo y surrealismo).

Las técnicas simultaneístas en la literatura se vincularon estrechamente con el movimiento pictórico del cubismo. Este movimiento proponía que el artista se liberase del “prejuicio representativo”, que buscaba imitar en el objeto artístico una visión directa de la realidad.⁵² De esta manera el cubismo experimentaba diversas formas de simultaneísmo, Videla identifica tres modalidades básicas: la representación de un hecho o persona desde distintos puntos de observación; la representación de situaciones que ocurren en lugares distintos y la representación simultánea de situaciones y sucesos o estados de ánimo separados en el tiempo.⁵³

Tanto el poeta cubista como el creacionista, al plasmar la simultaneidad, eliminan la perspectiva, intentan presentar en un mismo plano recuerdos, percepciones, intuiciones y conversaciones fortuitas en forma de collage literario. Tiempo y espacio se presentan se forma simultánea.

Gloria Videla agrega que otras estructuras que pueden a coadyudar en la expresión simultaneísta son las espaciales. Las palabras o los versos se ordenan de una manera tal que las relaciones lógicas, o temporales del lenguaje, pasan a segundo plano. Esto se constituye en una disposición tipográfica dentro del poema los que Videla llama: “tipografía expresiva”, que busca efectos de simultaneidad, al reemplazar el discurso lineal por la presentación de bloques paralelos de palabras o versos, u otras distribuciones absolutamente arbitrarias.

y hasta se confunden con frecuencia: el poeta demiurgo que intenta crear mundos autónomos, a menudo introduce en los espacios poéticos creados analogías de sus vivencias cosmopolitas”. (Videla 2012 33).

⁵² “Los cubistas marcan la diferencia entre ‘la realidad de visión’ y la ‘realidad de conocimiento’, por ello Picasso pudo afirmar: ‘Pinto los objetos como los pienso, no como los veo’ “. (36).

⁵³ Para esta clasificación, Gloria Videla, se basa en el intento delimitador realizado por Pär Bergman en *Modernolatría et Simultaneitá*, 1962.

El poema "Paisaje" de Vicente Huidobro es un buen ejemplo de lo señalado:

POR LA TARDE PASEAREMOS POR CAMINOS PARALELOS

QUE LA
MONTAÑA
EL ÁRBOL
ERA
MÁS
ALTO

MAS LA
MONTAÑA
ERA TAN GRANDE
QUE EXCEDÍA
LAS EXTREMIDADES
DE LA TIERRA

EL
RÍO
QUE
CORRE
NO
LLEVA
PECES

CUIDADO CON NO
JUGAR SOBRE LA HIERBA

La luna que
te mira.

El futurismo fue el que agregó al simultaneísmo dos elementos relevantes: la sensación movimiento, "los futuristas italianos, al proclamar una estética de la sensación, abrieron la puerta a la temporalidad.

"Por la puerta de la sensación entró el tiempo; sólo que fue un tiempo disperso y no sucesivo: el instante.(Paz 2008 126).

Por dicho motivo, el poema simultaneísta se convirtió en una yuxtaposición de interjecciones, exclamaciones y onomatopeyas. El simultaneísmo también propuso una nueva visión del poeta, lo que Gloria Videla llama "visión demiúrgica". Esta visión tiene su origen en el romanticismo, luego es heredada por el posromanticismo y el simbolismo. Aquel proceso que desde Baudelaire en adelante aleja al yo lírico del yo empírico, con lo que se afianza la idea del vate y del demiurgo. Un antecedente importante, al respecto, son Las cartas del vidente (1871) de Rimbaud y por cierto, Baudelaire y Mallarmé, como se ha dicho.

Esta visión sostiene que el poeta puede llegar a lo desconocido, penetra en lo misterioso, ve en aquellos lugares donde otros no pueden ver y que otras fuerzas operan a través de él. Por tanto, su presencia en el poema es aérea, supera la noción espacio temporal y puede estar en distintos lugares al mismo tiempo. Requerirá, por consiguiente, de nuevos recursos expresivos, estéticos y formales.

Los recursos literarios que permiten la expresión de este poeta, según Gloria Videla, expandido y ubicuo, de visión aérea que permite abolir las distancias y aunar tiempos distintos, son los propios del simultaneismo: superposiciones y condensaciones espaciales y temporales, la “visión” (imagen que atribuye cualidades o funciones irreales a un ser, tales como la dimensión cósmica, la capacidad de vuelo), las relaciones causa-efecto que se apartan de lo experiencial, la imagen creacionista, que aproxima en la comparación realidades distantes entre sí.

Por su parte, el cosmopolitismo literario confluyó en muchas ocasiones con la voluntad demiúrgica del poeta vanguardista y en su apertura cultural al mundo imprimió una característica novedosa y notable al modernismo. Para Videla el cosmopolitismo tiene diferentes matices en las expresiones de vanguardia pero, en buena parte de ellas, se asocia con la voluntad de textualizar la concepción o la voluntad planetaria por medio de las técnicas simultaneístas.⁵⁴

5.3.- Poesía contemporánea: el terreno de lo inestable

Visto este campo de problematizaciones, se puede concluir que la figura del poeta y la estructura del poema, al menos se sitúan en un campo inestable y en abierta discusión. La proliferación y confrontación de enfoques sitúan el tema de la palabra poética más bien en un territorio en disputa.

⁵⁴ “Varios son los poetas vanguardistas hispanoamericanos que adoptan esta actitud vital y espiritual, esta técnica y esta temática, Citemos como ejemplos representativos a Vicente Huidobro y a Oliverio Girondo”. (Videla 200).

La mayoría de estos nudos problemáticos expuestos: el sujeto poético, su fragmentación, las tonalidades y discursividades están presentes en la producción literaria de la neovanguardia, y por este motivo, se hace indispensable, transcurridos ya casi 40 años de la irrupción de esta nueva vanguardia, mirar cuáles serían los componentes discursivos que se observan en sus textos, con lo cual se puede, también, ajustar la mirada respecto del contexto socio-político-cultural del Chile en Dictadura, pues gran parte de los libros y acciones realizados por este grupo de poetas contienen un río profundo de voces que dan cuenta de la vida posible en aquellos años e incluso de la sus proyecciones posteriores en el Chile post dictadura.

En la fragmentación y disolución de fronteras entre vida y arte expresadas en la obra de Juan Luis Martínez, Diego Maquieira, Raúl Zurita y Rodrigo Lira, aparecen los pedazos disgregados que quedaron después de consumada la tragedia.

Estos fragmentos fueron alguna vez un todo; diseminados ahora sólo configuran la exigencia para un arqueología cuyo norte sea leer más allá del testimonio y las analogías más evidentes que se observan en la mayoría de los poemas del corpus. Esta avalancha de transformaciones en la palabra poética se descarrila desde una semántica lógica a una semántica del caos, produce un ritmo tempestuoso de las imágenes, que instala la atmósfera de la tragedia. La tragedia es justamente la exacerbación de las tensiones, pues el mundo construido en esta semántica del caos, tensa los significantes del mundo ordenado, el de las jerarquías institucionales. De este modo, decae el significante lógico para transmutarse en un habla grotesca y metamorfoseada, y de ahí la tensión, he ahí su tragedia y las pérdidas.

Walter Benjamin en *Discursos interrumpidos* (1989) habla de las pérdidas, señala que el arte contemporáneo “algo” ha abandonado. El arte siempre estuvo asociado al aquí y al ahora, lo que ha extraviado es el ahora de las cosas. Dice, por tanto, “hemos perdido el aura”. Para Benjamin el aura aparece cuando miramos las cosas

y lo que vemos nos abre una distancia que permite que lo observado en primer plano no se agote en ese primer plano (profundidad).

Por otra parte, no se puede soslayar que en los años ochenta empieza a imponerse en el mundo el modelo político-económico-cultural del neoliberalismo, principalmente en los países desarrollados, presididos por Ronald Reagan en Estados Unidos y Margaret Thatcher en Inglaterra, Juan Pablo II impone el pensamiento conservador en la Iglesia Católica y se encuentra en franco desmoronamiento la Unión Soviética y el sistema socialista que caerá completamente a fines de los ochenta.

Aparece así, un grupo de pensadores que se aleja del estructuralismo de los años sesenta, surge el post estructuralismo con figuras como Foucault, Derrida, Lacan, entre otros, fenómeno que en América Latina se retardará, este pensamiento post moderno ingresa más bien de forma clandestina (Argentina, Uruguay y Chile, por ejemplo), la línea de pensamiento imperante en Chile y en la formación de estudios literarios sigue siendo el estructuralismo en su versión más mecanicista. A partir de los años setenta y en particular en la década de los ochenta surgen los más deslumbrantes discursos teóricos, otros desaparecen y cambian de rostro.

Como lo expresa Eagleton, del furor del estructuralismo y el placer del texto se pasa al *lector ludens*, el postestructuralismo, el pluralismo, la posmodernidad, estilística, lingüística, teoría crítica, hermenéutica, desconstrucción y feminismo. Aparece una fragmentación y dispersión que se asemeja a una guerra contra la sociología literaria y el marxismo (en sus variantes) de años anteriores. También surgen múltiples diccionarios de términos que aclaran los diversos significados: texto, discurso, enunciado, ambigüedad, significado y literatura.

Esta nueva episteme se centra en el sujeto múltiple, en el erotismo, la seducción, el horror o lo abyecto. Lo que se conocía como libro, ahora llamado texto, se ha convertido en una zona de encuentros de un logos sin palabras, sin historias, sin la

presencia de referentes y con un autor arrinconado y emboscado por un lector que interpreta según su experiencia.

Es una posmodernidad que señala nuevas ideas y desarrolla nuevas lecturas de Kant, Nietzsche y de Heidegger, que de alguna manera desbancan a Hegel y a Marx. Es un posmodernismo que busca lo nuevo en la historia, la estética y lo sublime.

Iris Zavala plantea en *La Posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica* (1991), que el posmodernismo o postestructuralismo es un corte y ruptura con el modernismo, se define por sus negaciones, y así el posmodernismo no sólo es lo que viene después, sino lo que no es modernismo. Si bien significa un repudio ideológico y estético del pasado, es también expresión de la dominación capitalista y postindustrial en el mundo en su función social. Esta ruptura con el pasado que ahora recibe el nombre de posmodernismo y/o postestructuralismo ha seguido diversas direcciones: la escritura y las prácticas de lectura, la teoría literaria, las sugerencias epistemológicas o el análisis político. En términos generales, la teoría del texto postestructuralista privilegia la novedad y a aquellos autores que sitúan en primer plano la textualidad de su producción, su ambigüedad y la pluralidad de significados.

Debido a la cantidad de teorías etiquetadas como posmodernistas, Terry Eagleton plantea en *La estética como ideología* (2006) que se hace necesario distinguir ideológicamente entre los que ven en la teoría una oportunidad para el textualismo hermético y el juego de palabras autocomplaciente, y quienes han visto posibilidades políticas como es el caso del movimiento feminista. El amplio registro de rasgos estilísticos contienen una relación constitutiva entre la cultura y el sistema socioeconómico que la genera, esta incluirá: la heterodoxia, el eclecticismo, la marginalidad, la muerte de la utopía, la dispersión y la fragmentación.

En sus estadios tempranos, argumenta Eagleton, el capitalismo marcó distancias entre lo simbólico y lo económico, ahora las dos esferas se han fusionado, lo

económico penetra hasta la médula del terreno de lo simbólico, mientras el cuerpo queda encadenado a los imperativos del beneficio. Según Eagleton este es el momento de entrada a la era del posmodernismo.

El posmodernismo, en los postulados de Eagleton, representa el último resurgimiento iconoclasta de la vanguardia, con su transgresión de las jerarquías, sus subversiones autorreflexivas de la clausura ideológica, su desenmascaramiento del intelectualismo y el elitismo. Desde otro vértice atiende al consumismo hedonista, al anti historicismo, el abandono de la crítica y el compromiso, a la cínica tachadura de la verdad, el significado y la subjetividad. Dicho de otro modo: un vacío y reificado tecnologismo. Para el teórico británico, buena parte de la cultura posmoderna es simultáneamente izquierdista y conservadora, iconoclasta y continuista. Esto debido a una contradicción entre las formas económicas y culturales del capitalismo tardío. (Contradicción entre economía capitalista y cultura burguesa).

Según Eagleton, la cultura burguesa humanista valoraba la jerarquía, la distinción, la identidad exclusiva, lo que amenaza a ese orden son las cabriolas de la mercancía. Citando a Marx se puede decir que la mercancía es transgresora, promiscua, polimorfa, en su sublime autoexpansión, en su nivelada pasión hacia el intercambio con lo otro de su clase. Como gran parte de la cultura posmoderna la mercancía integra lo elevado y lo bajo, pero a la hora de determinar cuán progresista es ese gesto se topa con una ambigüedad radical: el tema de arte elitista frente a uno popular.

Desde Nietzsche en adelante la sociedad capitalista comienza a entrar en una incómoda contradicción con su superestructura, las formas legitimadoras de la cultura burguesa, las versiones y definiciones de la subjetividad. Estos mismos problemas se presentan en la cuestión de la historia, el eclecticismo histórico del posmodernismo (de izquierda o reaccionario) podría ser una nueva puesta en

marcha de la tradición autoritaria o una frívola deshistorización que congela a la propia historia.

En la última sociedad burguesa la historia es venerada como autoridad, continuidad y herencia, pero por otra parte no le dedica un segundo. Señala Eagleton que Walter Benjamin distingue entre historia propiamente dicha y lo que llama “tradición” (el relato de los desposeídos), sólo en un ritual de recuerdo revolucionario (memoria involuntaria de Proust) podría alzarse en libertad sobre la genealogías de las clases dominantes.

El argumento, de Eagleton, remite a una cierta nostalgia revolucionaria que hace añicos su *continuum* vacío y constela un momento del presente con un fragmento redimido de la tradición de los oprimidos. El posmodernismo ha estado siempre dispuesto a cuestionar las concepciones tradicionales de la verdad lo que ha provocado efectos genuinamente radicales, pero al mismo tiempo ha puesto de manifiesto cierta tendencia a caricaturizar las nociones de verdad defendida por sus oponentes. Finalmente, Eagleton plantea que el posmodernismo se ha preocupado también por desacreditar el concepto de totalidad, aunque es difícil saber hasta dónde llega ese desmantelamiento.

Hablar de estética postmoderna configura un campo abierto y en permanente movimiento, ¿Cómo se podría establecer una territorialidad conceptual cuando los nudos centrales de argumentación descansan en la idea de la no conceptualización? ¿Cómo se podría construir una diacronía y un mapa, cuando ambas ideas están en tela de juicio? Transcurrido ya prácticamente tres décadas desde que Jean François Lyotard hablara de la “condición postmoderna (2000) es preciso reflexionar acerca de un fenómeno que involucra diversas dimensiones de la vida en las sociedades postindustriales. Las promesas levantadas por el discurso de la razón moderna no lograron, en gran medida resolver los problemas centrales que planteó resolver a través de la estructuración de, al decir de Lyotard, “metarrelatos”, finalmente todas esas grandes explicaciones entraron en crisis.

Este fenómeno involucra de manera cierta el territorio del arte, como el de la política, la economía y la cultura. La pérdida de las certezas abre un campo de oportunidades y reflexión cuya dimensión hoy no se puede dimensionar, más aún cuando no se puede ni siquiera hablar del inicio o el término de una transición desde lo moderno.

La pluralidad de discursos y la valoración de lo local establece nuevas formas de convivencia, campos abiertos de discusión en una especie de modelo por armar en que las oportunidades de construcción de nuevos sujetos políticos transcurre en una fragmentación que deambula entre el consumismo, la influencia de los medios de comunicación, la masividad y la abolición de las verdades absolutas. La estética y la literatura se convierten en un campo privilegiado de lucha, allí donde el lenguaje es el territorio y la expresión de la crisis vuelve una y otra vez a poner en tela de juicio las verdades sacrosantas construidas y hegemónicas por el discurso científico positivista.

**6.- SUJETO POÉTICO AUSENTE, EL NO PROCEDIMIENTO, EL DERRUMBE
DE LAS IMÁGENES Y EL CAOS DE LA PALABRA EN EL DISCURSO DE LA
*NUEVA NOVELA DE JUAN LUIS MARTÍNEZ***

6.1.- Los inicios poéticos de Juan Luis Martínez

Juan Luis Martínez (1942-1993) nacido en Valparaíso y avecindado en Villa Alemana, donde vivió la mayor parte de su vida, abandonó tempranamente los estudios formales al iniciar su enseñanza secundaria, situación que marcará su formación como autodidacta. De esta manera forjará una personalidad rebelde e integrada al mundo de la bohemia de fines de los cincuenta y principios de los sesenta en el puerto de Valparaíso.

Entre los años 1969 y 1975 se concentró en moldear a los textos que configuran el cuerpo de su primer libro; entremedio (el año 1971) sin haber publicado ninguno de sus trabajos, entregó a Editorial Universitaria el manuscrito que en aquel entonces se llamaba *Pequeña cosmogonía práctica*, para que fuese leído y sometido a evaluación y luego de un tiempo, en septiembre de 1973, la casa editorial decide no imprimirlo⁵⁵. Finalmente, en 1977 este volumen es autoeditado bajo el nombre de *La nueva novela*⁵⁶.

La primera publicación de Juan Luis Martínez, previa a *La Nueva Novela*, se puede encontrar en la antología *Nueva poesía joven de Chile*, selección editada en Buenos Aires el año 1972, a cargo de Martín Micharvegas, poeta y músico argentino. El volumen de ochenta páginas, publicado por Ediciones Noé, reunía en sus páginas a once poetas chilenos: Eduardo Embry, Omar Lara, Claudio Zamorano (posteriormente Juan Cameron), Raúl Zurita, Floridor Pérez, Enrique Valdés, Juan Luis Martínez, Gonzalo Millán, Hernán Miranda, Titho Valenzuela y Hernán Lavín

⁵⁵ Raúl Zurita dice al respecto: "Según me contó Juan Luis Martínez después del golpe Pedro Lastra, entonces editor junto con Eduardo Castro de la Editorial Universitaria, le pidió que sacara algunos textos para poder publicarlo a lo que Martínez se negó retirando el libro. En otra versión del mismo Juan Luis Martínez, Pedro Lastra le dijo que las condiciones habían cambiado, la universidad estaba intervenida y ya no podían publicarlo, en una tercera versión, *Pequeña cosmogonía práctica* fue presentado a la Editorial para su publicación, pero no fue aprobada o no alcanzó a ser aprobada por lo que Juan Luis Martínez lo retira después del golpe. El único testigo es Pedro Lastra (y Eduardo Castro quien me contó que el libro nunca estuvo aprobado)". (Zurita, Raúl. Septiembre de 2013. Santiago, Grabación Digital 1).

⁵⁶ *La Nueva Novela* que aparece en 1977 incluye todos los textos que estaban en la edición que entrega en 1973 a la Editorial Universitaria con el título de *Pequeña cosmogonía práctica*, solo agrega dos poemas: el de la ballena (es que tiene el anzuelo) y el poema con la bandera de papel. La edición del 77 le añade además el diario chino (que acompaña al poema sobre la poesía china). No hay textos excluidos.

Cerda. De los antologados, sólo Juan Luis Martínez y Raúl Zurita, en ese momento, eran autores inéditos.

Los poemas que publica Juan Luis Martínez en la antología son seis, cinco de los cuales serían incluidos en *La nueva novela*, con algunas variaciones. El listado de los textos incluye: “La realidad (averiguaciones)”, “El oído”, “El cuerpo humano, ¿es más ligero que el agua?”, “El Gato de Cheshire”, “6 lecciones de ambigüedad con las piezas anatómicas para armar la mitad de un elefante” y “Observaciones”.⁵⁷

Posteriormente, la revista *Chillkatun*, (Gráfica diseño industrial U. de Chile-Valparaíso, abril, 1973) publicó sus textos: "La realidad" y "Observaciones relacionadas con la exuberante actividad de la ´confabulación fonética´ o ´lenguaje de los pájaros´ en las obras de J.P.Brisset, R. Rousel, M.Duchamp y otros". La revista también incluye el poema "Allá lejos" de Raúl Zurita que aparecerá después en la revista *Manuscritos* con el nombre de “Áreas Verdes” y que formará parte, seis años después, de *Purgatorio* (1979).

Se conocen, luego, un conjunto de textos dispersos que quedaron en manos de la familia a la muerte de Martínez y que han sido publicados póstumamente, algunos de ellos fueron escritos antes de la publicación de *La nueva novela*.

En *Poemas del otro* (2006), trabajo póstumo de Juan Luis Martínez, en la sección de “Notas” se afirma que existen algunos escritos sueltos de los cuales sólo se conoce la fecha de composición pero no se les puede ubicar dentro de alguna obra mayor. En este caso se menciona a: “No solo ser otro sino escribir la obra de otro”,

⁵⁷ En la “Notas” del libro *Poemas del otro*, se afirma que “Observaciones” es una suerte de colección de diecisiete textos de corte dadaísta; cinco de los cuales fueron incorporados a *La nueva novela*, a veces como notas a pie de página y en otros casos como epígrafes. (2006 110)

que dataría de 1972 y “¿Qué será de mi nada?” y “No eres nada sin mí a pesar de mi mala memoria” que habrían sido escritos en el año 1975.

El año 1969, Juan Luis Martínez iniciará su amistad con Raúl Zurita, quien se casa con su hermana Miriam Martínez, por lo cual vivieron durante un tiempo juntos en la misma casa, de esta convivencia se fraguarán los poemas tanto de *La Nueva Novela* como los del primer libro que posteriormente publicará Zurita: *Purgatorio* (1979). No es casual por tanto que la aparición de ambos en la antología de Micharvegas el año 1972 sea visto como un hito previo al inicio y consolidación de la neovanguardia a partir de 1977 con la publicación de *La nueva novela*.

6.2.- Proceso de composición de *La nueva novela*

En el proceso de composición de *La nueva novela*, Juan Luis Martínez trabaja casi en su totalidad con materiales preexistentes, que toma y reordena como dispositivos poéticos, de este hecho, se podría hacer una primera inferencia acerca de la tachadura de su nombre en la portada del libro.

Casi todos los textos de *La nueva novela* no pertenecen, estrictamente, a la autoría de Martínez. Lo que hace es recontextualizar, yuxtaponer, superponer e introducir pequeñas variantes. La práctica poética de Martínez da algunas señales para comprender el proceso que realiza mientras escribe su libro, el primer antecedente refiere a los “ejercicios patafísicos” que junto a los escritores Eduardo Parra y Thito Valenzuela realizaba por aquellos años. Estos ejercicios eran construcciones seudo-científicas y absurdistas, definidas así por su fundador Alfred Jarry.

Scott Weintraub en: “Juan Luis Martínez y las otredades de la metafísica: apuntes patafísicos y carrollianos” (2010), precisa, al respecto, que Alfred Jarry, explora las leyes científicas que gobiernan las excepciones, proponiendo la existencia de un universo posible en el que las leyes científicas que pretenden estructurar la realidad resultan ser anomalías simplemente arbitrarias.

Como afirma Weintraub, La “patafísica” considera los criterios de cientificidad como productos de resultados frecuentes y accidentales; ante lo cual postula un “sistema” cuasi-teórico y absurdo que, al menos a primera vista, parece ser un suplemento de la metafísica y la ciencia.

En estos ejercicios Martínez fundamenta el cimiento que estructurará algunos pasajes clave de *La nueva novela*, aquellos que Eugenia Brito en *Campos minados: literatura pos-golpe en Chile* (1994) señala que conforman los sentidos inesperados del libro, mediante la puesta en marcha de paradojas, preguntas sin respuesta, pues toda respuesta rendiría culto a la lógica del sin sentido.

El segundo antecedente corresponde a que Juan Luis Martínez conoce bien los componentes de trabajo de las vanguardias históricas. Al respecto Raúl Zurita afirma en una entrevista en www.juanluismartinez.cl que Martínez tenía una especial admiración por la obra de Joseph Cornell, surrealista que hizo fama por la confección de cajas que contenían objetos en su interior y por la realización de collages.

Un tercer elemento a considerar es la inclusión del lenguaje de la Lógica y las Matemáticas en la composición de algunos textos; al respecto Juan Luis Martínez estudió la obra del lógico rumano Stéphane Lupasco. De esta manera en un ejercicio de superposición de elementos, y de collages y bricollages fue formando y dando cuerpo a las nueve secciones que conforman el libro. La idea de Juan Luis Martínez era mantener un grado de incertidumbre respecto al sentido y coherencia del libro, de modo que la lógica se construyera a partir del absurdo y de lo ilógico, principalmente desde la ironía y desde el humor. Las zonas más oscuras del libro estaban pensadas para provocar risa y no perplejidad.

La complejidad que acontece en la lectura de *La nueva novela* remite, por cierto, a la idea conceptual que se tiene de texto poético. Al respecto Yuri Lotman en *La estructura del texto artístico* (1988) sostiene que toda definición de texto es polémica y difícil.

El primer argumento que advierte es lo relevante y necesario que es oponerse a la identificación del texto con la totalidad de la obra de arte. Para Lotman la obra de arte que representa un determinado modelo de mundo, un cierto mensaje en el lenguaje del arte, no puede existir al margen de este lenguaje, así como al margen de los demás lenguajes de comunicación.

Para el lector que intente descifrarlo mediante códigos arbitrarios, elegidos de un modo subjetivo, su significación se deformará, pero para la persona que quisiera manejar el texto arrancado de todo el conjunto de conexiones extratextuales la obra no sería portadora de significado alguno. (Lotman 1988).

Para el pensador ruso el conjunto de códigos artísticos, que se han formado históricamente y que convierten al texto en un portador de significados correspondería a la esfera de las relaciones extratextuales. Por este motivo, agrega que es muy necesario diferenciar las conexiones extratextuales del lenguaje artístico y las del mensaje artístico.

En el caso de las segundas se refiere a la no utilización de un determinado elemento, la ausencia significativa, “el no procedimiento” que es una parte orgánica significativa del texto gráficamente fijado. Este “no procedimiento” cuyas manifestaciones se observan con claridad en textos como *La nueva novela* se confronta con el horizonte de expectativas del lector.

En la relación entre el “no procedimiento” y la estructura de expectativas del lector, y entre ésta y la magnitud y recurrencia de una situación constructiva del texto fijado, la información que porta el “no procedimiento”, se puede establecer una lectura real, posible y mensurable. Entendida una posible lectura desde el punto de vista de un sistema los textos están contruidos desde una amplia gama de relaciones intradiscursivas y extradiscursivas.

El texto se presenta ante nosotros no como la realización de un mensaje en un solo lenguaje cualquiera, sino como un complejo dispositivo que

guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado. (Lotman 1993 9).

Lotman complementa esta idea en la afirmación de que la creación de la obra artística implica un salto cualitativo en la estructuración de un texto. Está conformado por diversos estratos y es semióticamente heterogéneo. El texto entra en complejas relaciones con el contexto cultural que lo circunda como con el lector, de esta manera deja de ser lo que Lotman denomina “un mensaje elemental dirigido del remitente al destinatario”. De esta manera condensa información y “adquiere memoria”.

En tal complejidad es que el teórico ruso manifiesta que el texto contiene las propiedades de un dispositivo intelectual que no sólo transmite la información que se deposita en él desde afuera, sino que también transforma los mensajes y produce nuevos mensajes.

Conviene en este punto citar a Juan Herrera M. y su artículo “La nueva novela de Juan Luis Martínez: Poesía protohipertextual en el contexto de la videósfera” (2007), quien señala que el libro de Juan Luis Martínez es el texto poético chileno que con más intensidad trabaja sobre y con la imagen en sentido superficial y profundo, denotativa y connotativamente, llevando la producción escritural artística hasta el desdibujamiento de todos los contornos posibles de los tradicionales géneros literarios.

La irrupción de la imagen en los dominios de la escritura determina el cambio de la percepción de los límites visuales en los límites escriturales. Desde este punto de vista, *La nueva novela* en Chile es un ejercicio de cancelación de la tradición del libro y de la poesía. Por la manera en que se actualiza la superación de los límites se puede decir que la obra de Juan Luis Martínez constituye un texto desterritorializado. Esto quiere decir que el libro constituye un diseño artístico depositario de la reflexión sobre las formas experimentales con las cuales trabaja,

por ello se desdobra de múltiples modos, dentro de los cuales domina, sobre todo, el efecto producido por la imagen” (Herrera 2007).

6.3.- Estructura de *La Nueva novela*

La nueva novela se estructura en nueve secciones, siete de ellas están numeradas y dos, las finales, aparecen sin números. Las siete secciones numeradas son:

“I. Respuestas a problemas de Jean Tardieu”.

“II. Cinco problemas para Jean Tardieu”.

“III .Tareas de aritmética”.

“IV. El espacio y el tiempo”.

“V. La zoología”.

“VI. La literatura”.

“VII. “El desorden de los sentidos”.

Las dos secciones no numeradas se titulan:

“Notas y referencias”.

“Epígrafe para un libro condenado: (La política).

El libro es una suma de textos escritos, textos icónicos, imágenes, fotografías superpuestas, dibujos, collages y transparencias. Se entrelazan en su interior un conjunto de citas y personajes literarios y no literarios como: Arthur Rimbaud, Jean Tardieu, Carlos Marx, Superman, T. S. Eliot, Alfred Jarry, Raymond Queneau, el poeta experimental alemán del siglo XIX Christian Morgenstern, Edward Lear, Lewis Carroll y Julio Cortázar, entre otros, en consecuencia, se va configurando un entramado de personajes o galería de referencias que aparecen y desaparecen en las sucesivas secciones. Juan Luis Martínez utiliza las citas de diversos modos, ya sea a modo de epígrafes o notas a pie de página.

En la sección I: “Respuestas a problemas de Jean Tardieu”, el autor propone a modo de interrogante los temas del espacio y del tiempo, la psicología, la geografía, la lógica, la astronomía, el lenguaje y las metáforas. Martínez de manera lúdica se apropia de la figura de Jean Tardieu⁵⁸, poeta surrealista, propulsor de las ideas de la patafísica, postulado que sostiene la conformación de una lógica de lo absurdo o, más bien, un orden de lo ilógico, cuya base es la unidad de los opuestos que permite describir universos complementarios asentados en lo excepcional. Toda la primera parte de la escritura de *La Nueva Novela* se afirma en estas definiciones, el dispositivo discursivo se expone con sucesiones de interrogantes cuyas respuestas no son respuestas y, que luego, se amplían a nuevas preguntas que llevan al lector a un estado de perplejidad.

La interrogación continua va provocando una especie de caos que deviene en constantes cuestionamientos que interpelan al lector. La atmósfera inicial de la escritura instala una modalidad discursiva autorreferida y autorreflexiva, que siempre apela a un “alguien” y a “algo” en las coordenadas espacio temporales. El tiempo aparece como un lugar que contiene vacío y eternidad, y que se complejiza con una serie de estructuras paradójicas que producen un efecto cíclico.

Todo esto se traduce en que finalmente la interrogación llevará a una doble respuesta, de tipo laberíntica, expresada en la relación dialógica entre imposibilidad-posibilidad. De esta forma, *La nueva novela* Juan Luis Martínez expone que las preguntas esenciales de la vida (o respecto de la vida) no poseen respuestas, pero sí pueden ser poetizadas y resignificadas. Se observan claras relaciones con el discurso antipoético parriano, pues el sujeto poético dramatiza, carnavaaliza y deviene en una discursividad heteroglósica.

La palabra poética no bastará ni alcanzará, según se observa en los textos de la obra. La poesía quedará en el intento de una respuesta, por tanto se le asigna la

⁵⁸ Es clara la alusión que hace Juan Luis Martínez a un capítulo del libro: *Un mot pour autres* (1951), de Jean Tardieu, cuyo título en español es: "Pequeños problemas y trabajos prácticos". De ahí habría sacado Martínez el título provisorio de *Pequeña cosmogonía práctica*.

tarea al poeta de reordenar y manifestar el caos. De lo que se trata es de la disolución de las fronteras existentes entre múltiples discursividades, algunas no propias de la poesía, como por ejemplo los materiales, pedidos a préstamo, a las matemáticas, la lógica y la física. Todos estos lenguajes rizomáticamente crean un sistema que se desplaza entre los objetos, las palabras, la racionalidad, el humor y la sorpresa. Esta sección devela la precariedad del poeta y su discurso. La sustentabilidad del hecho creativo radica en la certeza de que es posible como señalaba Nicanor Parra: “que la poesía no conduzca a ninguna parte”. Se observa una diferencia, también, con ciertos postulados de la vanguardia histórica, fundamentalmente en la idea de André Bretón en que la poesía conduzca a la revolución y al cambio.

Este sujeto poético no parece tener un derrotero, no lo requiere y ni siquiera lo esboza. Es un organizador de materiales que con un plan preconcebido conduce a través de un laberinto del cual solo él parece conocer las coordenadas que permitan descifrar los códigos o por lo menos acercarse a ellos. Se reitera de este modo, la idea de que Martínez no trabaja con los fundamentos de la escritura automática o con la improvisación creativa, por el contrario, su libro obedece a un plan rigurosamente diseñado y pensado, contiene en su interior un armado completo que conduce desde el sistema mayor al conjunto de los subsistemas menores.

El sujeto poético casi desvanecido en la obra, por consiguiente, sólo pregunta, arma el puzzle, desarrolla ciertas pistas e introduce un escenario de incertidumbre, en algunos casos, donde los personajes aludidos y citados aparecen trastocados, y en algunos casos totalmente desenfocados y entregados a la arbitrariedad de la poeticidad, a las relaciones interdiscursivas, textuales y extratextuales. Por este motivo la presencia caótica de imágenes mezcladas con el lenguaje científico adquiere tanta relevancia a la hora de realizar la exégesis.

Por tanto, una primera tarea al abordar la estructura de *La nueva novela* es comprender que el discurso poetizado por Martínez posee diversas entradas, no

está construido monológicamente desde una voz central que hegemoniza la articulación del discurso.

En la segunda parte del libro estas tensiones van *in crescendo* hacia la segunda parte del libro, pues se sitúa más plenamente en el territorio del lenguaje. La preocupación de Martínez esta vez se emparenta en la relación significado-significante, en la construcción del signo, y la manera que tiene la lengua de transmitir esos signos⁵⁹. La arbitrariedad del signo, que señalaba Ferdinand de Saussure, es llevada al extremo y al absurdo. En definitiva, lo que se cuestiona es el tema más sensible del lenguaje: la articulación de un sentido.

Esta sección II titulada: “Cinco problemas para Jean Tardieu”, distribuye piezas donde lo textual empieza a ceder terreno a lo extratextual. Las imágenes y dibujos hegemonizan la escritura, variados ejemplos se suman texto tras texto, el absurdo y la arbitrariedad se observan claramente en un fragmento del poema “El lenguaje”:

“Tome una palabra corriente. Póngala bien visible sobre una mesa y describala de frente, de perfil y de tres cuartos...” (*La nueva novela* 24)

El reordenamiento caótico de las palabras configura dos territorios en el mismo fragmento, el primero de la observación general que propone la idea de buscar una palabra y desarrollar una descripción de ella en diversas dimensiones espaciales. Sin embargo, el corte que hace a la palabra describala en: “des” y “Cribala” configura una segunda significación, pues el verbo Cribar que aquí está conjugado en su forma enclítica (“Criba” más el sufijo “la”) significa filtrar, cerner o pasar por el tamiz. Es decir propone que la palabra sea filtrada o tamizada de frente, de perfil o

⁵⁹ Ferdinand de Saussure en *Curso de Lingüística General* afirma que el lenguaje está constituido por dos sustancias existentes por sí mismas e independientes entre ellas: significado y significante, donde el significado es el concepto y el significante el sonido articulado, lo que posibilita que el lenguaje sea un sustituto de la experiencia puesto en clave

de tres cuartos. La palabra se pone, por tanto, a prueba en sus posibilidades de descripción de mundo y la arbitrariedad del corte cambia, muta y desplaza los espacios discursivos del sujeto poético.

Si tuviéramos que racionalizar el poema de Martínez, diríamos que el ardid del texto consiste en el empleo de las nociones de lenguaje y signo retirándole al lenguaje su dimensión semántica y, consecuentemente, al signo uno de sus elementos constitutivos: el significado. La transparencia de los signos, dicha en el poema, alude al hecho de que el significante no cubra ningún significado. (Lihn y Lastra 1987).

De hecho en el poema “Un problema transparente” incluye una nota a pie de página que dirige a Tardieu:

“Tardieu, cuando uno se observa observar, ¿Qué Observa?!”

(*La nueva novela* 41).

La sección III. “Tareas de Aritmética” está conformada por una sucesión de íconos y dibujos que van representando las cuatro operaciones básicas de las matemáticas: suma, resta, multiplicación y división. Martínez intenta mezclar la combinatoria de los ejercicios matemáticos con la lógica implícita de los cálculos, pretende representar los códigos operacionales a través de la textualidad y de la iconografía.

El lenguaje silogístico se empodera de la significación, el poeta nuevamente reordena los materiales y en una discursividad propia de la lógica construye respuestas que se cimentan en las leyes de la física y la tradición literaria, y que presentan la imposibilidad de la escritura refrendada en la página en blanco.

La sección IV. “El espacio y el tiempo” está dominada por la fotografía, en este caso Juan Luis Martínez hace uso del montaje; con materiales preexistentes fija nuevos territorios semánticos y abre los objetos a nuevas y continuas interpretaciones. Conviene recordar que la presencia de la fotografía en *La nueva novela* es intensa en variadas secciones del libro, a través de recortes, collages o superposiciones.

Por tanto la relación imagen y palabra, en el territorio textual del libro constituye un campo permanente de exploración polisemántica, desde la imagen de la portada y la serie de casas derruidas que amontadas se apilan en una especie de caída ruinosas.

Esta inquietante imagen establece continuos vínculos con la iconografía presente en el resto del texto. Se estructura, de esta manera, un hipertexto. Juan Herrera M. al respecto, sostiene que:

El hipertexto relaciona las partes de su contenido de modo vincular (links), lo que le otorga la cualidad de ser infinito; además, el hipertexto opera materialmente de manera digital y no análoga como sí lo hace el texto, por ello su existencia tiene lugar en el ciberespacio; desde el punto de vista de las relaciones entre el hipertexto y la recepción de éste, se ha llegado a la conclusión de que el hipertexto desdibuja la relación que el autor poseía con el texto, puesto que el lector asume la producción del hipertexto cada vez que activa su lectura: es un lector-autor del hipertexto que lee-crea, cuando decide establecer los vínculos presentes en la red de unidades de información. (Herrera 2007).

En la sección “Zoología”, número V, la hibridez se impone en la estructura, el libro combina todas las modalidades y dispositivos. Se elabora una espesa trama de textos, fórmulas matemáticas, fotografías, uso de tipografías distintas, caligramas, dibujos, recortes tipo dadaísta que proponen al lector su participación activa. El cruce de los símbolos matemáticos con las citas textuales crea zonas crípticas en el libro, todas ellas sujetas a una constante transposición que llama al lector a tejer y explorar el texto, al decir de Roland Barthes “como un campo metodológico”, un sitio que debe explorarse, un camino donde se involucra al lector en su totalidad. Juan Luis Martínez expresa en la deformación y ampliación de los signos un territorio abierto, un sistema nutrido de otros subsistemas discursivos que operan desde las fronteras del lenguaje, casi en su disolución.

Barthes en su ensayo “De la obra al texto” incluido en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (1987), postula que el texto se acerca y se prueba en su relación con el signo y su campo preferente se emparenta con el significante. “La lógica que regula al Texto no es comprensiva (definir lo que ‘quiere decir’ la obra), sino metonímica: el trabajo de las asociaciones, de las contigüidades, de las acumulaciones, coincide con una liberación de la energía simbólica” (Barthes 1987).

En este sentido es de capital relevancia señalar que para una posible lectura de *La nueva novela* el texto debe ser visto como un “plural” y no solamente porque incluya una coexistencia de sentidos posibles en su interior, sino también porque se asemeja a un tejido, lo que Barthes denomina “la pluralidad estereográfica de los significantes” (1987 75). La presencia de intertextualidades también acerca a esta idea de la pluralidad, todo discurso contiene a otro discurso, todo discurso requiere de otro discurso y así se entrelazan en una “semiósisis ilimitada”, como afirma Charles Peirce.

Las citas que conforman este universo intertextual son anónimas, ilocalizables, ya fueron leídas, son citas sin comillas. En conclusión, se actualizan y modelizan en cada texto como procesos de revitalización de la palabra. Por este motivo Barthes afirma que el texto es un tejido, una red de relaciones que puede llevar a distintas direcciones, según sea su exploración, lo que se requiere es localizar los códigos discursivos presentes y que innegablemente estarán relacionados con la historicidad de la palabra poética.

Barthes complementa esta idea de la pluralidad afirmando que el texto no requiere a su padre, eso lo parece entender muy bien Juan Luis Martínez cuando tacha su nombre en la portada, pues puede leerse sin filiación alguna a un autor o nombre específico, pues la presencia de un intertexto elimina y clausura toda posible herencia. De ahí que, como se observa frecuentemente en *La nueva novela*, las tonalidades que se van expresando en las secciones el discurso científico, el lógico

y el poético se potencian en una dialogía que adquiere registros diversos: en algunos casos ilegibles y en otros no.

Se debe agregar que los escenarios de incertidumbre o “no procedimiento” aparecen con frecuencia en esta sección, pues incluye por ejemplo una bibliografía de gatos y un primer poema más estructurado: “La probable e improbable desaparición de un gato por extravío de su propia porcelana”:

Ubicado sobre la repisa de la habitación
el gato no tiene ni ha tenido otra tarea
que vigilar día y noche su propia porcelana (...) (76).

Lo que hace Juan Luis Martínez es conectar las interrelaciones que configuran su sistema de citas con la inclusión de objetos (como el par de anzuelos del texto “Icthus” en la página 75 y la bandera chilena en la página 114), instala, en consecuencia, en el libro otra característica importante de la neovanguardia y que Juan Luis Martínez utiliza constantemente, esto es la presencia de objetos tridimensionales. A propósito de esto Zenaida Suárez en “Objetualismo en Juan Luis Martínez: el significante palpable”, y refiriéndose a *La nueva novela* y *La poesía chilena* (1978), argumenta:

Entre los aspectos más destacados y menos trabajados por la crítica literaria se encuentra la inclusión de objetos tridimensionales al interior de las dos obras. Este gesto dota a sus trabajos de una noción multidisciplinar y multilingüística que los hace aparecer como innovadores y renovadores de un género corroído por el desgaste de la palabra, que por sí sola es incapaz de explicar el nuevo orden establecido en el arte. El lector, interpelado en múltiples ocasiones por el autor -escindido, “muerto” o remarcado a través de la tachadura del nombre y del pseudónimo-, se encuentra ante la radicalización absoluta del poema, llevado hasta su experimentación más compleja a través de la demostración de la existencia de variados y

complejos lenguajes que operan en el arte (Suárez 2013 s/n).

La presencia de los objetos no sólo debe ser leída, en este caso, como una expresión de lo extraliterario en el texto, también representa la manera en que las significaciones alcanzan su materialidad. Si bien es cierto la lógica interna de *La nueva novela* siempre alude a un “sinsentido”, ese mismo derrotero apunta paradójicamente a la construcción de un “sentido posible” dentro de este caos que configura la expresión de la palabra, las fórmulas matemáticas y físicas, los objetos palpables y la distribución de los collages.

Relaciona Zenaida Suárez este fenómeno con la indudable intertextualidad de Juan Luis Martínez con Jean Tardieu, quien, como es sabido, está íntimamente ligada al surrealismo bretoniano en sus inicios y luego derivado, llegada su madurez, hacia una constante búsqueda de la expresión de todo lo que subyace al sentido.

Para ello se hacía imprescindible un cambio en el modo de entender la realidad más como una experiencia sensorial que como una práctica definible. Lector asiduo de Mallarmé, Rimbaud, Verlaine y Baudelaire; pero también de Borges; marxista y amigo íntimo de Bretón, Éluard, Picabia y todo el círculo surrealista, Tardieu reflexiona en varias ocasiones en torno a lo que denomina: “los sentidos de todos los sentidos” y plantea la existencia de un *antisentido* en las artes, necesario para llenar el vacío semántico en que queda el *sinsentido*” (Suárez: 2013 s/n).

La VI parte del libro lleva como título: “La literatura”, y en esta sección Juan Luis Martínez se interroga respecto de la página en blanco⁶⁰ y la confronta con el poema: “Cisne troquelado”, juega aquí el autor con la imposibilidad de la escritura y la figura romántica del cisne en la poesía; advierte de manera lúcida que la escritura es un signo entre otros signos y que nombrar las cosas es a fin de cuentas: “signar” (parafraseando a Ferdinand de Saussure). Los signos aparecen, en algunos casos de manera borrosa en el borde de la página, se repite, por tanto, una vez más la

⁶⁰ Entre las páginas 86 y 87, Juan Luis Martínez incluye en *La nueva novela* una página transparente, de papel diamante, que superpone a una página en blanco. En la transparencia se lee como título: “La página en blanco *” y al pie de página de la misma transparencia agrega: “* (El Cisne de Ana Pavlova sigue siendo la mejor página en blanco)”.

duda frente al lenguaje y su capacidad de conocimiento del mundo, o de lo que se cree o percibe de él. La página en blanco se abre también, en este caso, como otra posibilidad de exploración del sujeto poético.

Sobre este alcance, Eugenia Brito en: “La redefinición del contrato simbólico entre escritor y lector: La nueva novela de Juan Luis Martínez”, argumenta que: “La página en blanco, como matriz, reúne el conjunto de significantes de la lengua, los reparte, los escenifica; es ella finalmente la que permite la salida (del círculo), del texto, de la lengua. Sin embargo, a la par que conformante de toda producción, ella está presente de presente de modo, como dice Martínez ‘inaudible’ en lo ‘producido’”⁶¹

Así lo expresa Juan Luis Martínez en “El cisne troquelado”:

La página replegada sobre la blancura de sí misma.

La apertura del documento cerrado: (EVOLUTIO LIBRIS).

El pliego / el manuscrito: su texto corregido y su lectura.

La escritura de un signo sobre otros signos.

La lectura de unas cifras enrolladas.

La página signada / designada: asignada a la blancura.

(*La nueva novela* 87)

En la sección VII, “El desorden de los sentidos”, se entremezclan variados tejidos textuales. Fotos, textos y citas conforman una serie de evocaciones sociohistóricas que se contaminan con relatos personales. Juan Luis Martínez trabaja principalmente con epígrafes, notas explicativas y recortes de fotografías, que sirven como complemento informativo que otorga cierto contexto o referencialidad al relato que se estructura.

“Notas y referencias”, abre con una foto de la portada, la inquietante imagen de casas derrumbándose unas a otras, apiladas, arrumbadas, y arrastradas como en

⁶¹ Ensayo incluido en: Fariña, Soledad y Hernández, Elvira. Editoras. *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*. Santiago: Ediciones Intemperie, 2001.

un efecto dominó. Insinúa una sección complementaria a algunos textos, retoma algunos e incluye otros.

El libro toma un curso hacia su final cada vez más fotográfico, al símil de una galería desfilan textos que insinúan la conformación de un imaginario de la historia en un tono absurdo, de esa manera el sistema poético de Martínez recoge las preocupaciones que el resto del libro ha insinuado. La interdisciplinariedad se ajusta en un campo cada vez más complejo.

En la página 137 de *La nueva novela*, aparece un segundo texto cuya autoría es de Juan Luis Martínez (El anterior se refiere al gato de porcelana en la página 76), lo titula: “La desaparición de una familia”, una sucesión de estrofas numeradas al margen, cuyos versos finales se reiteran en cada uno de sus finales: “y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza”.

Este poema ha tenido diversas lecturas, quizás la más frecuente es aquella que relaciona el texto con la situación política que vivía el país bajo dictadura y las secuelas de la represión que dejó como saldo miles de detenidos desaparecidos, sin embargo el texto es fue escrito por Juan Luis Martínez tras la separación de Raúl Zurita con su hermana Miriam Martínez, lo que para él significó el derrumbe del sistema familiar. No obstante, el poema alcanza una dimensión propia y se abre en su significancia al contexto imperante en los comienzos de la dictadura. Lo que queda declarado en esta escritura es la idea del derrumbe, la descomposición de un grupo social nuclear que es devorado entre el living, la cocina, el living y la sala de baño. Todos sucumben al espacio cotidiano, se derrumban al igual que la imagen de las casas derruidas de la portada.

Carla Cordua en “J. L. Martínez: bloqueo lírico y desbloqueo”⁶², dice que los anuncios funestos sobre casas y familias que desaparecen, se lee, en este caso, como una narración de la manera en como las casas se tragan a sus habitantes. Y

⁶² Ensayo incluido en: Fariña, Soledad y Hernández, Elvira. Editoras. *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*. Santiago: Ediciones Intemperie, 2001. Págs. 21-26, Págs. 16-19.

aunque uno de ellos, el padre, advierta a los demás que tomen precauciones para protegerse de la desaparición, todas las advertencias resultan vanas, existe una necesidad implacable que domina la situación.

La advertencia del padre del núcleo familiar marca el ritmo de los versos, opera como un narrador que previene, pero no logra con sus palabras impedir que se consuma la desaparición de la familia, la desaparición de este pedazo de mundo. La casa con la presencia de la familia ha constituido una historia de los espacios más pequeños del vivir, un lugar que se ha edificado en la suma de las experiencias y la expresión de los relatos que han conformado esta pequeña historia.

Por dicha causa, advierte Juan Luis Martínez en el texto, el derrumbe de esta casa y de esta familia es un desastre cuyo corolario es la pérdida de toda esperanza, de ahí se desprende que el poema haya tenido tan diversas y arbitrarias interpretaciones.

Se puede establecer una relación triádica entre familia, casa y comunidad, es decir, la afección de un colectivo que cae y desaparece después de tantas energías puestas al servicio de un proyecto. Por tanto, esta caída es la derrota de un relato que se ha urdido con las experiencias compartidas por quienes han habitado ese lugar que ahora los devora y los desvanece. He ahí el correlato que se puede desarrollar con los hechos funestos que vivía Chile por aquellos años.

- “1. Antes que su hija de 5 años
se extraviara entre el comedor y la cocina
él le había advertido: ‘Esta casa no es grande ni pequeña,
pero al menor descuido se borrarán las señales de ruta
y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza...’.

(*La nueva novela* 137).

El primer espacio de la casa, donde desaparece la niña de 5 años, es el comedor y la cocina, lugares de encuentro y vitalidad en todo hogar, allí se han fraguado los

nutrientes, allí ha estado el calor y también la relación de experiencias que han diseñado la ruta o el camino al cual se refiere el sujeto poético, esa ruta aparece como el camino definido o no definido pero que ha estructurado el relato familiar, por tanto en esa casa que no es grande ni pequeña a voz poética advierte que la pérdida del camino o de la ruta desemboca en la desesperanza.

Llama la atención la tensión lírica que se edifica a partir del sujeto narrador que parece una voz en off, pero que sin embargo forma parte de ese lugar, pues los conoce y advierte. Y no es la desaparición física de la casa la que consuma la desesperanza, la casa se ha despoblado de sentido, aunque miembros de la familia continúen allí. En la página 90 de *La nueva novela*, Martínez ya lo advierte cuando dice: “La casa que construiremos mañana / ya está en el pasado y no existe”.

La desaparición del hijo de 10 años sucede entre la sala de baño y el cuarto de los juguetes, los gatos de la familia desaparecen en el living entre almohadones y un Buddha de porcelana y el fox terrier se desvanece en el séptimo peldaño de la escalera hacia el segundo piso. Todo parecen lugares de comodidad, lugares donde no se puede consumir la pérdida, sin embargo terminan configurando sitios que denotan lo contrario: la intranquilidad y lo siniestro.

Sigmund Freud en su artículo: “Lo siniestro” (1919)⁶³, aquello que llamamos lo siniestro (*unheimlich*) se opone, ciertamente a lo íntimo, secreto, familiar, hogareño y doméstico (*heimisch*), y así se consuma la idea de que lo siniestro ocurre en aquel lugar donde se siente el calor del espacio hogareño que presupone la seguridad. Por cierto la incerteza que provoca la desaparición se emparenta con lo siniestro, el propio sujeto poético narrador se termina envolviendo en ese fenómeno:

“Ese último día, antes que él mismo se extraviara
entre el desayuno y la hora del té,

⁶³ Consultado en [Sigmund Freud: Obras Completas](https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf), en “Freud total” 1.0 (versión electrónica).
<https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>

advirtió para sus adentros:
 ‘ahora que el tiempo se ha muerto
 y el espacio agoniza en la cama de mi mujer,
 desearía decir a los próximos que vienen,
 que en esta casa miserable
 nunca hubo ruta ni señal alguna
 y de esta vida al fin, he perdido toda esperanza”

(*La nueva novela* 137).

Lo siniestro en la ficción -en la fantasía, en la obra literaria- merece en efecto un examen separado, afirma Freud. Sus manifestaciones son mucho más multiformes que las de lo siniestro vivencial, pues lo abarca totalmente, amén de otros elementos que no se dan en las condiciones del vivenciar.

El contraste entre lo reprimido y lo superado no puede aplicarse, e profundas modificaciones, a lo siniestro de la obra poética, pues el dominio de la fantasía presupone que su contenido sea dispensado de la prueba de realidad.

La conclusión, aparentemente paradójica, para Freud radicaría en que: “mucho de lo que sería siniestro en la vida real no lo es en la poesía; además, la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la realidad” (Freud 1919).

Siguiendo este argumento, se podría sostener que la tensión lírico-dramática que se lee en el poema de Martínez obedece a que el efecto de lo poético le otorga a la desaparición de la familia una fuerte inquietud, la que es narrada y guiada, con constantes repeticiones rítmicas, por el sujeto narrador que advierte, señala, describe y que finalmente, al igual que los demás, termina consumido en la muerte del tiempo y la agonía del espacio.

Para Freud existen dos vertientes en la expresión de lo siniestro en la palabra poética: si el poeta ha creado un mundo de sucesos sobrenaturales,

fantasmagóricos o demoníacos, responderá en los límites que dibuja la realidad poética, y por ese hecho postula que las ánimas del infierno dantesco o los espectros de Hamlet, Macbeth y Julio César, de Shakespeare, son adaptados al juicio del lector por las condiciones diseñadas por la ficción poética. Distinto es si el poeta aparenta representar la realidad común, pues en ese momento deberá adoptar las condiciones que en la vida real rigen la aparición de lo siniestro.

Pero en este caso el poeta puede exaltar y multiplicar lo siniestro mucho más allá de lo que es posible en la vida real, haciendo suceder lo que jamás o raramente acaecería en la realidad. En cierta manera, nos libra entonces a nuestra superstición, que habíamos creído superada; nos engaña al prometernos la realidad vulgar, para salirse luego de ella. Reaccionamos ante sus ficciones como lo haríamos frente a nuestras propias vivencias; una vez que nos damos cuenta de la mixtificación, ya es demasiado tarde, pues el poeta ha logrado su objeto, pero por mi parte afirmo que no ha obtenido un efecto puro. (Freud 1919 13).

En esa adaptación recaería la insistencia en el poema acerca de la pérdida de esperanza, pues el horizonte de los deseos que manifiesta el narrador en el poema a través de sus advertencias no logra detener la caída de esa casa, de esa familia y la de él mismo. Lo familiar ha perdido sentido, ha hecho agonizar el tiempo y cada uno de los integrantes de ese núcleo ha ido sucumbiendo sin comprender las señales de ruta que fijan el territorio.

Mirando con atención, se observa que *La nueva novela* contiene en su interior un sistema de citas que se refiere constantemente a tres ideas, esto es: la familia, la casa y de la soledad. También hay dedicatorias al padre, a la hermana y a los sobrinos en dos poemas (Págs. 90 y 117), lo que conforma un universo reflexivo acerca de las relaciones familiares y los nexos que ellas construyen, más bien como se estructuran esas relaciones en lo que Martínez denomina el “círculo de la soledad”, el discurso lleva hacia una caída sin esperanza, como se ha visto, pero también lleva a una comprensión cruda y vital de las relaciones humanas sujetas a

la experiencia cotidianas, sujetas a la corrosión del tiempo y al lenguaje que ha diseñado los discursos ordenadores. Así se puede explicar que en las últimas secciones del libro Juan Luis Martínez acentúe la presencia de las citas y de los campos rizomáticos de expresión que llevan hacia una final donde el relato ya no tiene señales claras. El lenguaje contiene a estas alturas más bien silencios, insinuaciones, posibilidades, como el país, como el Chile de aquellos años, sin que se lo proponga Martínez elabora un paisaje de las familias y sus casas en plena y desoladora soledad, cruzada además por la palabra silenciada y cercenada. Esto es curioso, pues la mayoría de los textos del volumen ya están terminados antes del golpe militar de septiembre de 1973, sin embargo, y sin afán de forzar ningún análisis, es posible concluir que muchas de estas exploraciones textuales de Martínez restituyen gran parte del campo socio cultural en la que se inscribe:

“El hombre nace en la casa, pero muere en el desierto”. (121); “En esa misma casa, detrás de esa misma ventana / se baten todavía las cortinas que ya descolgamos.” (p. 90); “La familia de piedra, / Hecha de piedra mármol, /Se arrodilla junto a un lirio, / En el mortal silencio de la noche.” (117)

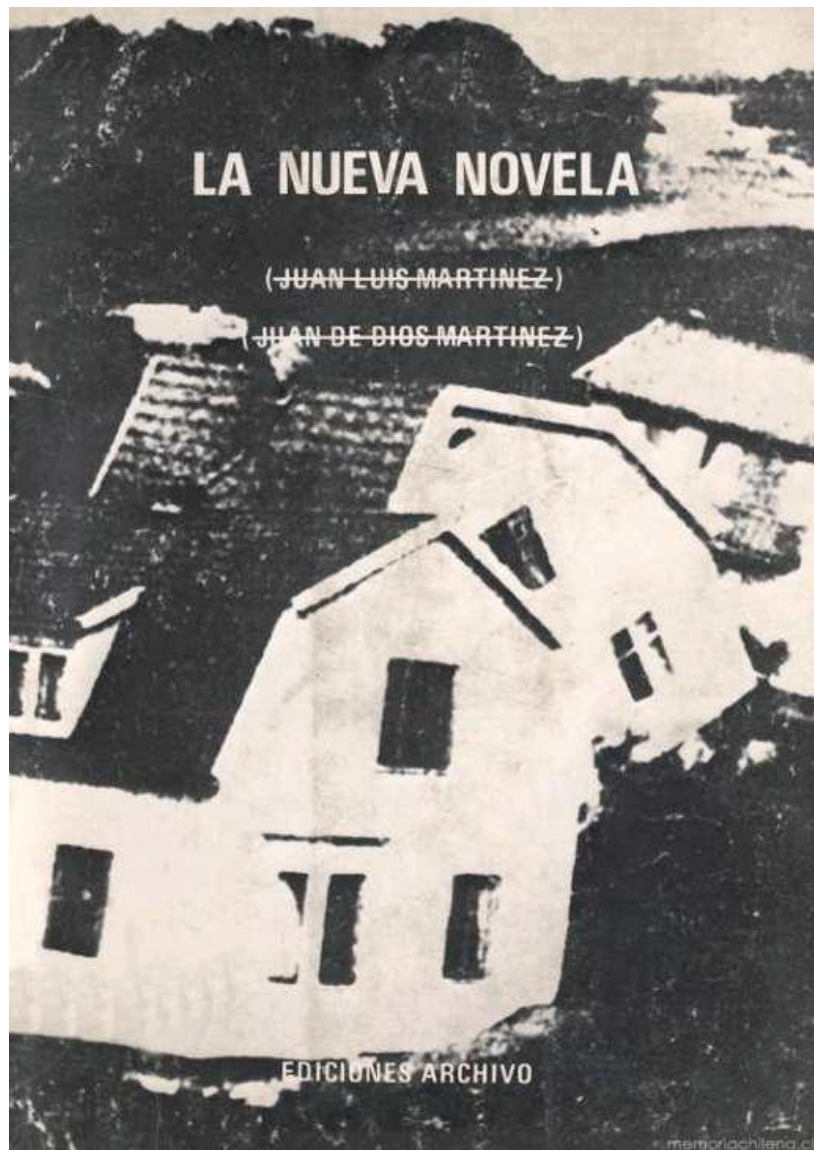
Juan Luis Martínez, al interior del propio libro, va conduciendo al lector a la debacle final y, por cierto, el sujeto poético se fragmenta en múltiples voces y enunciados (fotos, retazos de textos, íconos y objetos, entre otros) desde la fotografía de portada que vuelve a aparecer en la página 120 confrontada con el texto que cita a Lezama Lima y que dice: “Cuando la familia está hecha viene la dispersión; / cuando la casa está construida viene la muerte” (p. 121), de esta manera se construyen varios relatos entrelazados con lecturas independientes y a la vez complementarias, la desaparición de la familia se anuncia desde la portada y cobra cada vez más fuerza al final del volumen.

Este entramado conformaría un solo sistema, en que los diferentes códigos y subcódigos, van estableciendo relaciones unos con otros. En parte, estas relaciones entre los textos, tienen que ver con la arquitectura que diseña Martínez en el

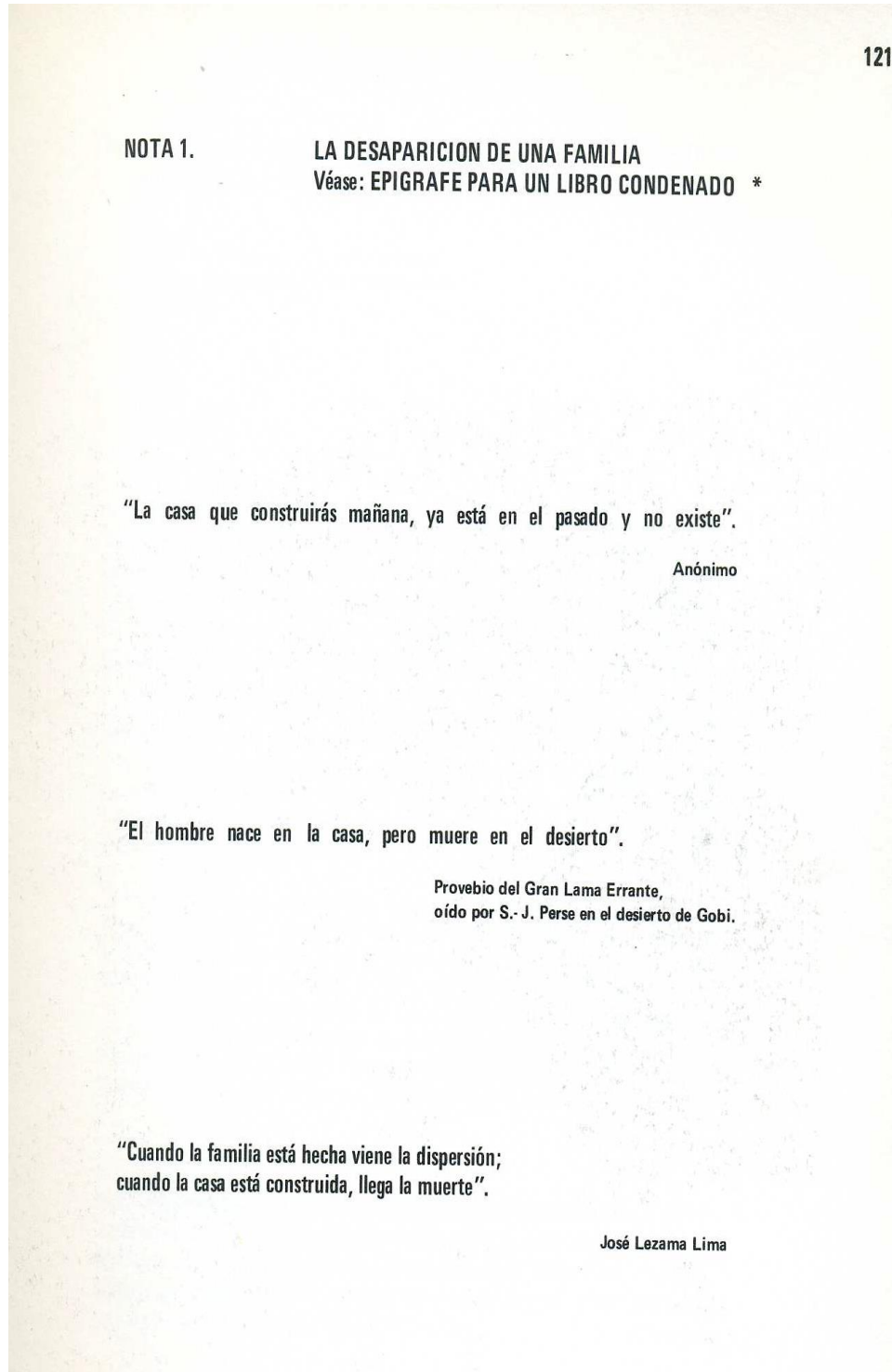
volumen. También, puede leerse como un sistema completo al interior del libro que establece relaciones intratextuales. Estas intertextualidades operarían como unidades de sentido, en la medida que la palabra va cediendo terreno ante lo visual.

Este entramado iría conformando sistemas y subsistemas al interior del volumen podría leerse de la siguiente manera:

a)



b)



c)

1

LA DESAPARICION DE UNA FAMILIA

1. Antes que su hija de 5 años se extraviara entre el comedor y la cocina, él le había advertido: “- Esta casa no es grande ni pequeña, pero al menor descuido se borrarán las señales de ruta y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza”.
2. Antes que su hijo de 10 años se extraviara entre la sala de baño y el cuarto de los juguetes, él le había advertido: “- Esta, la casa en que vives, no es ancha ni delgada: sólo delgada como un cabello y ancha tal vez como la aurora, pero al menor descuido olvidarás las señales de ruta y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza”.
3. Antes que “Musch” y “Gurba”, los gatos de la casa, desaparecieran en el living entre unos almohadones y un Buddha de porcelana, él les había advertido: “- Esta casa que hemos compartido durante tantos años es bajita como el suelo y tan alta o más que el cielo, pero, estad vigilantes porque al menor descuido confundiréis las señales de ruta y de esta vida al fin, habréis perdido toda esperanza”.
4. Antes que “Sogol”, su pequeño fox-terrier, desapareciera en el séptimo peldaño de la escalera hacia el 2º piso, él le había dicho: “- Cuidado viejo camarada mío, por las ventanas de esta casa entra el tiempo, por las puertas sale el espacio; al menor descuido ya no escucharás las señales de ruta y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza”.
5. 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 ni señal alguna y de esta vida al fin, he perdido toda esperanza”.

Carla Cordua sintetiza este sistema poético de Juan Luis Martínez de la siguiente manera:

Aunque narrativa, esta poesía es intensamente lírica y da rienda suelta a las emociones y sentimientos del que ha aprendido a desconfiar hasta de su propia casa. Esta es descrita prosaicamente: comedor y cocina, sala de baño y cuarto de juguetes, living, como la clase media chilena llama a la sala, escalera. Todo con un vocabulario que no cambia ni siquiera cuando el padre ya sabe que estos son todos nombres de abismos que se tragan al fin a la familia completa. “Nunca hubo ruta ni señal alguna”, confiesa, pero todavía le habla a alguien que puede comprender a pesar de que, le dice a su interlocutor lírico, “de esta vida... he perdido toda esperanza”. Tal vez la gravedad de lo que Martínez declara líricamente al fin justifique la demora y los obstáculos que pone en el camino. En cualquier caso, es obvio que sabe que nada suele comenzar con la desesperación. (Cordua 2001).

En síntesis, un componente esencial del discurso de Martínez tiene como norte: el anuncio de una debacle que pone en tela de juicio la dualidad negación-afirmación de una serie de relatos que sitúan al sujeto en su habitar del mundo, en eso radica su contante apelación a los códigos que estructuran el universo familiar, los límites del lenguaje, la pregunta acerca de la poesía y la literatura, entre otros. Este sumario de temas que contiene la estructura de *La nueva novela* posibilita la exploración de sus textos, más allá de la exégesis tradicional y de los supuestos más identificables.

Así la escritura de Juan Luis Martínez en *La nueva novela* se sustenta en la triada: imagen, objeto y palabra, que, a la vez, se traduce en diversos dispositivos presentes en su discursividad. De ahí se desprende la inclusión de objetos como un anzuelo, una bandera chilena de papel, una transparencia, variadas imágenes conformadas por un conjunto de dibujos, íconos, fotografías, fotomontajes, collages, bricollages, caligramas, tipografías diversas, recortes, citas y notas.

Cada sección del libro propone una especie de laberinto continuo que contiene la idea de un libro para armar, existe un dispositivo lúdico puesto al servicio de la participación del lector, al estilo de libros como *Rayuela*, de Julio Cortázar.

Los dispositivos formales sirven de soporte para los dispositivos discursivos, en este caso Martínez se vincula con la tradición literaria chilena, principalmente con Nicanor Parra de *Poemas y Antipoemas* (1954) y *Artefactos* (1972), y con su vasto conocimiento de la literatura europea, especialmente la francesa de vanguardia. Esta vinculación con la tradición dadaísta y surrealista, influirá en el desarrollo de sus poemas más objetuales, los dispositivos gráficos, surrealistas y patafísicos, serán complementados por aquellos provenientes del lenguaje de las matemáticas y principalmente de la lógica.

Enrique Lihn y Pedro Lastra, respecto de este tema, postulan: “El sistema de citas de J. L. Martínez no es sólo lingüístico sino semiológico en un sentido amplio, abundan entre ellas las que provienen de la fotografía, de la gráfica, de la gráfica propia y ajena, del diseño anónimo con fines didácticos, de la iconografía popular de personajes célebres, etc.” (*Señales de ruta de Juan Luis Martínez*, 1987).

Lihn y Lastra agregan que la mirada de Martínez está animada por una noción cercana a la “ciencia oriental”, la cual redundando en su forma de hacer poesía occidental, esto es: “la nosimismidad” ensimismada del sujeto que habla y que proviene de la oposición “sí mismo”/“no sí mismo”. Se refieren en este caso a la idea Buda que opone: la ilusión de la individualidad –el sí mismo, condenado a percibir ilusoriamente el mundo- y el no sí mismo como una manera de acceder a la iluminación o a la verdadera sabiduría.

El desvanecerse en la obra sin que queden prácticamente huellas autoriales debe confrontar, de esta manera, con la exposición exacerbada de un yo autorial que estaría omnipresente en el texto. Las alusiones a la poesía china, la exposición de laberintos y páginas en blanco en algunas secciones son claras alusiones a esta

búsqueda más allá del canon occidental o la idea programática del poema moderno desde Stéphane Mallarmé en adelante.

Otro recurso frecuente es la utilización de la ironía, los textos de *La nueva novela* contienen una gran dosis de humor, al menos Juan Luis Martínez pretende que así sea, y que consiste en que temas profundos están impregnadas de un sentido del humor muy personal. Quizás el humor de Martínez actúa en un doble proceso de desacralización y desorientación a través de sus preguntas sin respuestas, expresión de silogismos incongruentes, transposición de personajes históricos y héroes de la cultura popular como por ejemplo: Marx vestido como Superman tomando en brazos a Rimbaud.

El título de la obra *La nueva novela* es un primer signo de ironización y desorientación de toda la obra, y que puede referirse a la inauguración de un nuevo género, y la segunda, que la novela tal como se presenta está en falencia porque se halla en crisis el lenguaje fundamental referencial, conceptual que la sustenta” (Valdivieso 1999).

La escritura de Juan Luis Martínez, también, aspira a la despersonalización del autor, tarja su nombre, borra cualquier vestigio que lo vincule a la obra, en un intento desesperado por no dejar huellas. Se propone, simplemente, ser un recolector de ideas, de cosas ya hechas, para lo cual sus fuentes son diversas y de todo tipo, provienen de la cultura popular como de la cultura ilustrada. Su labor consiste en la combinatoria de dichos elementos, en algunos casos sólo interviene en el orden de los materiales y efectúa pequeñas modificaciones. La iintertextualidad funciona en todos los planos del texto, es muy difícil hablar de autoría en algunos de ellos, existe, más bien, una integración de voces en un entramado heteroglósico.

Acerca de este mismo punto, Marcelo Rioseco postula en *Maquinarias deconstructivas. Poesía y juego en Juan Luis Martínez, Diego Maquieira y Rodrigo Lira* (2013):

Martínez se propone no ser un autor tradicional, sino más bien un recolector, alguien que dispone citas de todo tipo (verbales e iconográficas) extraídas de la cultura popular como de las llamadas fuentes cultas, su papel es el de un administrador de saberes heterodoxos que combina, yuxtapone, suprime o destaca aspectos específicos de esta innumerable colección intertextual que puesta en el texto pierde la jerarquía que ocupaba en el lugar de procedencia. Gran parte del texto de Martínez está compuesto de esta colección de citas reservándose el autor (tachado) solamente el derecho de intervención sintáctica, negándose él mismo la posibilidad de escribir. (Rioseco 2013).

Tarjar el nombre en la portada también es una señal de que Martínez propone la desmotivación y desacralización del autor, pues la gran mayoría de los textos presentes en su libro no le pertenecen; esto convierte al sujeto poético en un ordenador de los materiales, pero a la vez lo sitúa como un buscador de otras posibilidades en el lenguaje de la poesía. Juan Luis Martínez, también, desarrolla una relación hipertextual, es decir la vinculación entre imagen, objeto y palabra como una gran red, o un tejido de relaciones textuales, donde operan como una gran trama todas las secciones del libro y pretenden convertirse en una obra totalizadora.

6.4.- Ausencia del autor en *La nueva novela* y presencia de los géneros discursivos

La crítica se ha referido con frecuencia a la ausencia del autor en la obra de Juan Luis Martínez, desde la portada de La nueva novela donde tarja su nombre y seudónimo (~~Juan Luis Martínez~~ y ~~Juan de Dios Martínez~~) se expresa manifiestamente la suspensión de toda filiación autorial por parte del poeta. De este modo se desplaza toda la mirada hacia la textualidad y se colocan en tela de juicio temas cardinales de la creación poética, como serpia el estatuto de pertenencia en

la escritura, la novedad del enunciado como valor artístico y la apropiación de un discurso propio en la voz poética.

La “crisis de la autoría” se fundamenta desde la filosofía con “la crisis del sujeto”, que tiene su génesis en el postulado de la muerte de Dios afirmado por Friedrich Nietzsche (parágrafo 125 de *Gaya Scienza*) y se profundiza con las reflexiones de Ludwig Wittgenstein en el *Tractatus* en los años veinte.

Ramón Pérez Parejo en el artículo: “La crisis de la autoría: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de anonimidad en Internet”, dice que: la reflexión sobre la crisis de la autoría tiene sus antecedentes en la poesía del Romanticismo con autores como Novalis, Keats y Poe.

Ahora bien, los principales antecedentes se hallan en el periodo 1850-1950 —en el eje Simbolismo-Modernismo-Vanguardias— coincidiendo con un período de crisis del lenguaje poético que tiene en Baudelaire, Rimbaud y, sobre todo, Mallarmé, como sus principales artífices. También es importante la aportación de Hofmannsthal con su *Carta de Lord Chandos*, de 1902, que representa un paso más de la crisis de la autoconciencia del escritor y la enajenación con respecto al lenguaje”⁶⁴.

Pérez Parejo precisa en justos términos, que este fenómeno se remonta hacia los finales de los años sesenta y comienzos de los setenta a partir de las reflexiones de los tres pensadores más activos de la Deconstrucción, Jacques Derrida, Michel Foucault y, sobre todo, Roland Barthes, en su artículo “La muerte del autor”.

Como se ha dicho, los influjos de las vanguardias históricas modificaron a través de la desintegración de la obra de arte, el componente capital que la poesía moderna había atesorado hasta ese momento, esto es: La idea de que lo novedoso implicaba

⁶⁴ <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/crisisau.html>

un acto creativo que se valoraba por sí mismo y que estructuraba la dimensión estética de todo poema.

Esa búsqueda programática llegó a su máxima expresión en los “ismos” de principio del siglo XX, en el arte y la literatura. La idea de que todo material pudiera ser materia de la poeticidad llevó, en definitiva, a la desintegración de patrones autoriales propios de una poesía que buscaba sustentarse en su propio lenguaje y bastarse a sí misma como fundamento de su acto creativo.

Visto así, los juegos dadaístas con recortes de prensa y palabras al azar, la escritura automática del surrealismo, la representación y escritura de las nuevas sonoridades propias de las ciudades industriales del futurismo, no sólo fueron ejercicios experimentales y de desvinculación con la tradición; obedecieron, también, a la radical idea de fundir el arte y la vida en un solo campo. Si bien es cierto, los vanguardistas siguieron firmando sus libros, también es correcto plantear la tesis de que la mirada estaba instalada en la apropiación de un mundo lleno de connotaciones y lecturas posibles.

Esta discusión fue transformando la concepción más tradicional del autor y otorgó al lector un poder cada vez mayor a la hora de involucrarse con el hecho artístico. Desplazada esta idea de autor lo que quedó fue: el texto, la escritura, sus marcas e interconexiones con la vida, lo que por cierto se trasuntó en un cataclismo en los géneros tal como habían sido definidos históricamente. Estas definiciones entraron a un campo en disputa que se mantiene hasta el día de hoy.

Juan Luis Martínez comprende de manera significativa este hecho, sabe que el entramado estructural de *La nueva novela* lo ha diseñado con materiales preexistentes, que se ha alimentado de diversas disciplinas y discursividades a las cuales ha reorientado en el mapa de direcciones que ha confeccionado minuciosamente en la arquitectura interna del libro.

El nombre en la portada del libro está tarjado, sin embargo no está borrado, el libro no es completamente anónimo, tras la tachadura se alcanza a leer el nombre de ~~Juan Luis Martínez~~, por tanto se reitera el dispositivo discursivo de afirmación y negación: Por una parte se niega el nombre y por otra se le afirma, pues esta es una tachadura parcial, cuya idea principal es que la mayoría de los textos del libro y los materiales con los cuales ha trabajado no le pertenecen, pero también desea señalar y afirmar su presencia, no hay intención de desaparecer totalmente.

Juan Luis Martínez no sólo tarja su nombre, también el de su seudónimo ~~Juan de Dios Martínez~~, se establece así una doble negación, tachar el seudónimo en este caso también es enfrentar a la tradición de la poesía firmada con renombre, clausurando la posibilidad de paternidad en doble vínculo. Al interior del libro existen múltiples tachaduras tanto de textos como de nombres, véase algunos ejemplos:

a).- En “El gato de Cheshire”:

~~“...BUSQUE UNA SOLUCIÓN... / ...EL GATO ES LA CABEZA/ EL CUERPO ES EL CUERPO... / ...O A LA INVERSA/ el cuerpo es el cuerpo/ la cabeza no es el cuerpo... / ...La CABEZA GATO es VISIBLE... / ...EL NO CUERPO No GATO no es visible... (p. 78).~~

b).- En “La grafología”: “~~a R. Barthes~~” (p. 91).

c).- En: ~~PORTRAIT STUDY OF A W. B. YEATS~~

~~STUDY FOR A MAN PORTRAIT (P. 98).~~

Las ejemplificaciones exponen una idea programática en Juan Luis Martínez, esta es que al buscar oscurecer las pertenencias o filiaciones de la obra, a través del ensombrecimiento de los nombres y las palabras, en una primera lectura consiguen un efecto perturbador, por otra parte, también, provoca la atención en aquello que se procura desvanecer.

La tesis es que tras el borrón quedan las huellas de algo, ese algo que cursa a la significancia del lenguaje y construye espacios que remiten a la nominación de las cosas, aunque esta sea una opaca ilusión platónica.

Por este motivo, persiste Juan Luis Martínez en las constantes alusiones a su nombre, aunque esté tachado y por ello, también, la presencia de dedicatorias a sus familiares cercanos, estas tarjaduras múltiples construyen espacios de silencios en el texto y conforman la utopía de Martínez, esto es, que la obra se manifieste como una expresión del lenguaje independiente del autor, casi como un sueño. En este caso, la desaparición del autor se haría cargo de un problema cardinal de la poesía moderna, a saber, la constante pregunta respecto de su estructura y su función, vistos como campos abiertos de exploración plurisignificativas, donde la sonoridad, el discurso, la forma, la novedad y la expansión del lenguaje han anunciado su muerte en múltiples ocasiones.

Como señala Barthes hoy ya se sabe que todo texto no es una cadena de palabras con un sentido único, casi teológico, centrado en el mensaje de un autor-Dios, sino más bien: todo texto es un espacio diverso en el que se encuentran varias escrituras, donde ninguna de ellas tiene el patrimonio de la originalidad y sus afluentes provienen de los mil focos de la cultura.

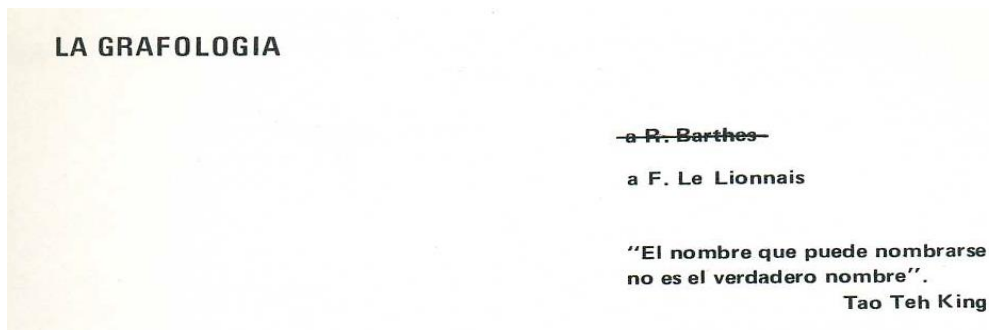
En esta perspectiva, los nombres tachados de *La nueva novela* orientan hacia un análisis más complejo, que reintegra a la escritura a un espacio polifónico, donde la ausencia de autor redirige hacia una nueva tradición en la poesía occidental. Esta nueva mirada desdeña la idea de lo original, comprende la interdiscursividad presente en todo texto, entrega nuevos dispositivos formales a la poesía, ensancha su horizonte lingüístico, dialoga transdisciplinariamente con el lenguaje de las ciencias y lleva a la bancarrota los postulados que sostienen a los géneros más clásicos.

La función del autor, para Foucault, es una más de las posibles especificaciones de la función del sujeto, la pregunta que se hace al respecto el pensador francés es si

está especificación es posible o necesaria, pues analizando las modificaciones que han tenido lugar en la historia, no se hace comprensible que el estatuto del autor se mantenga incólume en su forma, en su complejidad o en su existencia.

En una imaginada cultura donde los discursos circulen y sean recepcionados sin la función del autor, todas las discursividades se asemejarían a lo que Foucault llama un murmullo y finalmente la pregunta acerca de la autoría y lo original se desplazaría hacia la interrogación respecto de los modos de existencia de esos discursos, qué los sostiene, quién se les puede apropiar, cuáles son los lugares reservados para posibles sujetos y quién puede cumplir estas diversas funciones de sujetos. *La nueva novela* se hace parte de la pregunta: ¿Qué importa quién habla? Juan Luis Martínez expresa con nitidez este fundamento en: “La grafología” (91). Véase primero las dedicatorias:

El texto está encabezado por dos dedicatorias: Una de ellas tachada y es precisamente la dirigida al teórico del postulado de la muerte del autor: ~~a R. Barthes~~,



lo que hace Martínez, en este caso, es desplazar el signo (nombre) hacia un segundo plano, difuso y borroneado, y a través del mecanismo del “no procedimiento” fija inmediatamente una posición programática acerca del acto de la escritura, pues la tachadura y el nombre, que se alcanza a leer, se transforman en un nuevo signo que contiene en su significancia los elementos que han puesto en tela de juicio los postulados de la escritura contemporánea.

La segunda dedicatoria está dirigida al escritor y matemático francés François Le Lionnais, uno de los fundadores de Oulipo (*Ouvroir de littérature potentielle*), Taller

de literatura potencial, quienes postulaban en los años ´60 que había que sistematizar algunas prácticas de escrituras por medio de un decálogo de ciertas imposiciones. El primer manifiesto de Oulipo expresaba la idea de que la obra literaria se construye a partir de una inspiración que está obligada a acomodarse, como pueda, a una serie de imposiciones que van entrando unas dentro de otras. Estas imposiciones son de tipo gramatical, de composición, de vocabularios y de formas fijas a las cuales todo escritor está sometido, el Oulipo proponía, de este modo, obras que eran juegos de lenguaje en la medida que cada una de ellas obedecía a la aplicación de una serie de reglas.⁶⁵

Se completa este fragmento con un epígrafe del libro de Tao Te King, confrontando las dos primeras citas del canon occidental. Martínez construye en tres líneas un espacio de escritura transdiscursivo que desde tradiciones distintas se plantea respecto al tema de la nominación del mundo pues la ilusión que contienen los nombres finalmente lleva a lo innombrable, esto se expresa de manera radical en las dedicatorias y el epígrafe: Barthes y la muerte de la autoría, François Le Lionnais y las imposiciones de la obra y la imposibilidad de nombrar con el libro del Tao Te King.

Esta clausura del autor, permite que se expresen todas las voces presentes en el libro, los diversos discursos se entrelazan sin hegemonías de unos sobre otros. Se afirma por tanto que *La nueva novela* es un libro que contiene a muchos autores, y que no existe, en ella, la presencia de un sujeto poético monológico, debido a que el territorio de la escritura se abre plenamente a un campo polifónico.

Las voces en la escritura de Juan Luis Martínez dialogan, sin orden predeterminado, asunto teorizado por Mijaíl Bajtín en la reescritura del estudio sobre Fedor

⁶⁵ Georges Jean en *La poesía en la escuela. Hacia una escuela de la poesía* (1996), establece que este grupo de escritores y matemáticos entre los que se contaban François Le Lionnais, Raymond Queneau, Georges Pérec, Jacques Bens, Jacques Roubaud, entre otros, llegaron a la conclusión que finalmente toda escritura y en especial la artística “vive de coacciones y muere de libertad”, como había señalado Paul Valéry a propósito del arte en general.

Dostoiesvki (1963), y en las relecturas y reelaboraciones posteriores de *Estética de la Creación Verbal* (1979).

La dialogía comprendida como una noción dinámica, establece la relación entre enunciados (voces) individuales o colectivas, también supone una articulación que incorpora las voces del pasado, la cultura y la comunidad. Supone la explosión del sujeto, un sujeto múltiple, plural y con necesidad del "otro".

El cuerpo central del texto se observa así:



A sílabas entrecortadas quiso repetir un nombre: (Juan de Dios), ¡Ah, ese si que hubiera sido un verdadero nombre! , mas como un serrucho trabado en el clavo oculto (que maldice el carpintero), sólo pudo pronunciar, a duras penas, tartamudeando - atragantado por el aserrín de sus palabras - las chirriantes sílabas de su apellido: (Mar - mar - ttí - nnez).

* (En numerosos poemas modernos y en varios cuadros de Picasso aparece también, sin que exista ninguna necesidad objetiva de ello, una sierra o por lo menos los dientes de un serrucho, colocados oblicuamente sobre superficies geométricas. No es necesario pensar en ninguna posible influencia: la aparición de ese símbolo de la sierra o del serrucho es de categoría negativa y sólo puede explicarse como uno de los signos que mejor traduce la coacción ejercida por la estructura sobre la poesía y el arte modernos a partir de la segunda mitad del siglo pasado).

El apellido Martínez aparece dibujado en los dientes del serrucho, en la figura central del texto. Juan Luis Martínez pretende que cada sílaba que compone la palabra irrumpa a través de los sonidos o el chirrido de esa misma herramienta, esta palabra mutará de Juan Luis Martínez en Jxuan de Dios, sin embargo, sólo se escuchan los chirridos que descomponen el significado y queda sólo el “aserrín de las palabras”, es decir sus significantes distribuidos en pedazos de palabras (Mar – mar – ttí – nnez) que, a su vez, se disgregan en el conjunto de las voces que contiene el libro.

La nota de fin de página plantea, otra vez, el tema de la estructura en la literatura a partir del advenimiento de la poesía moderna, esta vez el serrucho es la representación de la coacción que ejercen estas estructuras sobre el acto creativo y de qué manera ellas son vistas como piezas de un engranaje que se puede montar y desmontar pero que aprisionan el acto poético con la consiguiente pérdida de libertad.

Marcelo Rioseco en “Juan Luis Martínez y el juego contra la autoridad”⁶⁶ expone que el objetivo de Martínez es poner en duda la legitimidad del autor partiendo por la de él mismo, lo que finalmente deviene en un entramado de textos en que nada es dejado al azar, más bien el conglomerado de collages lo que hace, a través de diversos mecanismos, es dejar fuera todos los elementos aleatorios. “Juan Luis Martínez, por su parte, no presenta ninguna unidad autorial, esto obliga a que el texto siempre se remita a sí mismo agotando las explicaciones en él mismo, pero nunca en su ‘autor’”, (Rioseco 2013).

La nueva novela por tanto es una sucesión de voces que fragmentan el enunciado del sujeto poético, lo fragilizan y lo desvanecen casi en su totalidad. Juan Luis Martínez sabiendo de ese recurso, lo lleva hasta las últimas consecuencias, entablando relaciones menos que fronterizas con los textos que cita, en especial

⁶⁶ Ensayo incluido en: *Maquinarias deconstructivas. Poesía y juego en Juan Luis Martínez, Diego Maquieira y Rodrigo Lira*. Santiago: Cuarto Propio, 2013.

con Jean Tardieu y Lewis Carroll, suspende toda filiación y le otorga todo el sentido a la poeticidad, a la construcción de sistemas y subsistemas discursivos que irán construyendo un edificio laberíntico (patafísico), en algunos casos incongruentes y en otros de manera caótica.

Por tanto, la ausencia del autor, no es sólo un borrón del autor, pues el sujeto poético adquiere cada vez mayor relevancia para la expresión y representación del enunciado. Como se trata del trabajo principalmente realizado con materiales preexistentes, la modelización de los géneros discursivos en la palabra poética resulta muy útil a la hora de analizar la presencia y no presencia del autor en *La nueva novela*.

En este apartado conviene recordar el artículo de Mijail Bajtín: “El problema de los géneros discursivos” (1999), quien postula que las diversas esferas de la actividad humana están absolutamente relacionadas con el uso de la lengua, y es por ese motivo que sus expresiones sean tan multiformes. Esto dará una riqueza particular a la expresión de los enunciados, pues toda palabra se nutrirá de un cargamento pletórico de discursos de orden primario y de orden secundario que serán modelizados por los géneros artísticos su propia elaboración estética. En este sentido, la obra de Martínez requiere atención en el discurso y en la palabra, y no así en el autor, es en ese punto donde se desplaza la observación para una correcta metodología.

Los géneros discursivos vienen a nutrir la vitalidad necesaria que liga a la poesía y el arte con la vida, y aunque son modelizados por el discurso del arte, mantiene su conexión vital, relacionan la palabra con la vida y se alejan de la idea de que la poesía sea solo un juego de artificios cuyo sentido sea el de provocar ciertas sensaciones en los lectores, principalmente aquellas relacionadas con las emociones.

Dice Bajtín: “La riqueza y diversidad de los géneros discursivos es inmensa, porque las posibilidades de la actividad humana son inagotables y porque en cada esfera

de la praxis existe todo un repertorio de géneros discursivos que se diferencia y crece a medida que se desarrolla y complica la esfera misma” (Bajtín 1982).

Por cierto, el grado de complejidad está íntimamente relacionado con las formas, maneras, expresividades, tonos, acentos, ideas, discursos, etc., que el sujeto poético enuncia en la palabra poética. Esta característica que la vanguardia explotó al hartazgo, Martínez la retoma y le da una nueva pasada casi por encima de lo mismo que los vanguardismos históricos habían edificado, algo así como una segunda mano. De esa manera el sujeto poético adquiere una tonalidad más reflexiva y autoconsciente respecto de los límites en que se mueve, es una voz que se ajusta al plan previamente bosquejado e interactúa con el flujo del “caos”, lo que se traduce, finalmente, en la descripción de la complejidad del discurso que pone en juego *La nueva novela*.

Para Bajtín es pertinente prestar atención a la diferencia que existe entre los géneros discursivos primarios (simples) y los géneros discursivos secundarios (complejos). Estos últimos, donde se encuentra la literatura, se originan a través de una comunicación cultural de tipo compleja y en su proceso de formación reabsorben y reelaboran a los géneros primarios que se han constituido en la comunicación inmediata⁶⁷. En esta misma línea argumental, para Bajtín en cada época del desarrollo de la literatura existen determinados géneros que dan el tono, que no sólo serían los secundarios (literarios, periodísticos, científicos) sino también los primarios (ciertos tipos de diálogo oral, familiares, íntimos, cotidianos, etc.).

Lo que pone de relieve, y por cierto sirve para enfocar el análisis de *La nueva novela*, es la relación de la literatura con los géneros extraliterarios, de la vida cotidiana e ideológica, como ejemplo señala que, ya en el periodo de su surgimiento, la novela se apoyaba en formas extra-artísticas de la vida personal y social, especialmente

⁶⁷ Bajtín agrega que: “La diferencia entre los géneros primarios y secundarios (ideológicos) es extremadamente grande y es de fondo; sin embargo, por lo mismo la naturaleza del enunciado debe ser descubierta y determinada mediante un análisis de ambos tipos; únicamente bajo esta condición la definición se adecuaría a la naturaleza complicada y profunda del enunciado y abarcaría sus aspectos más importantes”. (1999 250).

las provenientes de la retórica, posteriormente se nutrió de cartas, diarios, confesiones y de las formas y métodos de la nueva retórica judicial. Se produce de esta forma una novelización de la literatura que se aleja de la imposición del canon pues la novela es no canónica por naturaleza.

En *La nueva novela* la novelización se presenta en variados estratos de su discursividad, el primero y el más observable está relacionado con la elaboración de un relato que cruza la mayoría de los textos. Este relato aparece de diversas formas, ya sea con la presencia de un sujeto poético narrador que interpela constantemente sin imponer su voz, en segundo plano el lenguaje lírico cede a las transposiciones de imágenes y la modelización que hace de los géneros secundarios (lenguaje científico, de la lógica, teoría del arte, entre otros). La ausencia-presencia del autor se integra al conjunto de componentes extraliterarios en un coro interminable y laberíntico:

“Si aceptamos, en cierta medida, las soluciones de la poesía y de la ciencia como / como soluciones equivalentes, todo nos induce a creer que percibidas como no / contradictorias, la vida y la muerte son de color azul...” (“Nota 6” 127)

Así, una vez más, se recurre al diálogo y la interdiscursividad para exponer la relación entre los relatos ordenadores del mundo que, aunque aparentemente contradictorios, finalmente se presentan como una manera de describir los diversos afluentes que dan dinamismo a la vida común, tal como lo expresa la nota en el texto de solapa de *La nueva novela*: “El ser humano no soporta mucha realidad”.

Y ante ese designio el lenguaje poético debe mezclarse, confundirse, adentrarse y desovarse en el conjunto de las discursividades presentes en este devenir, como un recurso vanguardista Juan Luis Martínez postula, entonces, que la escritura poética es un componente más dentro de las posibilidades del propio lenguaje por alcanzar los espacios más mínimos del vivir, describe de esta manera la historia de los grandes temas a partir de la historia de las cosas más pequeñas, de los objetos,

de la vida familiar, del humor, de la ironía, de la elucubración caótica hasta los límites de la locura.

92

LA LOCURA DEL (AUTOR)

(¡Vamos, cuéntame tu vida!).

A. EL OIDO DEL AUTOR:

¿Qué escucha cuando escucha

los trágicos trotes silenciosos
de un caballito de madera desarmado?

B. EL JARDIN DE SU LOCURA:

En el Jardín Azul de su Locura

crece el pequeño aster

de la razón.

C. LA AUSENCIA DE SU OBRA:

El silencio escucha silencio

y repite en silencio

lo que escucha que no escucha.

Conviene repasar, a propósito de la locura y autor, lo que Michel Foucault propone; señala que la locura siempre ha sido excluida, y que esto obedece a una práctica

histórica que ha ido variando en su forma. La palabra exclusión puede ser asociada con el poder, con la religión o con un tipo determinado de sociedad que segrega y que separa. Siempre que se aparta a alguien, lo que se hace es aislarlo con respecto a algo. El filósofo francés declara que los locos son separados de ciertos dominios, identifica cuatro:

- i).- El dominio del trabajo,
- ii).- El dominio de la sexualidad
- iii).- El dominio del lenguaje
- iv).- El dominio de las actividades lúdicas (juegos y fiestas).

Cada uno de estos dominios está regido o sometido por alguna norma, éstas son históricas, cambian en el tiempo.

La superficie donde es observable esta exclusión posee dos niveles:

- i).- La superficie de la gestualidad. El loco posee una gestualidad fuera de lo común.
- ii).- La superficie del lenguaje. El habla del loco no está en los registros de lo común.

Lo normal es lo que es conforme a la norma. Pero como cada civilización tiene su propio sistema de normas, ¿no sería posible considerar patológico en una civilización lo que es normal en otra y viceversa? (Bastide 1967 90).

En el caso de *La nueva novela* un primer dominio que desplaza al autor está relacionado con la palabra y el silencio, con ello se edifican zonas fronterizas que se potencian unas con otras en la escritura, ambas se necesitan y en una relación contradictoria tejen la red de significaciones que finalmente destruyen o socavan la noción de obra. No sólo hay un desplazamiento del dominio del habla a la que alude Foucault, también se suspenden las posibilidades de lo decible, incluso de lo escuchable, hasta las fronteras mismas del lenguaje racional.

Foucault a este fenómeno lo describe como una extraña vecindad de la locura y la literatura, la cual se silencia en la en la superposición consigo mismo. La locura, por conclusión, no manifiesta ni cuenta el nacimiento de una obra. Lo que hace es designar la forma vacía desde donde se origina esa obra. “Allí, en esa pálida región, en este escondite esencial, se desvela la incompatibilidad gemela de la obra y la locura; es el punto ciego de la posibilidad de cada una de ellas y de su mutua exclusión”. (Foucault 1999 276).

Algunos ejemplos:

C. LA AUSENCIA DE SU OBRA:

El silencio escucha silencio

y repite en silencio

lo que escucha que no escucha...”

(*La nueva novela* 92).

1. El oído es un órgano al revés; sólo escucha el silencio.
 2. Si el oído no fuera un órgano al revés, es decir, un órgano hecho para escuchar el silencio, sólo oiríamos el ruido ensordecedor que producen las galaxias, nebulosas, planetas y demás cuerpos celestes en sus desplazamientos a través de los enormes espacios interestelares...” (108).
- a. A través de su canto los pájaros comunican una comunicación en la que dicen que no dicen nada. (89).

Estos silencios, estos espacios de irracionalidad aparente, estos límites del lenguaje y la misma locura, en definitiva, aparecen en *La nueva novela* como recursos para enfrentar un mundo que también padece la locura, así se puede se puede entender de mejor manera a las vanguardias que rompen con el racionalismo e intentan desarrollar la lógica del sueño, como es el caso del Surrealismo y el Dadaísmo. La contrafigura del racionalismo es, aquello que aparentemente es un disparate, aquello que rescata lo irracional en beneficio de la construcción de “otra” lógica.

III

(La locura)

El signo de los signos / el signo de los cisnes.
 El troquel con el nombre de cualquiera:
 el troquel anónimo de alguno que es ninguno:
 “El Anónimo Troquel de la Desdicha”:

Le SIGNE blanc de le CYGNE Mallarmé
 CYGNE SIGNE

(“El cisne troquelado” 87).

6.5.- Objetos, imágenes y palabra en *La nueva novela*

La nueva novela es un libro que puede ser leído y analizado desde variadas vertientes, quizás la más compleja tiene relación con la galería de imágenes que pueblan su textualidad, la inclusión de objetos palpables y las intervenciones que realiza Juan Luis Martínez en fotografías. Se podría incluso apartar todas estas imágenes y se obtendría otro libro plenamente delineado y pletórico de conceptualizaciones.

Una de las herencias más relevantes, que recoge Juan Luis Martínez, de la vanguardia histórica, tiene relación con la idea de que todo material es poetizable y que la ampliación de los materiales en la construcción de la obra de arte trae como consecuencia un espacio la desintegración de las estructuras y modelos canónicos que insuflaron sus contenidos en la poesía y el arte hasta la irrupción vanguardista. La crisis de un modelo de representación abrió los límites de exploración en la escritura y diseñó nuevos dispositivos que en la dirección contraria (anti-representacionalista) otorgaron libertades insospechadas al arte y la poesía.

Mucho de eso hay en *La nueva novela* sin duda, y por ese mismo argumento, no se puede soslayar el profundo conocimiento que ostenta Juan Luis Martínez respecto a las corrientes fundantes del vanguardismo. No se puede desconocer que en su libro aparece un verdadero registro de los postulados más radicales llevados adelante por los precursores de la vanguardia. Tampoco se puede obviar el enfrentamiento y ruptura que *La nueva novela* tiene con la tradición del sistema poético chileno, en particular con aquella referida a la poesía del yo omnipresente, que a través de un discurso monológico instala una retórica avasalladora y totalitaria.

Ya habían madurado variados conceptos en la vanguardia cuando Martínez empieza a diseñar su libro, como fino lector que era logró diferenciar claramente aquellos aspectos que estaban íntimamente ligado sólo a provocar el shock, de aquellos que, apoyados en los postulados de la vanguardia, sustentan la base de un proceso antiprogramático, sujeto a cuestionamiento permanente y en constante mutación. Los dispositivos neovanguardistas operan con la matriz esencial del vanguardismo histórico, pero esta vez la pretensión no es la disolución de la obra de arte, más bien lo que se pone en tela de juicio es el modelo de representación a esas alturas ya gastado y en muchos casos convertido en una especie de manual de la estructura donde el potencial del lenguaje poético quedaba encapsulado y envuelto en su propio mecanismo de composición.

Por tanto, que *La nueva novela* subraye la expansión del significante a elementos no necesariamente escriturales obedece fundamentalmente a esa búsqueda libre, donde el lenguaje de la poesía se fractura y requiere de otros soportes que van más allá de la palabra.

El volumen incluye un par de anzuelos pegados a una página con cinta adhesiva, una bandera chilena en colores y de papel volantín, un caligrama chino en papel arroz, una transparencia, páginas en blanco de papel diamante, que en las sucesivas secciones en que aparecen introducen al libro objetos palpables, extraíbles y tridimensionales, que interactúan como un sistema con la cita, la tipografía distinta de cada texto, las fotografías y los dibujos.

El sistema objetual que compone la obra poética de Juan Luis Martínez promueve un tipo de codificación extremadamente compleja donde los objetos, que poseen ya una significación y una función fuera del mismo, ven multiplicadas sus posibilidades significativas y funcionales, y operan dentro de la obra como textos interpretables en el contexto literario al que han sido adheridos. (Suárez 2013 s/n).

Es decir, la significación extendida no está ligada en forma opuesta a su status primario como objetos separados del libro, sino que más bien lo complementan y amplían la unidad signo-texto, como señala Suárez, lo que trae como consecuencia que el objeto pueda ser visto desde diferentes planos, pues cada objeto porta su propia discurso, el que, a su vez, amplía los mecanismos de comunicación artística.

Este fenómeno lleva a postular que el libro de Juan Luis Martínez contiene otros libros, por consiguiente, subyacen en él misceláneos sistemas y subsistemas, que resitúan los materiales-objetos en el contexto que la propia textualidad les va otorgando. Este mecanismo parece no tener fin en todo el volumen, incluso conduce a la debacle final que se anuncia paulatinamente en sus últimas secciones donde *La nueva novela* incluye cada vez más imágenes y objetos en desmedro de la palabra escrita.

Los objetos en *La nueva novela* potencian la relación con variados códigos que estructuran su propia información, la cual se entrelaza en el contexto escritural con otros códigos que a su vez replican coralmente las discursividades propias de cada uno de los sistemas que se conforman.

Nada queda, como ya se ha dicho, al azar, cada código comunicacional cumple una función específica en el tejido de la escritura. Cada objeto sufre un proceso de mutación que adhiere al contexto de la palabra poética, y se crea así un espacio semiótico nuevo en que cada uno de los dispositivos queda subordinado a ese campo de fuerzas. Juan Luis Martínez recoge la tradición transgresora de la vanguardia histórica una vez más, en la idea de retraducir códigos a través de la instalación de objetos inesperados en el horizonte de expectativas del lector.

El *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (1991) en su definición de los códigos en la literatura afirma que la comunicación literaria implica un valor distinto de los signos, más complejos que los puramente lingüísticos, y por consiguiente el funcionamiento de ellos es distinto. Se agrega que como operación escritural, la literatura remite a una pluralidad de códigos que presentan una homogeneidad y coherencia sistemática propias.

Las visiones de la vida, las tipologías culturales, los modelos axiológicos y pragmáticos constituyen un gran código primario de referencia, individualizable ocasionalmente en determinados subcódigos. Es la 'serie' histórico-cultural que forma la filigrana del mensaje literario, lo sitúa existencialmente por decirlo así, en aquel mar de signos por el que discurre la derrota de la civilización" (*Diccionario de retórica...* 1991 59).

Definidos los conceptos principales que enmarcan la inclusión de los objetos en *La nueva novela*, se hace pertinente un análisis de cada uno de ellos y cómo se estructuran los sistemas y subsistemas en cada texto. Como se ha dicho se trata de una aproximación cuyas pertenencias se relacionan con la exploración de cada plano del discurso presente en los objetos. Cada objeto contiene su propia

información, desligado cada uno de ellos de la escritura se circunscriben a la materialidad o cosificación que tienen en los usos de la vida cotidiana. Por cierto, también contienen su propio sistema discursivo según el grado de simbolización que adquieren en el espacio socio-cultural en el que se desenvuelven. Lo notable, en esta línea de análisis es la forma en que sin perder esas discursividades propias, se acoplan y se entretajan en el texto.

Los objetos en *La nueva novela* buscan extremar las fronteras de lo decible, se ubican como señales concretas de unos amplios sistemas de referencias que potencian el mensaje poético desde un lugar difuso en los límites de la relación entre imagen-objeto y palabra.

Primer objeto: Los dos anzuelos adheridos al texto: "ICHTHYS" (75). El título del texto: "ICHTYS" refiere al término griego que designa la figura del pez empleado por el cristianismo antiguo como símbolo o contraseña secreta. La tradición afirma que si una persona completaba la figura del pez que otro había dibujado a la mitad, ya conocía el código y formaba parte de la comunidad. También esta palabra (ICHTYS) para el cristianismo primitivo era un acróstico de Iesous Xhristos THEou Uios Soter (Jesucristo, de Dios el Hijo, Salvador).

El primer párrafo hace alusión a la denominación que concedió el mundo cristiano a Jesús como: CETUS, ballena en griego, hacia el año 30 y que se mantuvo hasta el Concilio de Nicea, en el siglo IV, de ahí la frecuente simbolización con la figura del pez, presente en los textos de la Biblia, tanto en el Antiguo Testamento como en el Nuevo Testamento. Luego se observa una serie de citas bíblicas:

(Cf. Nb. XVI, 31, Is. V, 14, Dt. XI, 6, Ps. Cv. Dei. 17, Is. XXVI, 11).

Las tres primeras pertenecen al Antiguo Testamento, a saber: *Libro de los Números* (Nb. XVI, 31), *Isaías* (Is. V, 14) y *Deuteronomio* (Dt. XI, 6). La última cita corresponde a *Civitas Dei* (Ciudad de Dios) de Agustín de Hipona.

ICTHYS



Quorum: **Porque en los primeros siglos
JESUS fue CETUS, La Ballena.
Y los cristianos eran los pececillos.**

(Cf. Nb. XVI, 31, Is. V, 14, Dt. XI, 6, Ps. Cv. Dei. 17, Is. XXVI, 11).
En bon fils de l'Océan, le Cachalot
(car c'est d'un Cachalot, Sperm Whale, qu'il s'agit . . .)

Quorum: **JESUS El Salvador era CETUS El Leviatán.
Y los cristianos eran los pececillos.**

Et nous n'employons le mot "BALEINE"
qu'en tant qu'il est consacré par l'usage . . . et l'ignorance.

MORE THAN JUST EYE APPEAL . . . POWERFUL FISH APPEAL

**EL SUBLIME PESCADOR ES EL CRISTO DE LA MANO ROTA
a cuyo anzuelo aún nos resistimos.**

(-¿Seguirás, en una convalecencia ictiológica,
viviendo a merced de las corrientes?).

Quorum: **SINKER – 3 to 8 FT. 30 M. – 3 3/4 " L. 1/2 OZ. FLOATER – 0 to 1 FT.
35 M. – 3 1/4" L. – 9/16 OZ. OTHER SIZES AVAILABLE.
BUY IT FOR A DOLLAR, OR MAKE IT FOR A DIME.
L & S. MIRROLURES. SEND TO DEPT. BL. FOR TREE CATALOG SHEETS
BRADLEY ILLINOIS 60915 * LARGO, FLORIDA 33540.**

. . . POWERFUL FISH APPEAL MORE THAN JUST EYE APPEAL.



Los dos anzuelos objetos, ubicados en la parte superior e inferior de la página refuerzan y se entrelazan con la idea de la autoridad divina, que atrapa con sus

anzuelos a sus peces, aunque ellos intenten resistirse como lo afirma el poema en unos párrafos más abajo. El objeto palpable representa otro concepto que aparece en el *Nuevo Testamento* cuando Cristo encomienda a sus apóstoles ser pescadores de hombres en la enseñanza de la palabra de Dios, de manera que esta palabra se multiplique. También se puede aludir al pasaje del *Nuevo Testamento*: “La pesca milagrosa” que narra los hechos sucedidos a orillas del lago de Genezaret donde la multitud agolpada para escuchar a Cristo, observa como ordena a los pescadores que vuelvan a echar las redes al agua para que obtengan la abundancia que les había sido negada durante toda una noche de pesca. Los anzuelos, al igual que las redes y las barcas, simbolizan la relación hombre-mar-alimento, por tanto, son los portadores de la multiplicación y abundancia del nutriente, como, también, de la multiplicación de los seguidores de la palabra de Dios. Ellos quedarán atrapados en estos anzuelos o rodarán por las aguas a merced de las corrientes.

Por medio de la presencia de estos objetos, se conforma un sistema discursivo que incluye: el discurso cristiano con la simbolización de la fe, la autoridad divina en la expresión autoritaria de su palabra y la resistencia a caer en la trampa del anzuelo. La polisemia del texto, acentuada por la presencia de estos anzuelos, refiere a espacios vitales como el agua y el alimento, expresiones de la corporeidad de lo humano en sus relaciones cotidianas con el mundo. Esa corporeidad puede ser sujeto de represión si se rebela al discurso ordenador y modelador que surge de este gran pez.

El anzuelo rompe la carne, infringe dolor e inmoviliza, por tanto, también puede llevar a la inmolación, al silencio o la autocensura. Este es un eje ordenador del discurso de la neovanguardia, esto es restarles, aparentemente a los objetos incluidos en la obra artística, sus significaciones más siniestras, pero a la vez, en esa aparente neutralidad, provocar la reflexión acerca de sucesos dramáticos y desventurados que han estremecido la historia reciente de occidente y en el caso de *La nueva novela* de Chile y del continente.

La página 96 contiene el texto: “Silogismo homenaje a René Crevel. ‘El más buenmozo de los surrealistas’” y la 97: “La poesía china *”.

El objeto en este caso refiere, otra vez, a la pregunta respecto de lenguaje y sus posibilidades de describir y conocer el mundo, para este caso Juan Luis Martínez se acerca al mundo oriental desde una perspectiva doble: por un lado la búsqueda de nuevas significaciones más allá de la razón occidental tan cuestionada y, por otra, el tema de ilegibilidad de los signos.

La atracción hacia lo oriental se fundamenta en gran medida porque el sistema de signos que estructura su habla y la escritura china son ilegibles, quien los mira desde occidente sabe que tras los trazos y dibujos existe una manera de leer el mundo, existe otra traducción de la experiencia, en el fondo es la atracción a lo desconocido, la búsqueda de sentidos en otras matrices de codificación de los signos, quizás con la esperanza de que allí se encuentre un nuevo camino, nuevas preguntas y respuestas.

La textura del papel en su suavidad remite a lo delicado, a una escritura que aunque no es legible es una pieza artística o coleccionable. Por tanto, aunque no se maneje la lengua, se entabla una relación estética que hace del objeto un polo de atracción, incluso la disposición del caligrama en el libro remite a la forma que las revistas incluían posters en páginas centrales, ya sea de equipos de fútbol, cantantes populares o figuras del cine, con lo que construye un objeto en cierta medida pop, esos objetos eran muchas veces el atractivo principal en las publicaciones periódicas.

Pero más allá del objeto como atracción estético-gustativa, el caligrama se asemeja también a diversas experimentaciones vanguardistas que jugaron con la disposición de la escritura construyendo figuras e iconografías, como los caligramas de Vicente Huidobro. Zenaida Suárez observa en este caligrama que Martínez encuentra en la escritura china la materialidad del lenguaje referida a su faceta más figurativa; y, en este gesto honorífico que le brinda la poesía china, deja constancia de que, si bien

es traducible, gran parte de la carga semántica de la misma se pierde en la traducción, pues en ella no se observan los elementos figurativos que la constituyen⁶⁸.

Por tanto, tampoco sería casual la ubicación de este objeto en el libro, entre un texto dedicado a un cultor del surrealismo y otro referido a la poesía china, si se observa con atención en el texto dedicado a René Crevel de la página 96, se incluye una nota al pie de página que señala que “Tao” como concepto fundamental de la poesía china tendría su equivalencia en el “Logos” griego, y sin embargo son absolutamente opuestos, tras esa descripción la materialidad del objeto presenta los signos intraducibles para quien no maneje la lengua y de ahí se abre a la página 97 con dos citas de poemas chinos y el cierre que pone en tela de juicio la traducción de estos textos, pues: “(NADIE LEERA NUNCA / OIRA (INTERPRETARA MENTALMEN- / TE) ESTOS DOS POEMAS CHINOS”.

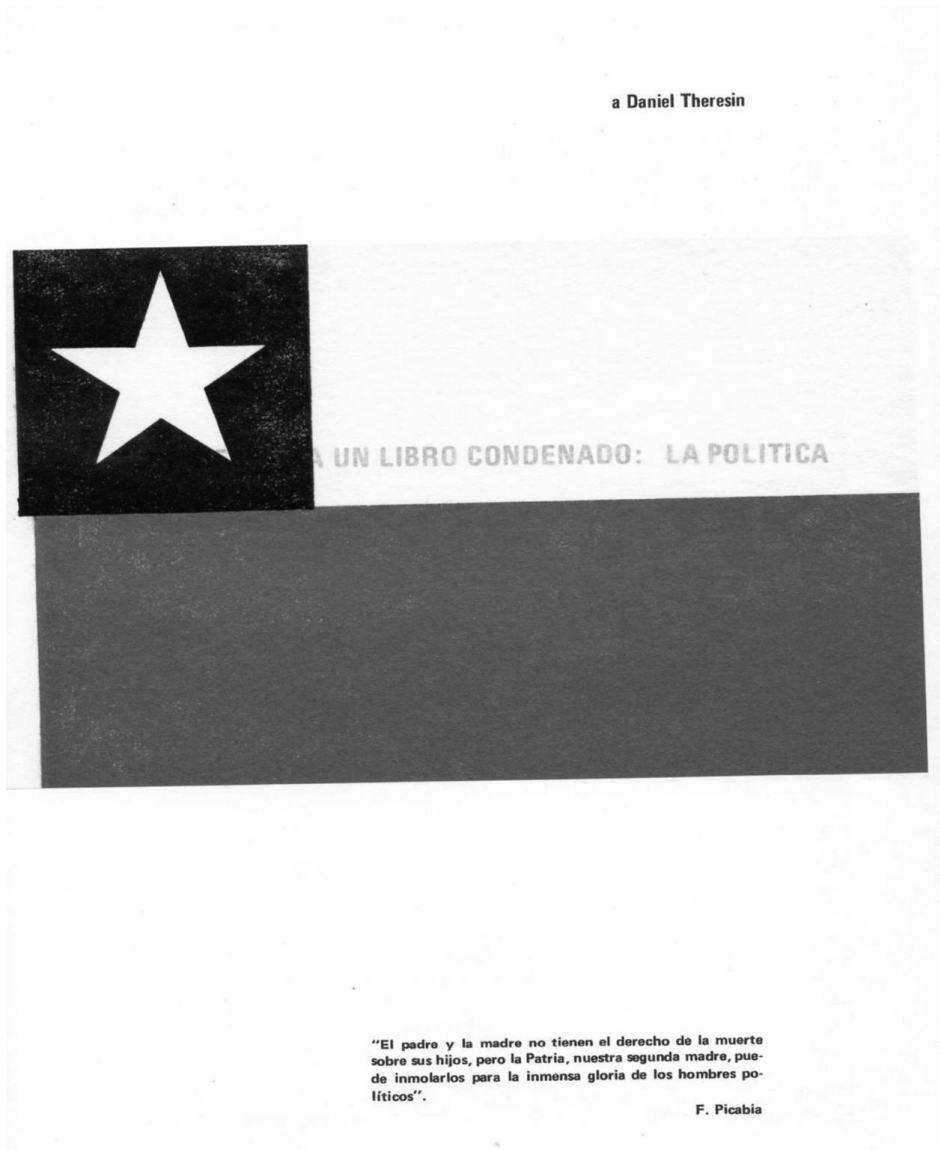
La traducción le ha quitado gran parte de su significancia, y el objeto está ahí para ratificar dicho aserto; si se mira el caligrama la disposición de signos revela la imposibilidad de la retransmisión de ellos, entonces lo que queda es tocar el papel, observar su color, su tamaño, la disposición de las grafías, ya que ellas no sólo fueron escritas para ser leídas sino también para observarlas como composiciones gráficas.

En este sentido, la experiencia estética del objeto caligrama/papel de seda se abre hacia lo táctil, visual, espacial, lo que amplía la polisemia del libro y remite a la naturaleza del objeto, esto es su tridimensionalidad. La unidimensionalidad de la palabra escrita sobre el papel se integra y es superada por la tridimensionalidad del objeto libro. En consecuencia, no sólo el espacio semántico se amplía, complejiza, sino también *La nueva novela*, en tanto objeto, promueve y exige otro modo de

⁶⁸ “Hay que tener en cuenta que en las culturas no occidentales como la china “los espacios visual y lingüístico permanecieron intrincados a lo largo de los siglos dado su propio sistema de escritura ‘ideogramática’ (Gache 2006: s/p). Así, la poesía china, poesía de lo visual, no podía ser creada por cualquier poeta, puesto que esta labor correspondía a alguien que aunara en sí las cualidades del poeta y del calígrafo”. Zenaida Suárez M. en “Objetualismo en Juan Luis Martínez: el significante palpable”. (Suárez 2013 s/n).

comprensión de su espacialidad: lo tridimensional se abre al campo de la interacción, de la experimentación.

Tercer objeto: La bandera chilena de papel volantín entre las páginas 134 y 135 de *La nueva novela*.



El objeto bandera chilena de papel volantín remite inmediatamente con aquellas banderas que adornan ramadas o las casas para las fiestas patrias en Chile. Ellas están fabricadas en diversos materiales que buscan simbolizar los festejos y la exaltación de valores nacionales propios de las celebraciones de las fechas de independencia en los países.

El objeto inmediatamente remite al país de los años setenta, donde el izamiento de los pabellones era una obligación todos los días lunes en los colegios. Por cierto la bandera contiene una carga discursiva muy potente, es la depositaria de los elementos constitutivos del país y busca establecer una adscripción a una comunidad.

También, contiene las arbitrariedades cometidas en su nombre por las fuerzas militares y cívicas que incesantemente apelan a una conciencia en torno a la defensa de los discursos sagrados que ordenan el devenir de la nación.

Ver este objeto, alegórico y pintoresco, el año 1977, en un libro, representaba un acto complicado de interpretar a la luz de una estética de símbolos patrios entronizados en de la sociedad junto al himno nacional. La dictadura reintegró en este himno, una estrofa dedicada al ejército y también instaló el escudo patrio omnipresente en las actividades oficiales y públicas.

La bandera chilena de *La nueva novela* se encuentra hacia el centro de la página, como a media asta, no está al tope erguida y orgullosa en los actos oficiales, más bien parece que estuviera de luto. Además se encuentra como un prolegómeno de la última sección del libro: "EPÍGRAFE PARA UN LIBRO CONDENADO: LA POLÍTICA".

Dos páginas más delante de la bandera, toda una familia ha desaparecido en los rincones más cotidianos de una casa, y con ello se ha perdido toda esperanza. El objeto, entonces, en su materialidad expresa politonalmente el contexto socio-histórico en el cual se mueven los símbolos sacralizados de las instituciones

oficiales del Chile de los primeros años de la dictadura. Ese mismo símbolo, a la vez, representa una fiesta popular en la que la vida social⁶⁹ se carnavaliza y rompe con las jerarquizaciones que impone la cultura oficial dominante.

La bandera queda justo al medio de la página y como trasfondo se lee una nota estremecedora:

El padre y la madre no tienen el derecho de la muerte

sobre sus hijos, pero la patria, nuestra segunda madre, puede inmolarnos para la inmensa gloria de los hombres políticos.

F. Picabia". (135)

El objeto hace presente la potestad sobre la vida de los ciudadanos que ostenta el símbolo, adquiere la representación de una segunda madre que es la patria, la que impone el derecho a condenar a la muerte a sus propios hijos, precisamente uno de los colores de la bandera: el rojo, simboliza el sacrificio de la sangre como un bien general y sagrado al que nadie puede oponerse.

Cada uno de los componentes de ese símbolo tienen como centro ordenador la explicitación de este conjunto de características que no pueden ser vulneradas, que están allí para recordar a los miembros de una comunidad que el escenario en el que se desenvuelven es inestable y está sujeto a una racionalidad técnico-instrumental que se acomoda según intereses. Para Martínez el discurso articulador de este sinsentido se encuentra en el campo de la política.

La destrucción de los sentidos posibles y no posibles en la obra martiniana dejan su huella en toda *La nueva novela*, las relaciones que se tejen entre estas

⁶⁹ No puede obviarse, en este análisis, el antecedente de Elvira Hernández con el poema-libro: *La bandera de Chile* (1981), escrita poco tiempo después que la escritora fuera detenida en los cuarteles de la Central Nacional de Informaciones (CNI) policía política represora de la dictadura. Hernández a través de un registro de diario pone en tela de juicio todo el andamiaje de los símbolos patrios y emblemas del país. Cabe recordar que la publicación de Elvira Hernández circuló en forma clandestina como una escritura de resistencia y sólo pudo ser editado en 1991, diez años después.

premoniciones de una catástrofe entronizan los discursos desde la periferia hacia el centro. Los objetos agregados en las páginas actúan como eslabones que reconectan imagen y palabra, se configura, así, una semiósfera donde todos los signos juegan su papel en el campo cultural, y todos ellos pertenecen al ámbito de existencia de la palabra poética, que queda así conectada con la vida.

6.6.- La poesía y el lenguaje de las ciencias: el diálogo de los discursos

Marchese y Forradellas (1991), definen conceptualmente discurso como el área de comunicación superiores al enunciado o frase, que es donde puesto su atención Ferdinand de Saussure, la superación de este postulado se fundamenta en la idea de Emile Benveniste de que la frase es la unidad del discurso (conjunto de enunciados) sobrecodificados por reglas transfrásticas de encadenamiento.

En lo pertinente a la literatura el discurso sería el acto de la enunciación en el que se puede manifestar: a) La patencia (manifestación o visibilidad) del sujeto en el enunciado; b) La relación entre locutor e interlocutor; c) La actitud del sujeto en lo que toca a su enunciado, la distancia que establece entre sí mismo y el mundo por mediación del enunciado.

Para Yuri Lotman, se puede hablar de discurso literario cuando la literatura se vale de una lengua no coincidente con la común. Esta lengua, según el pensador ruso, está formada por signos y reglas peculiares que parten de la iconicidad, de la motivación del signo literario. Todo esto lleva a que el discurso de la literatura esté absolutamente semantizado, todos los elementos que la conforman (fonológicos y morfosintácticos) interactúan con el plano del contenido, con lo cual se activa el sentido global del texto.

Vista esta definición es preciso indagar en la presencia de estos sentidos articuladores en *La nueva novela*, a través de los dispositivos que conforman la estructura formal que recibe los fragmentos de otras discursividades (datos) y los transforma.

La presencia del lenguaje científico en la escritura de Martínez aparece como un ejemplo de cómo la escritura a partir de fragmentos interdiscursivos se subordinan a la propia especificidad del género. No existe, por tanto, la pretensión efectista que buscan el estado de conmoción o atención del receptor del mensaje. Para Juan Luis Martínez, más bien es relevante crear un territorio de diálogo entre los discursos, donde las estructuras y reglas de cada uno de ellos sean puestos al servicio de la palabra poética y por tanto muten de su significado inicial, sin perder las características propias de su retórica; este sitio fronterizo entre los discursos, posee características rizomáticas que dan cuenta de una textualidad heteroglósica.

Respecto de este fenómeno, Iván Carrasco (2002) argumenta que estos procesos de movilidad e indeterminación del sistema literario, se producen por el énfasis dado a los mecanismos de interdisciplinariedad e interculturalidad de origen no literario.

Estos mecanismos conducen a la “apertura y fragmentación de los modos canónicos de acreditación literaria” (2002). La afirmación de Carrasco fija su mirada en la pérdida de estabilidad a las que han sido sometidos los géneros en la literatura contemporánea, fenómeno que ha motivado escrituras híbridas que se interrelacionan con discursos tradicionalmente no literarios.

En el caso de América Latina, Carrasco (2002) manifiesta que este fenómeno se ha tornado más complejo y multifacético, encontrando valiosos antecedentes en la escritura colonial. En ese contexto y debido a la necesidad de adoptar modelos hispanos y europeos, se produjeron contactos con contenidos indígenas (asuntos históricos, míticos, costumbres, ritos, personajes) y naturales (paisajes, fenómenos cósmicos, etc.), el resultado de esta simbiosis fue la generación de textos heterogéneos, híbridos, interculturales, interétnicos, como las memorias del Inca Garcilaso de la Vega y de Huamán Poma, la variedad genérica y los cruces textuales de Sor Juana Inés de la Cruz y los yaravíes de Mariano Melgar.

A esto se debe agregar que la presencia de las escrituras indígenas o etnoculturales en la neovanguardia de América Latina no tiene un fin ornamental ni intelectual,

pues la etnoliteratura integra a poetas que dan cuenta de la discursividad de las culturas originales y sus cosmogonías.

En un breve recorrido por Latinoamérica se constata que las escrituras de Ernesto Cardenal, Antonio Cisneros, Raúl Zurita y Juan Luis Martínez, entre otros, han incluido el discurso de disciplinas no literarias (lenguaje científico, de la historia, de la psicología, la comunicación social, de la física, de la lógica y de la antropología) con fines literarios.

El sumario de *La nueva novela* es un primer dato acerca de la presencia de discursividades extraliterarias, se observa allí que las secciones III, IV y V llevan el nombre de temas no literarios: "III Tareas de aritmética, IV El espacio y el tiempo y V La zoología", esta señal, a lo menos, establece una textualidad que se desplazará entre las ciencias naturales y la ciencias exactas (física y matemáticas), por cierto logra crear un foco de atención y se constituye el primer sistema de referencias interdisciplinarias del libro.

La lectura que hace Martínez del principio de antagonismo desarrollado por el lógico rumano Sthéphane Lupasco le otorga una serie de herramientas que después vuelca en sus textos. Conviene recordar que, a esas alturas, la física cuántica había revelado que la materia y la energía, de las que la física clásica había dado una definición no-contradictoria, procedían, la una y la otra, de una entidad del orden del acontecimiento contradictorio en sí misma.

Basado en este descubrimiento, Lupasco formula los postulados centrales de la lógica de la contradicción, donde las contradicciones no sólo son abstracciones filosóficas o científicas, sino sistemas constitutivos de la realidad.

Lo que quiere señalar, es que todo sistema se basa en antagonismos, por tanto, la vida y sus manifestaciones anímicas forman parte de lo que Einstein había denominado materia es igual a energía. Un ejemplo de este fenómeno es la atracción y la repulsión de los planetas.

El hombre se encuentra en el sector bio-físico, es decir que no sólo es cultura, historia o clase social, sino también, ontológicamente un objeto sometido a las determinaciones del universo porque de acuerdo a las teorías mencionadas ha surgido con fuerza la hipótesis de que la vida es una forma de autoorganización de la materia. Por esto, el conocimiento de la vida humana no excluye los saberes físico-matemáticos. (Rivadeneira 2009 s/n).

Visto así, el dispositivo dialógico que elabora el discurso martiniano se asemeja a una manera de comprender y reflexionar acerca del sentido de lo humano y en esa concatenación de interdiscursividades el principio de contradicción, que no niega ni afirma, se despliega como un sistema en perpetua inestabilidad⁷⁰. Por esto la textualidad de *La nueva novela* propende a un territorio escritural caótico, cuyo dinamismo tiende a llevar al desfiguramiento de fronteras entre los discursos a los que echa mano. La complejidad de los textos remite una y otra vez a esta lógica de la contradicción, pues para Lupasco si existe un sistema debe existir inmediatamente contradicción. Y este antagonismo es el que preserva la existencia de los sistemas.

En la sección: “V Zoología” en la página 76 en el texto “LA PROBABLE E IMPROBABLE DESAPARCIÓN DE UN GATO POR EXTRAVÍO DE SU PROPIA PORCELANA”, Juan Luis Martínez pone a prueba gran parte de estos postulados:

El texto expone a través de las contradicciones un diálogo entre la materia (porcelana) y la forma (gato), ambas se suponen atrapadas en la sospecha de que

⁷⁰ Lupasco se confronta por una parte contra la lógica aristotélica del principio de identidad, de la no contradicción y del tercer excluido, que niega el movimiento; y también a la respuesta que había diseñado Hegel con los principios de la dialéctica del cambio de cantidad en calidad, la negación de la negación, y la interpenetración de los contrarios. Para Lupasco, los fenómenos no son posibles si no pasan de un estado de potencialización al de actualización. No hay energías constitutivamente estáticas.

una contiene a la otra. El gato de porcelana, objeto decorativo en la repisa de una habitación, permanece en estado de constante vigilia respecto de su propia materialidad: “Ubicado sobre la repisa de la habitación / el gato no tiene ni ha tenido otra tarea que vigilar día y noche su propia porcelana...”. Instalado este diálogo la materialidad del gato es una camisa de fuerza que lo atrapa, y que le impone un sentido que no es otro que vigilarse a sí mismo en su propia materia. Esa corporeidad que ha diseñado otro y ese sentido cosifican su devenir, alguien diseño el objeto y alguien lo ubicó como objeto estético-decorativo. Se aplica claramente el principio de potenciación y actualización, y, este a su vez, se enmarca en un territorio que cada vez se va ensanchando más (la repisa, el gato, la habitación y la porcelana).

**LA PROBABLE E IMPROBABLE DESAPARICIÓN DE UN
GATO POR EXTRAIVIO 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.
(*La nueva novela 76*).

Para Lupasco es requisito *sine qua non* que, en los acontecimientos energéticos, la actualización y potencialización confluyan en un proceso en que uno de ellos es

actual, con energía no dinámica, y el otro es potencial. La porcelana y el gato en el texto son arrastrados por estos principios, por este motivo en la segunda parte de la escritura la porcelana ingresa nueva información al sistema para mantener su inestabilidad: “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 un Buddha / fue ella atrapada por la forma del gato...”.

Esta causalidad del antagonismo, al decir de Lupasco, deviene en las potenciaciones y actualizaciones diversas que materia y forma han conformado en el horizonte discursivo del texto. Porcelana y gato se requieren y se potencian, en la contradicción no se niegan, se firman en la constante contradicción de sus potenciales formas, ya sea un Buddha o una Virgen. La vigilancia que hace uno del otro es relevante, pues a menor descuido se actualizará y potenciará el sistema con lo cual la porcelana y el gato pueden desaparecer: “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.” De esta manera se cierra el texto y el principio de contradicción sitúa en un plano de discusión que cruza los postulados discursivos de *La nueva novela*, esto es la trasmisión del mensaje poético, con dispositivos no poéticos.

A través de su gato
 la porcelana observa y vigila también
 el immaculado 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 atrapada por la forma de un gato. (*Ibíd.*).

En el caso del discurso de la física existe un esmero radical por dilucidar una variedad extensa de temas y leyes fundamentales para la comprensión del comportamiento de la naturaleza, del universo e, incluso, del tejido mismo de la realidad. Clifford A. Pickover en *El libro de la física* (2011) sostiene que más allá del descubrimiento de las leyes de la naturaleza, los físicos han indagado en conceptos profundos y alucinantes, jamás imaginados por los seres humanos, los temas de la relatividad o de la mecánica cuántica, la teoría de cuerdas o el Big Bang, que aparecen como tesoros de la acumulación del conocimiento humano y han estructurado una nueva manera de leer el universo y la realidad. Muchas de estas teorías, en el plano teórico, surgieron a partir de metáforas o imágenes que luego fueron sometidas a la comprobación rigurosa del ejercicio matemático.

En nuestro pequeño rincón del universo, ya hemos logrado construir ordenadores capaces de simular comportamientos similares a los de la vida valiéndonos de programas informáticos y reglas matemáticas. Tal vez algún día creemos seres pensantes que vivan en entornos profusamente simulados, en ecosistemas tan complejos y vibrantes como los bosques tropicales de Madagascar. Tal vez consigamos simular la propia realidad... (Pickover 2011 12-13).

La exploración de lo imaginario y la fantasía de las cosas posibles de descifrar relacionan a la poesía con las ciencias, aunque muchos de estos avances, en el plano de las investigaciones físico-matemáticas, Martínez no los alcanzó a conocer, es indudable que sus textos recogen estas preocupaciones, estas esperanzas y estas realidades imaginadas, que pueden ser posibles o no posibles.

Martínez establece una nueva frontera entre los lenguajes de la poesía y las ciencias, trata de alejarse de la idea de la existencia de un armazón epistemológico de gran densidad, pues, en conclusión, el deseo que dinamiza al autor tiene una estrecha cercanía con la reflexión tipo ontológico acerca de la poesía, el lenguaje y la realidad.

Más bien lo que se propone es un diálogo de estos dos mundos, poesía y ciencia, con el fin de proponer preguntas contradictorias e irónicas respecto de esa realidad tan efímera que en *La nueva novela* se representa inestable, ambigua, contradictoria y amenazada por la desaparición. Diversos fragmentos ratifican este postulado:

Dado que va ocurrir no sé qué ni cuándo, ¿qué providencias toma usted?

Dado que a un plazo de cincuenta años lograremos comunicarnos con seres extraterrestres, proponemos la siguiente solución:

Dados A y B
CONSTRUYASE UN ALFABETO”
(*La nueva novela* 15).

Una estrella fugaz cae en su mirada. ¿Qué hace usted? (23).

“Encuentre en qué estriba el vicio de construcción del siguiente silogismo:

Mortal era Sócrates.
Ahora bien, yo soy parisiense.
Luego, todos los pájaros cantan”. (22).

Cuando usted habla del infinito, ¿hasta cuántos kilómetros puede hacer sin cansarse? (12).

6.7.- El humor en la escritura de Juan Luis Martínez

Aunque Martínez conoce los temas científicos que incluye en *La nueva novela*, se autodefine como un estudioso informal de las ciencias, así lo revela en la entrevista que le realiza a Félix Guattari, incluida en la edición de *Poemas del otro* (2006), dice allí:

La lectura de mi trabajo ha sido muy lamentable hasta ahora. Hace pocos días me llegó la carta de un traductor con una carta de unos científicos, a los que él les entregó el libro para que lo informaran de la parte científica y matemática. Y hubo un punto, no sé cuál, en que se les olvidó que se trataba de un trabajo de otra índole. Entonces, hacen un análisis científico, muy ortodoxo, y lo ven como un trabajo serio, en circunstancias que yo también quiero hacer burla de la ciencia” (Martínez 2006 85).

Guattari luego le consulta si tiene formación científica, a lo que responde que es muy fragmentaria, pues muy pocos libros los termina de leer, Martínez afirma que no le interesa esa lectura, pues se autodefine como un lector y un autor muy fragmentario, y sentencia finalmente: “Y la guía es el deseo, fundamentalmente de mi propia satisfacción”. (2006 85).

El uso del humor y la ironía es otro recurso al cual echa mano, en forma constante, Juan Luis Martínez, evidencia así una clara presencia de la antipoesía parriana, pero también de la hilaridad como otro mecanismo que produce incertidumbre. Allí donde todo parece representar el discurso serio formal, o de los grandes temas, Martínez introduce inestabilidad a través de la risa.

En el análisis de la obra de François Rabelais, Mijail Bajtín reconstruye dos historias: la de la risa y del grotesco, la risa es un aliado del realismo grotesco, Rabelais se encontraría en el cruce de lo grotesco y la risa. La risa se constituye así en un macrogénero porque cruza el arte, pero también está en la vida. Para Bajtín el humor y la risa están ligados a las fuentes populares, y que éstas son las que determinan su sistema de imágenes y su concepción artística.

La risa popular y sus formas constituyen un campo poco estudiado de la creación popular, según el pensador ruso. La risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época. La diversidad de manifestaciones como fiestas, ritos y cultos cómicos poseen una unidad de estilo y constituyen partes y zonas únicas de la cultura cómica popular, principalmente de la cultura carnavalesca.

Las múltiples manifestaciones de esta cultura pueden subdividirse en tres categorías:

i).- Formas y rituales del espectáculo (festejos carnavalescos, obras cómicas representadas en la plaza pública, etc.).

ii).- Obras cómicas verbales de diversa naturaleza: orales y escritas en latín o lengua vulgar.

iii).- Diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero (insultos, juramentos y lemas populares, entre otros).

El carnaval con todos sus actos ocupaba un lugar muy importante en la vida del hombre medieval. Además de los carnavales se celebraban también “la fiesta de los bobos” y “la fiesta del asno”. La risa acompañaba las ceremonias y los ritos civiles de la vida cotidiana. Bufones y “tontos” siempre estaban en las ceremonias serias. Todos estos ritos y espectáculos cómicos ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas diferentes, deliberadamente no oficial, exterior a la iglesia y al estado.

El folclore de los pueblos primitivos tomó cultos cómicos que convertían a las divinidades en objetos de burla y blasfemia (la “risa ritual”). En la etapa primitiva que no conocía ni las clases ni el Estado, los aspectos serios y cómicos de la divinidad eran igualmente sagrados y se podría decir igualmente oficiales.

En conclusión, para Bajtín el humor es festivo, la risa carnavalesca es patrimonio del pueblo, la risa es “general”. En segundo lugar, es universal, contiene a todas las cosas y la gente, es un alegre relativismo. Tercero, es ambivalente, alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlesca y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita, a la vez.

Juan Luis Martínez defiende la presencia del humor en *La nueva novela* a través de paradojas contradictorias que ponen en tela de juicios diversos supuestos

sacrosantos del pensar de occidente, por eso explicita sus burlas a un tipo de retórica científicista. Su humor está en cercanía con la ambivalencia que señala Bajtín, es un juego de negación-afirmación que pone al desnudo a los saberes legitimados por la explicación racional de los fenómenos del mundo.

De cierta manera, la perplejidad lleva a pensar que Martínez está jugando una broma al lector, está llenando de trampas al crítico, y por detrás su risa suena en grandes carcajadas. La complejidad discursiva de los textos indica que este fenómeno está graduado al igual que en juego por un complicado sistema de reglas.

María Paz Lundín en “El humor, la patafísica y la mística alrededor del círculo hermético”⁷¹ advierte al respecto:

El lenguaje creado a partir del humor y más aún de la ironía, en cambio, busca la transgresión no hacia un solo tipo de tradición. El humor dirige una cruel y poderosa risotada desde el principio de los tiempos hacia todo lo que refleja una verdad o un error, descubriéndonos humanos en la risa para así echar los dados y jugar a lo que llamamos conocimiento. (Lundin 2014 s/n).

Quizás en *La nueva novela* las zonas de humor se oculten un poco en el tratamiento de temas contemporáneos interdisciplinarios complejos, pero por otra parte no se puede obviar su presencia en la arquitectura interna del entramado textual, amortaja y resucita como afirma Bajtín.⁷²

En el texto: “La metafísica”, Martínez expone en una sucesión de preguntas este dispositivo contradictorio-humorístico:

⁷¹ http://revistalaboratorio.udp.cl/num9_2014_art6_lundin/

⁷² Ignacio Valente parece no comprender del todo estos mecanismos y traslada el tema del humor sólo al efecto que pueda producir. En “La extraña poesía de Juan Luis Martínez”, *El Mercurio*. 4 de abril de 1993, afirma: “No siempre la fantasía, el humor, el delirio teorizante y la sátira de Juan Luis Martínez obtienen un resultado válido. A veces el autor -sí, el autor- sólo consigue una pirueta ingeniosa, ya sea textual, ya visual. Pero no faltan en estas páginas los textos literariamente válidos”

¿Le agradan los en sí? ¿O prefiere los para sí?

Comúnmente suele decirse que “el tiempo es oro”. Haga el cálculo en dólares.

¿Cómo se representa usted al Ser? ¿Tiene plumas en los cabellos’

¿Es la Nada más sensible el domingo que los otros días? ¿Desea usted Pasar en ella sus vacaciones? (31).

En “TAREAS DE POESÍA” (95), la ironía alcanza su mayor amplitud:

TAREAS DE POESIA

Tristuraban las agras sus temorios
 Los lirosos durfían tiestamente
 Y ustiales que utilaban afimorios
 A las folces turaban distamente.

Hoy que dulgen y ermedan los larorios
 Las oveñas patizan el bramente
 Y las fólgicas barlan los filorios
 Tras la Urla que valiñan ristramente.

EXPLIQUE Y COMENTE

1. ¿Cuál es el tema o motivo central de este poema?
2. ¿Qué significan los lirosos para el autor?
3. ¿Por qué el autor afirma que las oveñas patizan el bramente?
4. ¿Qué recursos expresivos encuentra en estos versos?:

"Y las fólgicas barlan los filorios
 Tras la Urla que valiñan ristramente".

5. Ubique todas aquellas palabras que produzcan la sensación de claridad, transparencia.

6. ¿Este poema le produce la sensación de quietud o de agitado movimiento? Fundamente su respuesta. (95).

El ejercicio de comprensión literaria evoca las actividades de los libros de enseñanza escolar, donde la literatura es transmitida como un conjunto de piezas que hay que identificar y definir. En esta sección del libro titulada: "LA LITERATURA" ya se había referido a este tema en el texto "LA GRAFOLOGIA" con el dibujo del serrucho que en los dientes inscribe el apellido Martínez, allí se habla de esta herramienta como la coacción que ejerce la estructura sobre la poesía y el arte moderno. Existe, en este caso, una degradación irónica de un tipo de enseñanza de la poesía, que pone el acento en un estructuralismo mecanicista que concibe la obra artística como un rompecabezas lleno de acertijos que es preciso rearmar.

El texto poético remite a la tradición de la poesía sujeta a métrica en la sucesión de rimas, de un contenido ilegible que repite los efectos de la sonoridad que van marcando las sílabas. La gran mayoría de los textos escolares difundió la idea de que la poesía como género estaba absolutamente condicionada por estas reglas de composición. He ahí el primer gesto de degradación a través de la ironía, pues Martínez desarrolla un juego de palabras hermético, estructurado en estrofas medidas, es decir atrapada en su estructura.

Scott Weintraub (2010) observa que estos dos cuartetos endecasílabos con un esquema de rima ABAB, que perfectamente podrían corresponder a las dos primeras estrofas de un soneto, apuntan en realidad a la evocación de una larga tradición (en gran parte inglesa) de la poesía sin sentido, cuyos orígenes se remontan a Lewis Carroll y también a Edward Lear.

En su segunda parte del texto, Martínez, propone actividades al lector, al igual como lo ha hecho en reiteradas ocasiones en el libro, las tres primeras preguntas están referidas a los temas, motivos, significados y afirmaciones del autor, esquema propio de la enseñanza de literatura que tiene como fin descifrar las claves principales de contenido que el autor ha trabajado en el poema.

Las siguientes preguntas se concentran en los aspectos expresivos del poema (las figuras literarias y finalmente se le pide al lector que exprese su nivel de afectación

con el texto a través de sensaciones que deben ser fundamentadas. La ironía desaloja de contenidos al poema y lo deja al arbitrio de la especulación. Todo esto buscando un impacto emocional en el lector para que de esa manera recorra la especificidad de lo poético. El texto finalmente deviene en el absurdo y el sinsentido del ejercicio propuesto.

Lo absurdo de este ejercicio, no obstante, podría leerse como una reflexión acerca del concepto crítico de desfamiliarización o extrañamiento vanguardista propuesto por Víctor Shklovsky en *El arte como técnica* (1917). Tal vez podría considerarse como una glosa sobre la naturaleza arbitraria del signo saussureano, de modo parecido a la desconstrucción sistemática del sentido llevado a cabo como función de la descomposición corpórea y lingüística en *Altazor* de Vicente Huidobro. (Weintraub 2010 156).

Quizás la defensa a ultranza que hace Juan Luis Martínez de la presencia del humor en *La nueva novela* esté relacionada con la constatación que se hace en el libro respecto del lenguaje, si se aspira la desaparición de las huellas autoriales, si se pretende la transparencia del lenguaje, la risa como una actividad vital del ser humano viene a instalar la corporeidad en el libro. La eliminación de las jerarquías que propone el humor carnavalesco, según Bajtín, conecta la textualidad con la vida, que es donde el lenguaje con todas sus limitaciones e imposibilidades encuentra su morada.

Pero no es sólo en los textos escritos donde se develan las fuentes carnalescas populares que transforma Juan Luis Martínez, también trabaja con la exposición del absurdo y del grotesco en algunas láminas, con claras evocaciones a la cultura pop, al pastiche y a las simbolizaciones de un mundo que por los años sesenta y setenta preparaba condiciones para el advenimiento de la era de la información.

Algunas láminas del libro crean un sistema de citas que dan cuenta de lo señalado:

**EL POETA COMO FANTOMAS
(EL AUTOR) COMO ROUQUINE**

“—Je t'ai sale Rouquine ! ! ”

“—Lachez-moi ! Je ne suis pas COHN—BENDIT !
Je ne suis qu'une pute au service du neocapitalisme”.

WANTED



\$2,000 REWARD

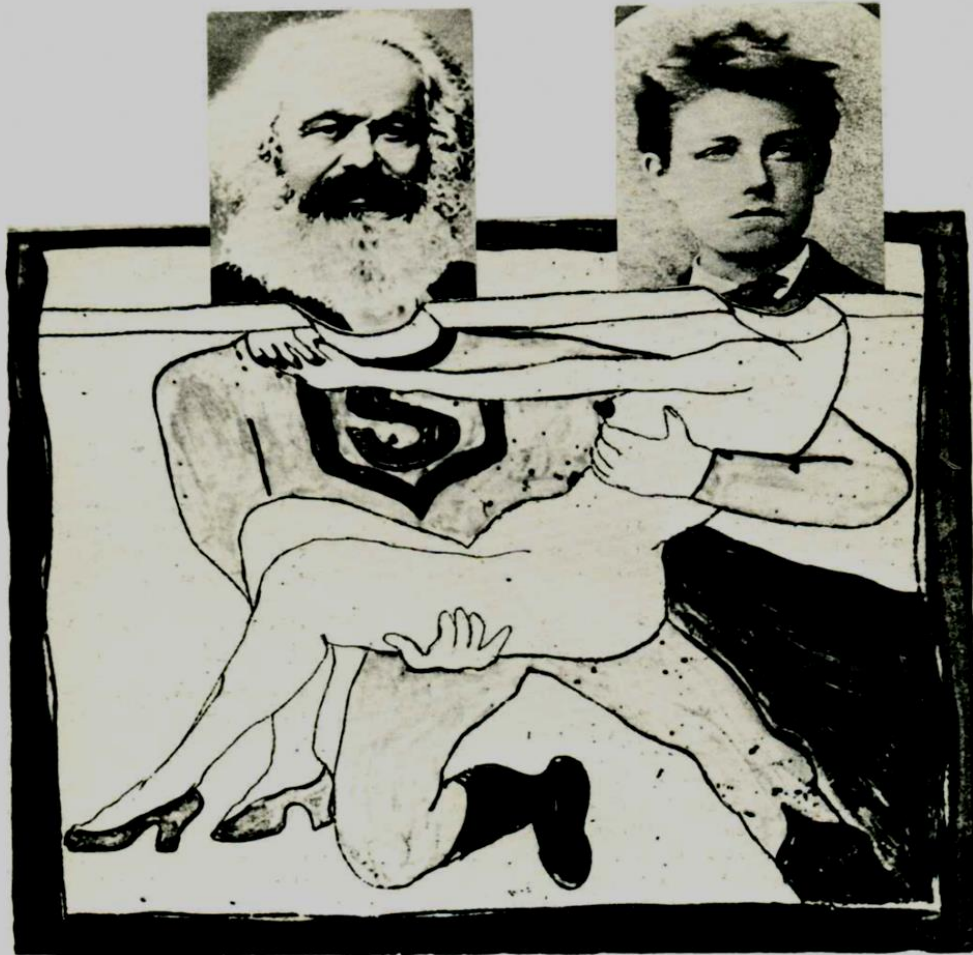
For information leading to the arrest of [redacted]
[redacted], alias [redacted], alias [redacted] etcetry.
etcetry. Operated [redacted] under
name [redacted] Height about
5 feet 9 inches Weight about 180 pounds Com-
plexion medium. eyes same. Known also under na-
me [redacted]

La imaginación burlona y pintoresca de Fantomas pudo encontrar en el ex-
ceso mismo de su vulgaridad, un valor agresivo y que adquiere en esta página y
en las siguientes su máximo poder en la expresión exacerbada de su impoten-
cia literaria:

LA NUEVA NOVELA: EL POETA COMO SUPERMAN

"El patizambo y la chepadita se aman apasionadamente y ofrecen, por tanto, en su doble aspecto, la mejor garantía para un "efecto armónico" de segundo orden".

F. Engels

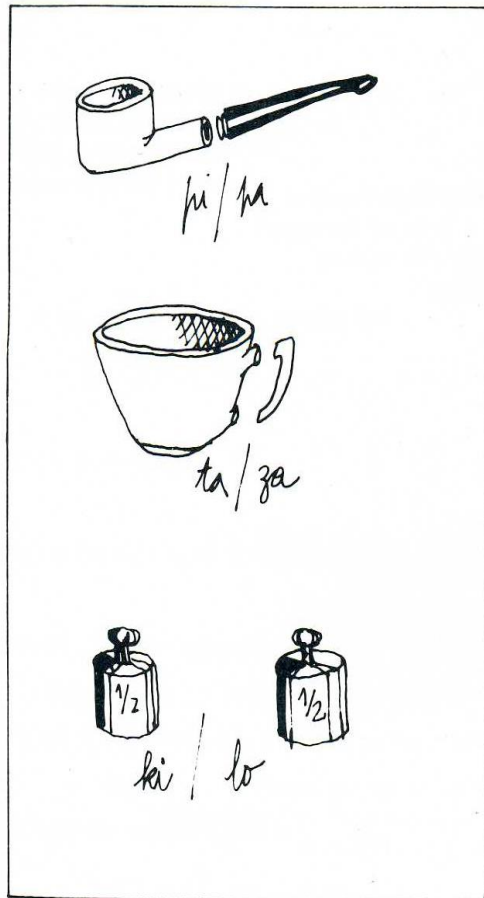


SUPERMAN se hizo extraordinariamente popular gracias a su doble y quizás triple identidad: descendiente de un planeta desaparecido a raíz de una catástrofe, y dotado de poderes prodigiosos, habita en la Tierra: primero bajo la apariencia de un periodista, luego de un fotógrafo y por último, tras las 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. (Este último es un humillante disfraz para un héroe cuyos poderes son literal y literariamente ilimitados). 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.

3 MEDITACIONES SOBRE RENE MAGRITTE

a M. Foucault

(Mis propiedades)



6.8.- Conclusiones primarias

La nueva novela de Juan Luis Martínez es un libro que recoge gran parte de las preocupaciones teóricas que cruzan la discusión respecto de la poesía contemporánea, y lo hace, paradójicamente, sin que haya claridad respecto de su definición genérica, más bien se habla de un libro de poesía porque Juan Luis Martínez así lo define.

Sin embargo, la discursividad que enhebra su tejido textual lo acercan más al ejercicio de la poeticidad que a la de otros géneros. Este libro perfectamente puede ser un volumen de arte contemporáneo, un tratado de estética posmoderna o un ensayo acerca de la estructura y función del poema contemporáneo. Las preocupaciones a las cuales alude son decisivas para la configuración de una sensibilidad arrasada en el devaneo de los signos.

El tiempo en que fue escrita, o diseñada, no es cualquier tiempo, es el entronque entre la caída de las ilusiones encendidas en los años sesenta y el advenimiento de una larga época de censura, prohibiciones, torturas y asesinatos, a los cuales fueron sometidos gran parte de los países latinoamericanos, y en particular Chile, a partir de los años setenta.

Martínez no escribe un libro de denuncia o un testimonio, hace el camino más difícil, pues se propone en medio de la barbarie, una búsqueda conceptual, reflexiva e irónica que pone a prueba al lector y a los estudiosos de la literatura. Para ello se enlaza con la tradición de la ruptura que habían diseñado las primeras vanguardias y construye un sistema de citas e interdiscursividades que pone al centro nuevas posibilidades para el sistema poético chileno.

La nueva novela y la obra de Martínez, es un proyecto inconcluso, como el de toda vanguardia, y no es posible rastrear muchas vinculaciones o el desarrollo de una presencia tan marcada como la que tuvieron Neruda, Huidobro, Mistral y Parra. Su

aislamiento de las escenas culturales, su silencio, parecen confirmar la tachadura del nombre en la portada del libro.

Los nudos problemáticos centrales que desarrolla la escritura de Martínez: el lenguaje, la poesía, la muerte del autor, la interdisciplinariedad, el sentido y la interrogación acerca de la realidad, aparecen resignificados en frecuentes mecanismos de yuxtaposición y transposiciones, más bien la escritura martiniana lo que hace es definir, interrogar, contradecir y degradar las significaciones.

El libro, por otra parte, también es una galería de imágenes y de objetos. La interdiscursividad opera en múltiples planos: en las citas, en recortes, en los títulos de libros, epígrafes, pensadores, teórico, filósofos y autores a los que se refiere, y de los cuales se apropia. Se puede concluir que *La nueva novela* es un libro que contiene varios libros en su interior. Martínez construye de un espacio dialógico y polifónico, donde los discursos se integran unos a otros.

El sujeto poético fragmentado y desvanecido en múltiples voces y dispositivos genera lecturas en diversas direcciones, quizás el punto más complejo en este sentido sea que la polisemia del libro se construye a contrapelo del horizonte de expectativas común de los lectores, lo que Lotman llama "el no procedimiento". Por tanto más que hablar de poemas en *La nueva novela* es más preciso denominarlos como textos, o fragmentos de discurso como dice Barthes.

La escritura de Juan Luis Martínez contiene una innegable presencia de los postulados de la vanguardia histórica (por ejemplo: el espíritu rupturista), sin embargo, sus textos de Martínez obedecen a un plan previamente diseñado y en el cual cada elemento está pensado con precisión, no hay escritura automática en *La nueva novela*, no hay mecanismos cuyo norte sea sólo la provocación del shock, es una escritura que no aspira al efectismo.

La relación de Juan Luis Martínez con el sistema poético chileno es polémica, su extrema idea de la desaparición de toda filiación en la obra artística, se confronta

con la tradición del yo absoluto, omnipresente y monológico, que ya se encontraba en crisis al momento que Martínez inicia su proyecto poético. La escritura martiniana aspira a la desaparición del autor de manera que sea el lenguaje el articulador del sentido o el no sentido en el poema. Por cierto, en este punto se emparenta con los artífices de la lírica moderna, principalmente con Mallarmé, y su aspiración a la escritura total a través de un libro que contenga todos los libros.

La sucesión de imágenes, collages, montajes y objetos trae como resultado textos híbridos y polisémicos que perfectamente pueden ubicar a Martínez en un punto medio entre el escritor y el artista visual. Allí donde la palabra no alcanza, *La nueva novela* expande el significante, modeliza los géneros discursivos primarios creando sistemas y subsistemas discursivos cuya característica principal es el estado permanente de inestabilidad.

Como se ha visto, los ejercicios patafísicos, la lectura la lógica de la contradicción, el diálogo con el discurso científico, llevan a la interrogación sobre los fundamentos de la realidad o la percepción que se tiene de ella. Para Martínez, existe un mundo sujeto a discursos de racionalidad cuyos pilares se encuentran en bancarrota.

**7.- LA FRAGMENTACIÓN DEL SUJETO EN LA PALABRA POÉTICA, EL
DOLOR, EL CUERPO, MODELIZACIÓN DE LOS DISCURSOS Y CHILE EN
PURGATORIO DE RAÚL ZURITA**

7.1.- De *Mein Kampf* a *Purgatorio*: los inicios de la poesía de Raúl Zurita

Desde los inicios de su escritura, Raúl Zurita (1950), ha propuesto un singular programa poético que se expresa en su obra hasta el día de hoy, esta peculiaridad se emparenta principalmente con el desarrollo de un discurso rupturista y cuya marca principal es la profunda fragmentación del sujeto poético presente en su discursividad. Gran parte de su obra es un proyecto poético inconcluso, que, recoge la herencia de la vanguardia histórica, clausura las posibilidades del poema formal y se rebasa a lo extratextual. La poesía de Zurita configura nuevas posibilidades y aperturas en el campo de lo poético, pues reconfigura el concepto de lo anormal en la tradición de la poesía chilena, tensionando, de este modo, conceptos claves como la novedad y el patrimonio de la autoría. Sus escritos delinean un territorio simbólico con una acentuada presencia de lo igeográfico y de lo corporal, *Purgatorio* (1979) su obra inaugural se presenta como un espacio polidiscursivo.

La poesía de Raúl Zurita es antecedente relevante en la elaboración de un posible mapa de continuidades o rupturas del sistema poético chileno post golpe de Estado de 1973. *Purgatorio* propone: un sujeto poético escindido y un discurso complejo que, sin duda, se sobrepone al discurso político y cuyo análisis permitiría de alguna manera comprender la situación política y social que vive Chile en el periodo 1973-1985.

Emparentado, en una relación interdiscursiva, con la *Divina Comedia* de Dante, Zurita configura una cartografía del dolor y de las afecciones personales que afectan a la comunidad en su tránsito hacia una “vida nueva”. El texto zuritiano se aparece así como un campo polisémico donde se conectan aspectos biográficos, el paisaje de Chile, la demencia y tragedias de los años primeros de la dictadura e incluso de los hechos previos al golpe de Estado de 1973. Zurita desdobra su palabra en múltiples códigos intraliterarios y extraliterarios; modeliza discursividades provenientes de las ciencias, de la religión y de la psiquiatría, al igual que Juan Luis Martínez, y las relaciona con lo multidimensional y su propia corporeidad.

El proceso creativo y de composición de *Purgatorio* se puede leer también como una diacronía de la irrupción de la neovanguardia chilena de los años ochenta, la cronología da cuenta de esto:

- a) Los poemas de la sección "Domingo en la mañana" de *Purgatorio* fueron escritos el año 1970 y aparecen publicados en la antología de Micharvegas (1972), bajo el título: "La tiempo blanca para nuestro mundo negro". Este volumen también incluyó algunos textos de Juan Luis Martínez.

- b) El poema "Áreas Verdes", escrito en 1971 con el título: "Allá lejos", se publica en la revista *Chilkatún* (1973).

- c) "Mi amor de Dios", dibujo de una serie de peces distribuidos en forma triangular en la página 61 de *Purgatorio*, es creado en 1973, poco antes del golpe, y aparece por primera vez en la revista *Manuscritos* (1975), con el título: "Te lo digo todo".

- d) Previo al golpe de Estado de 1973, el 70 por ciento de los poemas que se incluirán en *Purgatorio* estaban terminados (Las secciones: "Domingo en la mañana", "Áreas Verdes" y "Mi amor de Dios"). Raúl Zurita decide, en ese momento, que el libro llevaría por nombre: *Allá lejos*, el título está tomado de la novela *La Bas* (1891) del escritor francés Joris-Karl Huysmans.

- e) El título *Purgatorio* lo acuña el año 1975. Luego, en 1976, incorpora los textos: "desiertos" y "El desierto de Atacama", también incluye "Devoción", "En el medio del camino", "Arcosanto" y las imágenes de los tres encefalogramas que se agrupan bajo el nombre: "La Vida Nueva".

- f) En 1977 decide cambiar el nombre de volumen por: *Mein Kampf*. El texto es aprobado para su publicación en la Editorial Universitaria, pero no su título, y es así como en 1979 vuelve a nominarlo como *Purgatorio* y es finalmente publicado. Enrique Lihn fue quien propuso a la Editorial Universitaria, de la Universidad de Chile, la publicación de *Purgatorio*. La edición del volumen contó también con el apoyo Eduardo Anguita, lector de la editorial, y del crítico del diario *El Mercurio*, Ignacio Valente.

Visto estos antecedentes, se comprueba que la gran mayoría de los textos que componen *Purgatorio* ya estaban terminados antes del 11 de septiembre de 1973. Los nuevos textos, agregados después, vienen a ampliar el programa poético zuritiano y se enlazan, también, con las dolorosas experiencias vividas por el país tras la instauración del gobierno militar. Los nueve años que tarda en terminar el libro (1970 y 1979), están marcados por las experiencias personales y colectivas que el autor deberá enfrentar. En una primera lectura de *Purgatorio* se aprecia que la intención de Raúl Zurita pretende trascender los hechos que le toca vivir, más bien, lo que intenta es agrupar en diversos planos: sus vivencias, la historia del Chile de aquellos años, el paisaje y la apertura de la poesía más allá de la página escrita. La expansión del significante, como postula Iván Carrasco (2005), es un ejercicio que marca la obra de Raúl Zurita, pues introduce los elementos extratextuales y fuerza la página escrita a su límite máximo. El propio cuerpo también se presenta como espacio de significación, a estos dispositivos se debe agregar la interdiscursividad: el lenguaje poético y científico.

7.2.- El purgatorio de Zurita

El purgatorio como un lugar de expiación es un territorio de tránsito, que según la tradición cristiana contiene un fuego purificador. En 1562, en el Concilio de Trento, la Iglesia Católica reconocerá oficialmente este término. Alejandro Tarrab (2011), dice que el reconocimiento del término purgatorio es consecuencia de un vasto proceso que se remonta a los inicios de la era cristiana: “Clemente de Alejandría y Orígenes, dos de los más altos exponentes del cristianismo en Grecia, reconcibieron en el siglo III la idea de un fuego purificador capaz de redimir los pecados; una especie de infierno temporal en el que el expiado podía ganarse el acceso al Cielo” (Tarrab 2011 143).

El término que valida la Iglesia Católica es el resultado de la conjunción entre las tradiciones paganas helénicas y diversas exégesis de la Biblia, lo que traerá como resultado el nombre: *purgatorius tempararius*. A la fecha del Concilio de Trento, Dante ya había escrito *La Divina Comedia* (Siglo XIV) propiciando un vasto imaginario no sólo para las artes, sino para la cultura en general.

El purgatorio para Raúl Zurita es un lugar donde la experiencia personal se encuentra fundida con la experiencia colectiva, no es posible divorciar el mundo privado del mundo social en la lectura *Purgatorio*, de ahí que Zurita lo represente como un espacio arrasado, pletórico de citas, simbolizaciones e intervenciones que resignifican su situación personal en ese momento y lo que transcurre en Chile desde inicios de los ´70.

A la experiencia personal y colectiva presentes en el discurso zuritiano, se agrega la connotada presencia del paisaje chileno, el cual aparece con voz propia y como otro cuerpo en el escenario que propone el libro. Benoît Santini (2011) afirma que el espacio geográfico presente en los textos de Zurita expresa los tormentos y sentimientos de los chilenos y, a su vez, opera como un dispositivo que le da fuerza al discurso lírico zuritiano: “El poeta abarca el conjunto de la geografía chilena, y hace del paisaje un espacio doble: se trata de un espacio psicológico, pero también

de una alegoría política, lo cual permite, como lo hace muy a menudo, denunciar mediante la sugestión y lo implícito” (Santini 2011 82).

En esta línea argumentativa, se puede aseverar que el paisaje de la geografía chilena en el discurso de *Purgatorio* actúa por una parte como eje dinamizador del discurso lírico, pero también, actúa como un cuerpo que se desplaza, asciende, se puebla y despuebla, como un contenedor del devenir de las pasiones humanas. En el poema “El Desierto de Atacama VI” se lee: “No sueñen las áridas llanuras/ Nadie ha podido ver nunca / Estas pampas quiméricas” (35) y en “Para Atacama del Desierto”: “Para que desolado frente a estas fachas el paisaje devenga/ una cruz extendida sobre Chile y la soledad de mi facha/ vea entonces el redimirse de las otras fachas: Mi propia/ Redención en el Desierto” (36).

El lenguaje en *Purgatorio* deambula, con reiterada frecuencia, en la ambivalencia: caída y ascenso, por este motivo, el sujeto poético, cuyo rasgo más característico es la afirmación y negación, habla desde la precariedad y la alucinación. Oscar Galindo (2002) postula que este rasgo de afirmación y de negación del sujeto es una de las características más relevantes en la poesía de Zurita.

La rotura de ‘una columna’ es no sólo la propia rotura del yo, sino también la rotura de un sistema valórico y social que le obliga a afirmarse en sí mismo como posibilidad de salvación. De ahí que junto a los gestos autodestructivos aparezca con tanta fuerza la constatación del deseo de volver a amarse. (Galindo 2002 103).

Estas dimensiones absolutamente presentes en el inicio de la poesía de Zurita irán mutando a través de sus libros, la discursividad presente en *Purgatorio*, cargada de una fuerte dramaticidad lírica, gradualmente irá cediendo terreno para confluir en un discurso más prosaico y novelado, como se lee en su última publicación: *Zurita* (2011).

7.3.- Discurso y modelizaciones en *Purgatorio*

La exploración del discurso zuritiano se encuentra íntimamente ligada a las transformaciones acaecidas en la poesía contemporánea, a las apropiaciones que hace del discurso vanguardista, y al propio sello que cimienta. Los ejes centrales de su discurso poético están relacionados en primer lugar con el canon occidental, así lo confirman las frecuentes referencias a la *Divina comedia* y a la *Biblia*. Su ruptura con la tradición poética chilena no aspira a la disolución de la obra (como la vanguardia histórica), más bien en Zurita lo que se observa es que la escritura se construye con un plan previamente trazado, diseñado matemáticamente.

Purgatorio debe leerse como un sistema polifónico donde el sujeto poético enuncia fragmentariamente su discursividad, recurso que converge en una sucesión de planos que se yuxtaponen por medio de citas, imágenes, voces travestidas y la modelización del discurso científico. Desde su portada, el libro, se comporta polisémicamente, propone un cruce entre imagen y palabra⁷³. Ilustrativo de este fenómeno es la unidad textual entre la foto de la portada, (detalle del rostro lacerado de Zurita), los epígrafes iniciales, la dedicatoria a Diamela Eltit y la primera sección: “EN EL MEDIO DEL CAMINO”. Los textos conforman una unidad poética, donde ninguno de ellos queda suelto, más bien se potencian en un entramado que crea sistemas y subsistemas complejos que contienen códigos históricos, biográficos, culturales y metapoéticos.

Yuri Lotman en *La estructura del texto artístico* (1988), dice que el lenguaje poético es un sistema de signos (lenguaje) cuya estructura es de gran complejidad si se le compara con la lengua común. El postulado de Lotman se fundamenta en la idea

⁷³ A propósito de este cruce entre imagen y palabra, Oscar Galindo en “Palabras e imágenes, objetos y acciones en la postvanguardia chilena” (2007) postula: Se trata de una operación semiótica de expansión de los códigos expresivos de la lírica cuyos antecedentes se encuentran en la primera vanguardia, en el pop art y en la poesía concreta; así como la transposición de elementos de un sistema de significación a otro (poesía y plástica como la más visible); pero al mismo tiempo supone una operación política en la medida en que se introducen nuevos parámetros dialógicos, al “injerirse” con otras disciplinas, desbordándolas. La postvanguardia es el resultado de la desconfianza en el lenguaje y sus trampas, en la retórica inflamada y mesiánica. Dedicada a desestabilizar otros sistemas discursivos por medio de la parodia, la ironía, el silencio y, sobre todo, de la crítica al propio discurso, la poesía se convierte en contralenguaje. (2007 1).

que el lenguaje artístico es un sistema de modelización secundario que se nutre de los sistemas primarios, (por ejemplo el lenguaje común de la vida cotidiana). El pensador ruso reconoce en la lengua natural (sistema primario) el más poderoso y más antiguo sistema de comunicaciones de la colectividad humana y por su propia estructura influye decisivamente en el pensamiento humano y en la vida social. El lenguaje artístico, donde se incluye la poesía, viene a ser un sistema secundario que se construye a modo de lengua, aunque no reproduzca necesariamente todas las características del lenguaje común. Se lee:

Puesto que la conciencia del hombre es una conciencia lingüística, todos los tipos de modelos superpuestos sobre la conciencia, incluido el arte, pueden definirse como sistemas modelizadores secundarios. Así, el arte puede describirse como un lenguaje secundario, y la obra de arte como un texto en este lenguaje. (Lotman 1988 20).

El Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria, De Marchese y Forradelas (1991) agrega que la literatura vista como sistema supone que cada texto literario asume valores y especificidades por su correlación con los otros textos, "...especialmente con los que le son afines en el seno de un género determinado o de una poética o de una escritura" (387).

Purgatorio, leído como un sistema de textos que contiene a otro conjunto de subsistemas textuales en su interior, abandona definitivamente la idea del poema suelto y del libro de poesía visto como el registro parcelado de la expresividad artística de un autor. Lo que propone, al igual que Juan Luis Martínez, es que el libro sea una estructura autónoma de su contenido y sujeta también a una construcción.

Raúl Zurita en *Literatura, lenguaje y sociedad* (1983) indica que el experimentalismo formal abandona paulatinamente las formas coloquiales de la obra parriana con la consecuente proliferación de los libros objetos que tienen un claro antecedente en la poesía concreta, corriente generada en 1965 en Brasil, y cuyos supuesto

programáticos pertenecen al poeta Haroldo de Campos. La exploración conceptual trae consigo proyectos totalizadores, por tanto se desacralizan los géneros históricos, y se construyen nuevas escrituras a partir de retazos y fragmentos que buscan eliminar las barreras que separan las distintas artes.

Zurita liga estos rasgos con el abordaje temático de tres *leit-motiv*: "...la denuncia que ha sido capaz de interiorizar dentro de la obra los mecanismos de la censura con el fin de sobrepasarla y eludirla, la vuelta al tema del paisaje como tema y escenario de una gesta individual o colectiva, un marcado acento en la 'descomposición de clases a través del aborde del erotismo'" (Zurita 1983 19).

La estructuración de *Purgatorio* como un libro totalizador, construido en base a fragmentos, contiene una sospecha acerca de las propiedades y capacidades del lenguaje poético tradicional. La interjección de los discursos modelizados, en *Purgatorio*, trajo como resultado escrituras que abordaron temas latentes en la discusión del sistema poético chileno, que parecían quedar suspendidos frente a la contingencia del país bajo dictadura. Estos temas acerca de la poesía, su estructura, el sujeto poético, los modos de representación y el lenguaje, se retroalimentaron en gran medida a través de la obra de los artistas de la neovanguardia, pues el campo cultural arrasado por la represión y la censura generó una atmósfera social del silencio y del cuidado de las palabras.

La poesía y las artes en general del Chile de los '70 y '80, no fueron excepción a estas tensiones, más bien se produjo una exacerbación de ellas, y en el caso del programa poético zuritiano hubo una clara comprensión de que la pelea era de largo aliento, pues se desarrollaba en el campo estético, casi como profecía del país que se modelaba en los discursos oficiales. De ahí que el testimonio panfletario, importante sin duda, no bastaba pues se quedaba atrapado en la horrorosa contingencia.

En *Purgatorio* aparecen como retazos diseminados todos los componentes de esta discusión: " iv. Y si no escucha a las ovejas balar en el Desierto / de Atacama

nosotros somos entonces los pastizales / de Chile para que en todo espacio en todo mundo / en toda la patria se escuche ahora el balar de nuestras / propias almas sobre esos desolados desiertos miserables.” (Purgatorio 1979 35);

“Destrocé mi cara tremenda / frente al espejo / te amo –me dije- te amo / Te amo más que a nada en el mundo” (17).

“1. Esta vaca es una insoluble paradoja / pernocta bajo las estrellas / pero se alimenta de logos / y sus manchas infinitas son símbolos” (49).

7.4.- Las fragmentaciones del sujeto en *Purgatorio*, el cronotopo autobiográfico, el grotesco y las voces travestidas

La portada de la primera edición *Purgatorio* (1979) es el primer dato para indagar en las fragmentaciones del sujeto poético en Zurita. La fotografía muestra la herida de su rostro con lo que corporiza simbólicamente el escenario que propone el libro. Esta imagen no queda aislada del conjunto del libro y se tronca en un primer sistema de citas con la primera sección del libro: “En el medio del camino”.

La voz enuncia desde lo femenino la relación: locura y dolor: “Mis amigos creen que / estoy muy mala / porque quemé mi mejilla” (1979 5), como una referencia explicativa de la foto de portada y por medio de la interjección de ambos planos (imagen y palabra) queda simbolizada la entrada a este purgatorio personal y colectivo. Luego en la página siguiente bajo el título: “DEVOCIÓN” se lee una dedicatoria: “A Diamela Eltit: la Santísima Trinidad y la Pornografía” (7), y bajo el texto a modo de pie de página entre comillas se lee: “LA VIDA ES HERMOSA, INCLUSO AHORA” (*Ibíd*). El detalle (rostro quemado) de la foto es encabezado por el título *Purgatorio* y al nombre del autor antecede la preposición “de”, por tanto este no es cualquier lugar, es el mismo Zurita el que se sitúa en este lugar de tránsito y se expone a sí mismo con una imagen que expresa dolor. Luego, en el primer texto del libro, el sujeto poético muta hacia una voz fronteriza que se adjetiva como “mala” y se engarza hacia la dedicatoria a la escritora Diamela Elit, esposa del poeta por

aquellos años, la Santísima Trinidad (Padre, Hijo y Espíritu Santo) donde recién aparece lo marsculino y la pornografía. Para Eugenia Brito (1990):

La quemadura de la cara en *Purgatorio* es un signifiante que deja constelar varios significados y que permite, entre otros mecanismos de significación, la aparición de un semiótico femenino que se inmoló. Los motivos son complejos. Se correlacionan inmediatamente con la ruptura de un tabú y para leer esa ruptura nada mejor que remontarnos a los textos bíblicos. Unos de los referentes culturales importantes en los que dialoga el texto *Purgatorio*. Es la mejilla quemada la que permite la transformación del sujeto (masculino) situarse en otro borde signifiante: el femenino” (Brito 1990 54).

El mecanismo de fragmentación del sujeto poético es reiterativo en las primeras páginas del libro. El texto describe espacios degradados y profanados, la Santísima Trinidad otorga, en esta línea, el espacio de lo ritual y la pornografía viene a connotar la exhibición de los cuerpos sin mediaciones, en la intemperie de una realidad cruda no sujeta a mediaciones. El texto de cierre “LA VIDA ES HERMOSA; INCLUSO AHORA” articula una cierta esperanza frente a las advertencias de la carne quemada, la degradación de los cuerpos y la experiencia del dolor.



mis amigos creen que
estoy muy mala
porque quemé mi mejilla



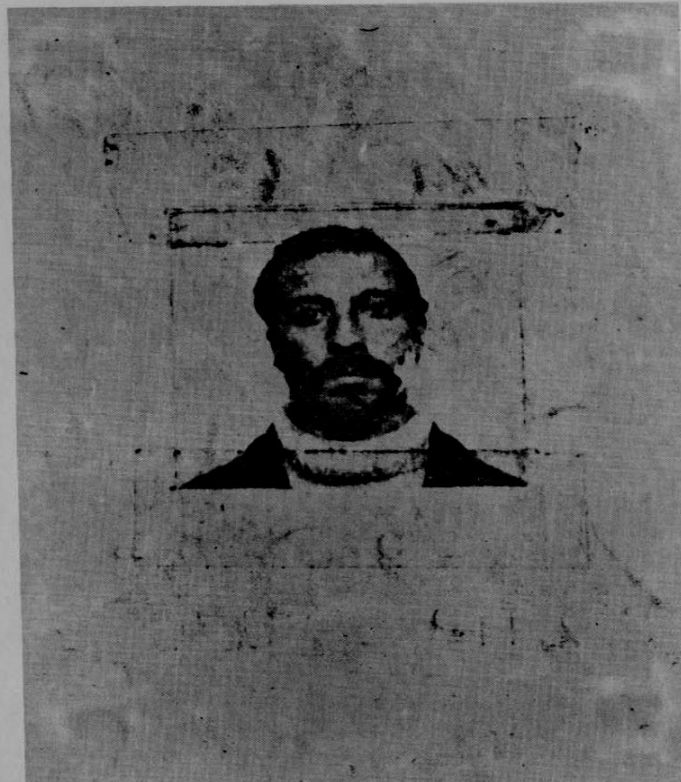
DEVOCION

A Diamela Eltit: la
Santísima Trinidad y la
Pornografía



“LA VIDA ES MUY HERMOSA; INCLUSO AHORA”

La primera sección de *Purgatorio*: "EN EL MEDIO DEL CAMINO" (9) se inicia con otra imagen, esta vez es una foto tipo pasaporte en que Zurita sale retratado con un vendaje que cubre la herida de su rostro, bajo la fotografía se lee "EGO SUM".



EGO SUM

La imagen al símil de una foto de presentación, como la que algunos escritores incluyen en las solapas de los libros, es el primer rastro de un serie de alusiones en el volumen a la presencia de Zurita, que a modo de personaje parece recorrer la textualidad. Personaje que, por cierto, es nombrado como: Zurita. La pretensión de fundir arte y vida lleva al autor a construir un enunciado que demarca su presencia en el entramado discursivo del libro. El purgatorio de Zurita requiere de la presencia y el testimonio de esta voz. Así, la escritura denota la presencia del cronotopo autobiográfico.

Mijaíl Bajtín en “Formas del tiempo y del cronotopo en la novela (Ensayos sobre poética histórica)” (1986) define el concepto de cronotopo como la intervencionalidad esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. El término lo extrae de las ciencias naturales matemáticas, introducidas y fundamentadas en la teoría de la relatividad por Albert Einstein. El teórico ruso lo traslada a la literatura y lo entiende como una categoría formal y de contenido de la literatura, no lo aborda en este caso en otras esferas de la cultura. El cronotopo une los elementos del espacio y el tiempo en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa, se comprime y se hace visible desde el punto de vista artístico; y el espacio se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento y de la historia.

¿Qué importancia tendrían los cronotopos? En primer lugar, Bajtín señala que tienen importancia semántica, temática, se constituyen en centros organizadores de los acontecimientos novelescos, se enlazan y desligan los “nudos argumentales”. El cronotopo es un elemento muy importante en el nacimiento y desarrollo del argumento narrativo en la historia de la literatura. Permite también que el tiempo se concrete en determinados sectores del espacio. Normalmente cuando se dan varios cronotopos en un texto artístico, uno de ellos predomina sobre los demás.

En “La poética de Mijaíl Bajtín” (2011) Manuel Jofré expone: “El cronotopo es una noción bifocal, que cruza dos series, la del tiempo y la del espacio, y con ello Bajtín

se aleja de la problemática del héroe (el autor y el personaje) y de la historia narrada (el discurso y la acción).” (Jofré 2011 297).

En el caso de la presencia del cronotopo autobiográfico en *Purgatorio*, el sujeto representa sus acciones, testimonia su experiencia, expone sus visiones, recurre a sus anécdotas y se interrelaciona con el mundo. El cronotopo autobiográfico en síntesis lo que hace tomar rasgos y cualidades del carácter del héroe en distintos momentos de su vida y los distribuye en rúbricas analíticas y autoreflexivas. El personaje Zurita transita en el espacio dialógico de la obra, es un sujeto poético trágico pues contiene en su corporalidad el discurso de la derrota, su rostro mutilado y expuesto es una clara señal de eso. La ambigüedad masculino-femenina de las voces también se enuncia desde las fronteras difusas que se expanden entre el discurso del propio sujeto que padece y que se exterioriza hacia la comunidad. Lo interesante aquí es que la voz-personaje Zurita no se configura como el centro articulador de la estructura discursiva, más bien establece relaciones problemáticas con el coro de voces que conforman *Purgatorio*. Es un sujeto, en definitiva, que solo en la fragmentación puede hibridarse, casi como un mecanismo de defensa⁷⁴.

Sobre los riscos de la ladera: el sol

entonces abajo en el valle

la tierra cubierta de flores

Zurita enamorado amigo

recoge el sol de la fotosíntesis

Zurita ya no será nunca más amigo

desde la 7 P.M. ha empezado a anochecer

La noche es el manicomio de las plantas. (18)

⁷⁴ Magda Sepúlveda en *Ciudad Quiltra* (2013), recuerda que Gonzalo Millán en *La ciudad* también crea un personaje que en su primera edición es un anciano, en la reciente publicación de Editorial Cuarto Propio es una anciana.

El personaje Zurita (“...Zurita enamorado amigo/ recoge el sol de la fotosíntesis/ Zurita ya no será nunca más amigo...”) no desaparecerá jamás de los textos zuritianos, la autoexégesis que se impone deviene en una voz cercana a la demencia y a la hiperexposición. En este caso, el sujeto poético se fragmenta en una dialéctica: ascenso/caída, lo que otorga a las imágenes poéticas de un fuerte componente grotesco:

III

Todo maquillado contra los vidrios
 me llamé esta iluminada dime que no
 el Súper Estrella de Chile
 me toqué en la penumbra besé mis piernas

Me he aborrecido tanto estos años. (16).

XLII

Encerrado entre las cuatro paredes de
 un baño: miré hacia el techo
 entonces empecé a lavar las paredes y
 el piso el lavatorio el mismo baño
 Es que vean: Afuera el cielo era Dios
 y me chupaba el alma -si hombre!
 Me limpiaba los empañados ojos (18).

Mijail Bajtín advierte que las imágenes grotescas conservan una naturaleza original, se diferencian de la vida cotidiana, son ambivalentes y contradictorias. Vistas desde

un punto de vista clásico parecen monstruosas, deformes y horribles. Las imágenes clásicas, a diferencia de las grotescas, aparecen siempre como perfectas y en plena madurez. Una de las tendencias fundamentales de la imagen grotesca del cuerpo consiste en exhibir dos cuerpos en uno: el que da la vida y desaparece. Esta concepción se encuentra en evidente contradicción formal con los cánones literarios y plásticos de la antigüedad clásica que se basa en la idea del cuerpo acabado y perfecto. El rasgo sobresaliente del grotesco es la degradación, la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto.

En el grotesco la degradación de lo sublime no tiene carácter formal o relativo, lo “alto” y lo “bajo” poseen allí un sentido completa y rigurosamente topográfico.

Lo “alto” —————> es el cielo

Lo “bajo” —————> es la tierra

El término “grotesco” tuvo su origen en una acepción restringida: a fines del Siglo XV, a raíz de excavaciones efectuadas en Roma en los subterráneos de la termas de Tito se descubrió una pintura ornamental a la que se denominó grottesca, derivado de *grotta* (gruta). El grotesco tiene su fundamento en el humor popular, es un entrelazamiento de formas humanas, vegetales y animales, es un híbrido.

Las imágenes grotescas que pueblan el purgatorio de Zurita potencian la dialogía interna del texto, las voces trastocadas en planos diversos van creando un relato de la irracionalidad y la demencia que da cuenta de un sujeto y una comunidad que han perdido el rumbo: “Estoy mal Lo he visto / yo no estaba borracho / Pero me condené” (20), “El vidrio es transparente como el agua / Pavor de los prismas y los vidrios / Yo doy vuelta para no perderme en ellos” (*Ibid.*), la sintaxis de los textos deviene caótica y afiebrada, se constituye en otra señal de este camino perdido que las diversas voces intentan comunicar a través de las palabras y las imágenes.

Los números romanos, que ofician como títulos, en los textos en la primera sección del libro no obedecen a ningún orden cronológico, nominan fragmentos

desconectados unos de otros, como piezas arqueológicas descubiertas y clasificadas.

XXXVIII

Les aseguro que no estoy enfermo créanme
 ni me suceden a menudo estas cosas
 Pero pasó que estaba en un baño
 cuando vi algo como un ángel
 ‘Cómo estás, perro’ le oí decirme
 bueno –eso sería todo
 Pero ahora los malditos recuerdos
 ya no me dejan dormir por la noches. (16).

La palabra poética se ensancha y, de este modo, establece espacios convergentes dentro del propio poema, el sujeto poético fija la escena y habla desde su propio padecimiento (“Les aseguro que no estoy enfermo créanme...”), luego asume la discursividad de un narrador que complementa la imagen grotesca (“pero pasó que estaba en un baño/ cuando vi algo como un ángel...”), finalmente degrada la imagen del ángel que lo increpa (“Cómo estás perro”) creando una atmósfera dramática que se desborda y se descentra de las palabras iniciales, de esta forma el sujeto poético ha mutado en pocos versos en un espacio dialógico que abre hacia connotaciones diversas.

Esta fragmentación del sujeto poético en *Purgatorio* registra lo “no dicho”, da cuenta de zonas de silencio que demandan la transfiguración en diversas voces travestidas, caóticas y dementes, que dialogan con el personaje-narrador-sujeto poético: Zurita, y un país contaminado por la auto-represión de su habla.

En esas condiciones los dispositivos más experimentales y vanguardistas dejan de ser meros dispositivos de shock y se desplazan al terreno propio de las

significaciones del lenguaje, de aquello que se agrega al significado, aquello que lleva al concepto un poco más allá y que por cierto revela la propia experiencia del sujeto poético, su palabra y la palabra del otro (de la comunidad). Las funciones del lenguaje se re-asignan, detrás de ese fenómeno porque lo que adviene es temor.

Siguiendo los postulados Bajtín se puede concluir que el discurso individual y el literario, representan un proceso de asimilación de palabras ajenas, ecos y reflejos de otros enunciados. Los matices que muestran los estilos individuales se pueden analizar a través del análisis de los enunciados ajenos, semi ocultos o implícitos, de apoyo o polémica, en sus diferentes grados de otredad. En *Purgatorio* Zurita y el discurso ajeno, o más bien Zurita y el país, se expresan en la multitud de voces que dialogan desde espacios diversos y que confluyen en la palabra poética:

LVII

En la angosta cama desvencijada
 desvelado toda la noche
 como una vela apagada vuelta a encender
 creí ver a Buddha varias veces
 Sentí a mi lado el jadeo de una mujer
 pero Buddha eran los almohadones
 y la mujer está durmiendo el sueño eterno. (19).

La unión de lo incompatible en las imágenes grotescas de *Purgatorio* genera una mixtura entre lo trágico y lo risible, esto orienta hacia una textualidad de carácter exagerado donde es imposible definir un límite entre un orden u otro: lo humano y las cosas; lo real y lo imaginado.

7.5.- El lenguaje imprecativo en *Purgatorio*

En las diversas tonalidades que contiene el discurso de *Purgatorio*, llama particularmente la atención el lenguaje expresivo-declamativo que utiliza reiteradamente Zurita, este rasgo confirma la idea de que muchos de los textos fueron escritos y pensados para ser declamados en público (escuchados o escenificados), que leídos. No obstante, esta situación genera un ritmo muy particular a los versos. Es una escritura en algunos casos casi profética, cercana a la discursividad de textos rituales y religiosos.

Pavella Coppola (2011) ha señalado que este rasgo de la poesía zuritiana construye una poética de la imprecación: “*Prix* y *precis*, voces latinas significando súplica anidan en el corazón a la palabra imprecación. En tal concierto, la imprecación sucede como un gran torbellino en alianza con nuestros oídos, depósitos fisiológicos, cajas de resonancia para nuestra escucha” (Coppola 2011 29). Persiste en la reflexión:

(...) la imprecación, cuya etimología corresponde a *imprecañ*, *precari*, rogar, orar, es la esencia de la *imprecatio* latina, una forma de plegaria. Antes de ella, el poder imprecatorio de la palabra constituía el corazón de la tragedia griega, de tal modo la expresión del cíclope Polifemo de la *Odisea* vocifera rabiosamente la sentencia trágica contra Ulises al transtierro, a no regresar jamás a Itaca.(...)Lo imprecativo en esta situación es un doble vínculo, fuerza y rabiosa de la condena e imploración, debilidad del que ruega. Así, la imprecación griega, suerte de anatema implicaba deseos o maldiciones(...) Nos interesa (...) plegarnos al primer sentido, al momento en que la palabra imprecativa aún resonaba inaugural, aún se ligaba al mito, a la primera exploración de significados virginales, fuera del cálculo moral, más aullido pretérito. (Coppola 2010 96).

El canto imprecativo, entonces, que emerge en *Purgatorio* abre una posibilidad estética en la cual la palabra se subordina a la arremetida sonora y rítmica del texto.

Este espacio de la sonoridad en la escritura se transforma en enunciado que, a la vez, complementa el sentido que adquieren las palabras: “Para que desolado frente a estas fachas el paisaje devenga / una cruz extendida sobre el Chile y la soledad de mi facha / vea entonces el redimirse de las otras fachas: Mi propia / Redención en el desierto...” (*Purgatorio* 1979 38).

Sintácticamente el sistema poético deviene en muchos casos en una economía verbal donde el recurso más usado es la reiteración; para Coppola (2011) estas reiteraciones no obedecen solamente a lo formal del poema, sino a una estrategia discursiva de toda obra totalizadora: “suerte de obsesión creativa, cuyo núcleo semántico es la imposibilidad del poeta de ser más allá de la finitud.” (30).

iv. Y cuando vengán a desplegarse los paisajes
 convergentes y divergentes del Desierto de Atacama
 Chile entero habrá sido el más allá de la vida porque
 a cambio de Atacama ya se están extendiendo como
 un sueño los desiertos de nuestra propia quimera
 allá en estos llanos del demonio (37).

El sistema discursivo sonoro, al símil de un canto, posibilita que el sujeto poético exprese lo trágico en un paisaje grandioso, que viene a ser una escenografía donde se despliega toda la dramaticidad del lenguaje. Por este motivo es que en las secciones: “Desiertos” y “El Desierto de Atacama”, lo imprecativo aparezca con tanta relevancia en sonoridades de tipo proféticas, súplicas y de plegaria, tan propio de textos sagrados. La imprecación es en este caso necesaria, porque otorga el tono preciso para esta exposición desgarradora del sujeto en medio de la desolación de las pampas del desierto.

El desierto, que no es cualquier desierto, pues tiene nombre y apellido: El Desierto de Atacama se transfigura y dinamiza en la medida que la voz canta los poemas, los paisajes se transforman y van adquiriendo corporeidad. Ese desierto es Chile,

sin duda, y lo que florece en los poemas, es la posibilidad de salida de este *Purgatorio*.

Y si no se escucha a las ovejas balar en el Desierto
de Atacama nosotros somos entonces los pastizales
de Chile para que en todo el espacio en todo el mundo
en toda la patria se escuche ahora el balar de nuestras
propias almas sobre esos desolados desiertos miserables(35).

El desierto es el escenario de esta travesía dolorosa, igual que la errancia de Moisés en busca de la tierra prometida. El sujeto poético ha mutado, ha cambiado, el desierto también ha cambiado, se ha transformado en un lugar con pastizales y con ovejas, adquiere su corporeidad en el tono de los textos que le otorgan ese dinamismo.

Por conclusión, el recurso del lenguaje imprecativo se enraíza profundamente en los textos zuritiano como un mecanismo dinamizador de los escenarios que va instalando la escritura. Es así como la geografía es una voz más en el canto coral y conecta los textos con la vitalidad de la naturaleza provocando amplias resignificaciones en el plano de lo simbólico.

Esta verdadera arquitectura de la palabra trae consigo una ruptura decisiva con la tradición de la poesía occidental. La manera en que se escribe el verso supera la noción de verso libre, en la conjunción con lo prosaico, tal como lo ha señalado gran parte de la crítica, en especial la de Ignacio Valente. Rafael Rubio al respecto (2013) sostiene que: "...Zurita devuelve el verso al canto, distanciándose del prosaísmo parriano, dominante en un amplio segmento de la producción poética de los setenta" (Rubio 2013 16).

7.6.- El desierto de *Purgatorio*

“Desiertos”, segunda parte del libro, es una de las secciones más complejas. Zurita establece un tejido polidiursivo donde se interrelaciona: lo textual, lo onírico, el lenguaje lógico de las ciencias matemáticas y la presencia de la naturaleza.

Simbólicamente El Desierto de Atacama adquiere a través de la escritura de Zurita tal corporeidad, que aunque el poema se despersonaliza en un sentido clásico, asume una tonalidad discursiva con un fuerte componente dramático. El desierto, en términos geográficos, aparece como un lugar amplio y desolado, donde los vestigios de vida no son vivibles, sin embargo en su interior conviven sistemas y microsistemas que conforman un sitio pleotóico de vida. La pampa desierta y grandilocuente, es solo un escenario más que alberga el espacio del vivir.

El tema de los lugares, del hábitat y del entorno geográfico son de preocupación capital en diversas disciplinas de las ciencias naturales y de las humanidades. La relación filial del sujeto con su geografía es central e involucra tres aspectos fundamentales del vivir: el lugar, la existencia y la espacialidad. El geógrafo chino-estadounidense, Yi-Fu Tuan denomina a este fenómeno: Topofilia, concepto que etimológicamente deriva de dos palabras: *topos* (lugar) y *filia* (amor a), es decir “amor por el lugar”. Gastón Bachelard, es el primero en utilizar este término en su obra *La poética del espacio* (1957). La Topofilia se relaciona con las formas en que el sujeto se arraiga en un espacio, cómo lo percibe y qué sentimientos le arroja. Para Yi-Fu Tuan (1974) la topofilia viene a ser “el lazo afectivo entre las personas y lugar o medio ambiente circundante” (Tuan 2007 13). Su análisis arranca de un conjunto de interrogantes que pueden abrir pistas en las posibles lecturas respecto de la presencia de la geografía chilena en la obra de Zurita:

¿Cuáles son nuestras visiones del entorno material, sea éste natural o artificio humano? ¿Cómo lo percibimos, cómo lo estructuramos, cómo lo valoramos? ¿Cuáles han sido y cuáles son nuestros ideales con respecto al medio? ¿De qué modo la economía, los estilos de vida e incluso el marco físico

afectan nuestras actitudes y valores hacia él? ¿Qué relación existe entre entorno y cosmovisión? (Tuan 2007 9).

En la búsqueda de respuestas a estas indagaciones Tuan define tres conceptos capitales para entender el concepto de Topofilia, estos son: percepción, actitud y cosmovisión. La percepción, por un lado, es la respuesta de los sentidos a los estímulos externos, y por otro, el proceso específico por el cual ciertos fenómenos se registran claramente mientras otros se desvanecen o se eliminan. La actitud es una perspectiva cultural, una postura que se toma con respecto al mundo y la cosmovisión vendría a ser la experiencia conceptualizada, que en parte es personal, pero en su mayor parte es social, es la suma de la actitud y un sistema de creencias, en donde la palabra sistema supone que las actitudes y las creencias están estructuradas, por más arbitrarias que parezcan sus conexiones.

Tuan constata que tres poetas estadounidenses: T.S. Eliot, Carl Sandburg y E. E. Cummings, ofrecen imágenes mutuamente incompatibles de la ciudad. Las de Eliot son deprimentes y a veces sórdidas, Sandburg está lleno de aseveraciones rotundas y Cummings, como Eliot, se concentra en el detalle revelador, pero sus imágenes urbanas son más benévolas.

El desierto del purgatorio de Zurita juega con la ambivalencia de un discurso donde todo parece perdido, pero igual se abre a caminos de esperanza. Su relación topofilica es fuerte. Al igual que su mejilla sangrante, el desierto también sufre y se transforma, se desdobra y se puebla de pastos y ovejas. Las imágenes en su mayoría grotescas y en melodía de canto transmiten pertenencia. El desierto ensancha su significado y se percibe como el espacio de tránsito y devorado por la desesperanza, pero que se vuelve sueño y deseo del sujeto que aspira a que las cosas cambien. Véase algunos ejemplos al respecto:

Dejemos pasar el infinito del Desierto de Atacama
Dejemos pasar la esterilidad de estos desiertos
Para que desde las piernas abiertas de mi madre se

levante una Plegaria qu se cruce con el infinito del
Desierto de Atacama y mi madre no sea entonces sino
un punto de encuentro en el camino.

Yo mismo seré entonces una Plegaria encontrada
en el camino

Yo mismo seré las piernas abiertas de mi madre (*Purgatorio* 32).

Di tú del silbar de Atacama

el viento borra como nieve

el color de esa llanura

El Desierto de Atacama sobrevoló infnidades de
desiertos para estar allí
Como el viento siéntalo silbando pasar entre el
follaje de los árboles (36).

La filiación que establece Zurita en *Purgatorio* con la geografía chilena no es sólo de tipo biográfica, pues el immaculado y desolado lugar que es este desierto-purgatorio es una manera de transgredir más allá de la escritura. Es la consumación de su sospecha acerca del lenguaje como instrumento capaz de explicar el mundo.

Esa geografía no es sólo material, aunque se nombre el desierto de Atacama, la cordillera y los mares chilenos en todos sus libros. También constituye la geografía mental del sujeto que en su relación con el lugar necesita tomar distancia de los hechos. Por eso la palabra del “yo” se ausenta, y en este caso es más bien un “nosotros”.

El sujeto poético objetiva el desierto, lo sueña, lo pinta y lo imagina. Lo onírico aparece con gran fuerza en la escritura y hace del discurso zuritiano un espacio limítrofe donde se hibridizan las voces. En ese lugar se extravían los que han perdido su camino, al igual que ocurre con las voces travestidas de la primera parte del libro. Por tanto, las referencias se amplían, el desierto se liga a la palabra y la desborda, se constituye en una gran página en blanco donde hay que escribir, como así lo hará tiempo después cuando inscriba un poema en la superficie de ese mismo desierto.

La relación topofílica de Zurita con el desierto abre paso a una cosmovisión de las pasiones y dolores humanos, que dejan sus huellas en los lugares que habita el sujeto. Esos lugares no son sólo lugares de permanencia, son lugares mentales que se preservan en los fragmentos. La geografía es un dispositivo amplio, pletórico de vida y muerte, es un buen lugar para que la ambivalencia del lenguaje encuentre su sitio. El paisaje no constituye un telón decorativo o evocativo, sus coordenadas pueden pertenecer a cualquier lugar del mundo, pues el universo que retrata simbólicamente incluye la expansión y el desajuste con las palabras.

Tal como las vanguardias históricas Zurita encuentra en la geografía chilena otro elemento capaz de ser poetizable e intervenible, otro sitio donde las significancias interseccionen en las distintas fronteras de la conciencia humana con su propio territorio. Este territorio tiene un mapa y un recorrido al igual que el purgatorio que describe Dante en la *Divina Comedia*, aparece y desaparece, sostiene los fragmentos de una historia que no se describe y no se enuncia en el libro. Es un desierto donde el flujo constante de las voces cantan y sueñan la posibilidad de la expiación, *Purgatorio* puede ser leído, también, como un espacio para la piedad:

Para cuando vean alzarse ante sus ojos los desolados
paisajes del Desierto de Atacama mi madre se concentre
en gotas de agua y sea la primera lluvia en el Desierto
v. Entonces veremos aparecer el Infinito del Desierto

- vi. Dado vuelta desde sí mismo hasta dar con las piernas
de mi madre
- vii. Entonces sobre el vacío del mundo se abrirá
completamente el verdor infinito del Desierto de
Atacama. (*Purgatorio* 32).

Como lo plantea Yi-Fu Tuan (2007), los seres humanos buscan infatigablemente el entorno ideal, la pregunta respecto de su aspecto incide y difiere de una cultura a otra. Y, agrega :

(...) en esencia, parece utilizar dos imágenes opuestas: el jardín de la inocencia y el cosmos. Los frutos de la tierra proporcionan seguridad, como también lo hace la armonía astral que, además, ofrece grandeza. De este modo, nos movemos de un mundo al otro: de la sombra bajo el baobab al círculo mágico bajo el cielo, de la casa a la plaza pública, del suburbio a la ciudad, de unas vacaciones costeras al goce de las artes refinadas, buscando un punto de equilibrio que no es de este mundo. (Tuan 2007 336).

7.7.- El discurso de las Matemáticas en *Purgatorio*

Raúl Zurita, como se sabe, realizó estudios de Ingeniería en la Universidad Técnica Federico Santa María, motivo por el cual posee una vasta formación en las áreas de las matemáticas. Este dato biográfico no pasa desapercibido en la estructuración de su escritura. *Purgatorio* contiene múltiples ejemplos al respecto. Se observa en la forma que numera las estrofas de los versos y en los enunciados problemáticos que plantea en algunos poemas que contienen una discursividad de tipo lógico-matemático. El discurso matemático posee una serie de características formales que a partir del razonamiento lógico relaciona entidades abstractas como números,

formas geométricas y símbolos, etimológicamente deriva de *mathema* cuyo significado es: estudio del tema.

Al igual que Juan Luis Martínez, la poesía de Zurita pone al servicio de la textualidad poética el discurso científico que es modelizado, no solo en el entramado de los versos sino en la propia arquitectura del libro, que obedece a un orden estricto y a un andamiaje donde cada palabra e imagen están pensadas acorde a un ordenamiento lógico. Como se viene planteando, nada está puesto al azar en *Purgatorio*.

La superposición de planos también aparece como otro claro indicio de la interdiscursividad con el lenguaje científico, pues gran parte de la preocupación de la geometría moderna fue ajustar sus modelos a las nuevas interpretaciones y teorías que relacionaban el espacio-tiempo. De ahí que Zurita utilice estos conceptos para que en la estructura general se refleje esta multidimensionalidad del espacio y el tiempo.

Se observa la presencia del “Cronotopo vertical de Dante” que según lo señala Bajtin, hace lo heterotemporal simultáneo, ve a todo el mundo en un solo tiempo. Al mismo tiempo las imágenes que pueblan ese mundo son profundamente históricas, están saturadas de potencia histórica y por eso tiende a la participación de los hechos históricos en el cronotopo temporal-histórico.

Las secciones donde más se observan estas mutaciones entre poesía y lenguaje de las ciencias son: “El Desierto de Atacama”, “Áreas verdes” y “Mi amor de Dios” donde la estructura del verso cede a las proposiciones de orden lógico formal, teoremas y al uso de símbolos usados en cálculos de geometría.

En la página 52 de *Purgatorio* se observa la intersección creada por Zurita con el lenguaje silogístico, número y ordena los argumentos de manera que en una sucesión protocolar de argumentos se construya la respuesta lógica:

Sabía Ud. Algo de las verdes áreas regidas?

Sabía Ud. algo de las verdes áreas regidas por los vaqueros y las blancas áreas no regidas que las vacas huyendo dejan compactas cerradas detrás de ellas?

I. Esa área verde regida se intersecta con la primera área blanca no regida

II. Ese cruce de áreas verdes y blancas se intersecta con la segunda área no regida

III. Las áreas verdes regidas y las blancas áreas no regidas se siguen intersectando hasta acabarse las áreas blancas no regidas (Purgatorio 52).

En matemáticas el concepto Áreas se refiere a la medida de la superficie que cubre un cuerpo o figura geométrica. Sus unidades se miden en unidades cuadradas, también denominadas de superficie, como centímetros cuadrados (cm²), metros cuadrados (m²) y hectáreas (ha), entre otras.

Estas áreas que expone el discurso zuritiano superponen la espacialidad multidimensional que en un proceso de entrecruce, finalmente se topan. El mismo purgatorio es un lugar de cruce entre el cielo y el infierno. Alejandro Tarrab (2011) afirma que este espacio de expiación de *Purgatorio* está relacionado con la geometría no-euclidiana, que es la que supera los fundamentos postulados por Euclides en su libro *Los elementos* (300 A.C) acerca de la geometría plana y tridimensional:

A partir de cinco axiomas y la formulación derivada de teoremas, esta obra da pie al desarrollo de la geometría clásica, concebida como 'la única posible' (Kant) hasta hace casi dos siglos. De los cinco axiomas establecidos en *Los elementos* fue precisamente el quinto el menos evidente, incluso para Euclides. Desde este resquicio emerge un nuevo capítulo para la geometría; desde la anulación de este quinto postulado ('dada una recta y un punto fuera de ella, hay una *única* recta paralela a esta que cruza ese punto') se sugiere una visión más amplia en los planos del tiempo y del espacio. (Tarrab 2011 148).

Raúl Zurita afirma en 1989 en una entrevista en el marco de un coloquio del Centro de Estudios Públicos, que pensaba que todo lo que se escribe, incluida la fantasía, estaba regido por un mundo euclidiano sujeto a dimensiones muy concretas y muy fijas. Sin embargo, le había llamado su atención el *Igitur* de Mallarmé, en el cual se describe a una persona que justo en el momento que acaba de matarse vuelve al momento de su muerte, todo en un momento único. Para Zurita llevar eso a la vida física es imposible debido al sistema de coordenadas espaciales en el que se desenvuelve el ser humano, el mismo fenómeno sucedería con los grabados de Escher, cuya construcción física es inviable. Por lo tanto, su interés se fijó principalmente en un tipo de espacio que supere la noción de tridimensionalidad.

Purgatorio y sus desiertos parecen ser un punto de enlace de infinitas aperturas, solo posible de poetizar, de ahí que ese modelo sea tan útil en la elaboración de los textos. Zurita entiende muy bien que los símbolos y las representaciones que hacen las operaciones matemáticas contienen en su abstracción escenarios posibles de comprobar o de falsear.

El lenguaje de las matemáticas también es una mezcla híbrida entre palabras, números, símbolos, figuras y conceptos, su lógica deductiva está sujeta por normas muy precisas. El lenguaje matemático está urdido a través de principios que son los axiomas, objetos que viene a ser los números y símbolos y tiene reglas de juego

que son las propiedades, los resultados a los que llega deben ser demostrados, en este caso no basta la comprobación.

En *Purgatorio* la numeración de “Domingo en la mañana”, en la primera sección, no tiene una secuencia ordenada (I, III, XIII, XXII, XXXIII, XXXVIII, XLII, LVII, LXIII, LXXXV, XCII), aparecen más bien como códigos donde hay información que rastrear, entre número y número hay vacíos que rompen la continuidad, aunque se puede de todas maneras establecer un orden diegético entre I y XCII.

En “Pampas”, se lee:

Áreas de desvarío (i)

Áreas de Pasión (II)

Área de muerte (III)

TODA UNA PAMPA TU ALMA CHUPADA DIME QUE NO TUS
ENROJECIDOS OJOS (*Purgatorio* 57).

Los tres planos de las áreas, aparecen relacionados a través de la numeración ascendente, para el purgatorio zuritiano esa espacialidad contiene en su interior a esas otras dos, pero para sentir las en su dolorosa expresión deben aparecer en un único y mismo plano. El Área I sería el sujeto en su lenguaje delirante y atormentado que porpoende el desvarío, La segunda Área viene a ser la presencia del amor, la posibilidad de la redención (LA VIDA ES MUY HERMOSA INCLUSO AHORA, se lee en la dedicatoria) y la tercera Área, la de la muerte, relaciona el desierto con la finitud (En este mismo desierto fueron asesinados y enterrados, muchas víctimas en la represión dictatorial). El verso final: “TODA UNA PAMPA TU ALMA CHUPADA DIME QUE NO TUS / ENROJECIDOS OJOS” conecta las tres áreas en un discurso

que atisba una salida, esos espacios de esperanza que acontecen cuando ya parece todo perdido.

En esa misma línea se inscribe el texto “Los campos del hambre”.

LOS CAMPOS DEL HAMBRE

Areas N = El Hambre de Mi Corazón

Areas N Campos N = El Hambre de

Areas N =

y el hambre Infinita de Mi Corazón (58).

En álgebra, disciplina matemática que resuelve ecuaciones, la letra N representa los números naturales {0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7...}; llevado a la teoría de conjuntos simboliza el número total de elementos agrupados. En el álgebra se utiliza letras ($a + b = c$) para representar números ($4 + 3 = 7$) y así efectuar todas las operaciones aritméticas.

En el caso del texto citado, la primera área N tiene su equivalencia con “El Hambre de mi corazón”, el sujeto poético en este caso habla desde un yo, desde un “mi”. Por tanto, denota pertenencia a esa área que lo contiene todo y en la cual padece la tragedia y el dolor. En la segunda línea del texto “Áreas N Campos N”, son equivalentes a: “El Hambre de”. El lenguaje en este caso está cercenado, se provoca una ruptura en la frase, aparece un espacio vacío y abierto a la interpretación, al igual que la numeración que no sigue el orden secuencial de la primera sección del libro.

En el último verso Areas N tiene su equivalencia en el espacio vacío, es decir el desamparo y la soledad absoluta del sujeto que habita en estos planos y campos del hambre, Zurita agrega que el hambre del corazón es infinito. El sujeto está al

borde del abismo, las Areas N, que contienen al conjunto de todas las áreas son iguales al Hambre Infinita de su corazón.

En el tercer poema de este conjunto aparece la locura:

LOS CAMPOS DEL DESVARÍO

N = 1

La locura de mi obra

N =

La locura de la locura de la

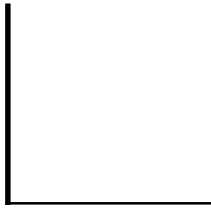
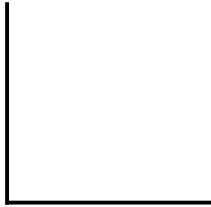
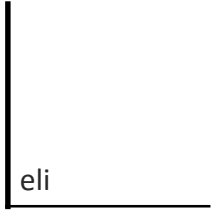
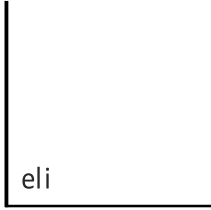
N

(Purgatorio 59).

En la primera línea N = 1, juega con la idea del yo, la primera variable de la ecuación sería. N = 1 (uno), uno mismo, es decir el yo, que es Zurita; esta variable se engarza con la locura de su obra, que se vuelve a personalizar pues dice "...de mi obra", luego en la siguiente líneas N es igual al desvarío del lenguaje que deviene caótico y entrecortado. Todo termina en la N que indica la totalidad, una totalidad infinitamente vacía. La locura parece ser una salida, pero finalmente se queda en el desvarío, es decir queda excluida.

El último texto de la sección "Mi amor de Dios", es la exposición de 5 planos cartesianos, bajo el título: "La llanuras del dolor".

LAS LLANURAS DEL DOLOR



y dolor (*Purgatorio* 60).

En el lenguaje de las matemáticas los planos cartesianos (como los que se observan en el texto de Zurita) están formados por dos rectas numéricas perpendiculares, una horizontal y otra vertical que se cortan en un punto. La recta horizontal es llamada eje de las abscisas o de las equis (x), y la vertical, eje de las ordenadas o de la ye,

(y); la finalidad de estos planos es describir la posición de puntos, los cuales se representan por sus coordenadas o pares ordenados.

Las llanuras a las que hace referencia el poema se ubican en diversas coordenadas espacio temporales, puede ser la geografía que se dinamiza para expresar la tragedia, también representaría un espacio síquico e incluso una reflexión más global acerca del dolor universal.

Los dos primeros planos contienen, justo en el punto cero o de origen, la palabra *eli*, denominación en arameo que se traduce como: “mi dios”. Se entronca esta cita con la de “Areas Verdes”: “*Eli Eli / Lamma sabachthani*” (51), palabras de Cristo en la cruz: “Padre Padre porqué me has abandonado”, con la cual se representa el momento más desesperanzado de su pasión, el momento de la duda. Estas llanuras del dolor parecen invocar a *Eli* con la misma intención expresiva en el texto, se retrata así el abandono, que no sólo es territorial sino que se enlaza con al idea del padecimiento y la duda acerca del sentido de ciertas acciones humanas. Los demás planos están vacíos en una secuencia que va desde el lenguaje imprecativo que nombra a Eli, hasta la expresión total del territorio despoblado.

En esta relación ciencia y poesía conviene repasar algunos comentarios de Lyotard en *La condición postmoderna* (2000) acerca de la ciencia y el conocimiento. Allí afirma que el saber ya no se reduce a la ciencia y ni siquiera al conocimiento. El conocimiento sería el conjunto de los enunciados que denotan o describen objetos y en ese plano la ciencia sería un subconjunto de conocimientos hecha de enunciados denotativos que impondría dos condiciones suplementarias para su aceptabilidad: que los objetos a los que se refiere sean accesibles y en las condiciones de observación explícita se pueda decidir si estos enunciados pertenecen o no al lenguaje de los expertos.

También es preciso señalar que el saber no sólo se comprende por lo denotativo, se mezclan el saber-hacer, saber-vivir, saber-oír, etc., para Lyotard el saber es la

capacidad de emitir “buenos” enunciados denotativos y también “buenos” enunciados prescriptivos y valorativos.

En este sentido, sea cual sea el argumento que se propone para dramatizar y comprender la separación entre el estado consuetudinario del saber y el que es propio de la edad de las ciencias, siempre se requerirá la presencia de la forma narrativa del saber tradicional. El relato es la forma por excelencia de ese saber, por cierto en ese terreno se inscribe la literatura y la poesía.

Los relatos populares cuentan lo que se pueden llamar formaciones positivas o negativas (éxitos o fracasos de las tentativas de los héroes). Legitiman a instituciones de la sociedad (los mitos). Representan modelos positivos o negativos (héroes felices o desgraciados) de integración en las instituciones establecidas (leyendas, cuentos) y, quizás lo más relevante, la forma narrativa admite siempre una pluralidad de juegos de lenguaje.

Otro aspecto a considerar es que el saber narrativo incide sobre el tiempo, contiene un ritmo que es la síntesis de un metro que hace latir el tiempo en períodos regulares y de un acento que modifica la amplitud o longitud de algunos de ellos.

En comparación con el saber narrativo, el saber científico se desprende de una concepción clásica: el juego de la investigación y el de la enseñanza. Un destinador se supone que dice la verdad a propósito de un referente (Copérnico y su teoría de la trayectoria circular de los planetas), en este sentido el destinatario puede validar o negar el enunciado, por lo que el argumento será sometido así a la misma doble exigencia de demostrar o refutar.

El que sabe (*Savant*) reúne en potencia las mismas cualidades que el que refuta, por tanto, lo que se debe demostrar es que lo que se enuncia es verdadero, la observación científica consiste en la observación de una doble regla: la primera dialéctica o retórica de tipo judicial (probar, elementos de convicción, debate); la

segunda es metafísica: el referente no puede proporcionar una pluralidad de pruebas contradictorias o inconsistentes (Dios no engaña).

La ciencia llama a esto, en el siglo XIX, verificación y en el siglo XX falsificación. La verdad del enunciado y la competencia del que lo enuncia están pues sometidas al asentimiento de la colectividad de iguales en competencia, de ahí la necesidad de hacer escuela, de formar iguales. El instrumento para asegurar la reproducción es la didáctica, en este caso el estudiante no sabe lo que sabe el destinador, pero puede aprender y convertirse en un experto con idéntica competencia que su maestro.

Esta doble exigencia presupone que hay enunciados a propósito de los cuales el intercambio de argumentos y la administración de pruebas se consideran como suficientes y por este hecho deben ser transmitidos tal cual son a título de verdades indiscutibles de la enseñanza, (se enseña lo que se sabe).

Según Lyotard, comparados el saber científico con el saber narrativo se aprecian las siguientes propiedades:

- a) El saber científico exige el aislamiento de un juego de lenguaje: el denotativo. Se excluyen los demás. El criterio de aceptabilidad es su valor de verdad.
- b) El saber se encuentra aislado de los demás juegos de lenguaje cuya combinación forma el lazo social. Ya no es un componente inmediato y compartido como es el saber narrativo.
- c) En el seno del juego de la investigación la competencia se refiere al enunciadore. Éste no tiene competencia particular en cuanto destinatario (no se exige más que en la didáctica: el estudiante debe ser inteligente).
- d) Un enunciado de ciencia no consigue ninguna validez de lo que informa, no se enseña más que lo que es verificable por medio de la argumentación y el experimento.

e) El juego de la ciencia implica una temporalidad diacrónica: una memoria y un proyecto. El destinador tiene conocimiento de los enunciados precedentes (bibliografía) y sólo propone un enunciado sobre ese mismo tema si difiere de los enunciados precedentes.

No se puede, por tanto, considerar la existencia ni el valor de lo narrativo a partir de lo científico, ni a la inversa, pues el saber narrativo no valora su legitimación, se acredita a sí mismo a través de la pragmática de la transmisión, no recurre a la argumentación y a la administración de pruebas, une a la incompreensión del discurso científico una determinada tolerancia, lo acepta como una verdad dentro de la familia de las culturas narrativas. El científico al contrario, se interroga sobre la validez de los enunciados narrativos y constata que éstos nunca están sometidos a la argumentación y la prueba. Los clasifica en otra mentalidad: salvaje, primitiva, subdesarrollada, alienada, prejuicios, ideologías, ignorancias etc., síntoma de esto sería la historia del imperialismo cultural desde los comienzos de Occidente.

En base a estas argumentaciones, el diálogo entre las matemáticas y la poesía en *Purgatorio* provoca que los signos propios de cada discurso se aislen y pierdan su horizonte contextual. De esta manera, el poeta juega con los elementos interdiscursivos como una manera de representar el mundo y al sujeto, en esta desalineación espacial donde convergerían todos los planos que pretende retratar a través de las imágenes. Por consiguiente, el lenguaje de la poesía necesita estos relatos como préstamos para resolver una comunicabilidad que ya no es posible de lograr en los formatos y dispositivos más tradicionales.

Sabía Ud. que ya sin áreas que se intersecten comienzan
a cruzarse todos los símbolos entre sí y que es Ud.
ahora el área blanca que las vacas huyendo dejan a
merced del área del más allá de Ud. verde regida por

los mismo vaqueros locos? (*Purgatorio* 52).

El discurso interdisciplinario de *Purgatorio* da respuesta a la dificultad que enfrenta el sujeto para explicar nuevos problemas y encasillarlos. Las llanuras y los desiertos del dolor contienen una realidad imposible de explicar, imposible de traducir con los mecanismos clásicos de la lírica.

III. Esas otras fialmente vienen vagando
 desde hace un millón de años
 pero no podrán ser nunca vistas por sus vaqueros
 pues viven en las geometrías no euclidianas (50).

7.8.- La memoria como situación literaria en *Purgatorio*

Otra lectura posible de la discursividad de *Purgatorio* tiene que ver con el ejercicio de la memoria. Las indudables connotaciones que se refieren al campo cultural de la época de la dictadura chilena, así dan cuenta. Muchas de estas evidencias aparecen en el libro con meras marcas o señales. Lo explícito no hegemoniza la textualidad del libro. Por tanto, estos fragmentos deben ser completados como un puzzle al cual le faltan piezas que deben ser reconstruidas con el ejercicio memorístico :

La memoria puede analizarse psicológicamente en tres funciones: a) revivir o reproducir la imagen recordada, b) reconocer la imagen como perteneciente al pasado del sujeto y c) localización temporal del objeto recordado respecto a un esquema de tiempo psicológico o físico" (Runes 1985 247).

A partir de esta noción, la discursividad literaria de Zurita, puede ser leída como producción literaria creativa de un relato configurado, cuyo fundamento central es la memoria. El hiato producido por el recurso memorístico, resignifica y reactualiza la

historicidad de la poesía chilena, aporta a la reactualización del sujeto en su ámbito público y privado, como también en la construcción de una identidad sostenida desde la posibilidad del propio relato, entendido este como territorio de la subjetividad. Lo memorístico se manifestaría, de este modo, en un doble vínculo: interdiscursividad e infradiscursivo; ambas variables depositadas explícitamente o de modo implícito en el discurso poético; lo memorístico, en este caso, apelaría a la configuración simbólica de lo individual y de lo colectivo.

La memoria fragmentada en el discurso de *Purgatorio* ilustra el lugar que ocupa el sujeto, a veces incapaz de nombrar tal escenario, pero sí capaz de intuirlo.(Coppola 2008).

Pavella Coppola acuña el concepto memoria como situación literaria⁷⁵. Se interroga:

(...) ¿qué es *la memoria como situación literaria*? En una rápida aproximación equivale a una referencia desde donde arranca el argumento novelado y desde donde el propio argumento literario va constituyéndose naturalmente(...) vincula por un lado, la relación del hombre con el mundo (...) y la noción espacial (...) por la cual se asigna la existencia(...);será el referente desde donde arranca el relato literario para permitir la construcción simbólica de posibilidades humanas y los límites de éstas.(...)también se comporta como dialogía, al decir de Mijail Bajtin (...). (Coppola 2010 78).

En la línea argumentativa de Coppola, las distinciones ocupadas por el historiador Yosef Yerushalmi adquieren vital importancia. La memoria comprende "(...)aquello que permanece esencialmente ininterrumpido, continuo. La *anamnesis* (designa) la reminiscencia de lo que se olvidó" (Yerushalmi 1998 16). Yerushalmi, recurre a la tradición judía donde encuentra en el vocablo *halakhah*, una suerte de camino,

⁷⁵ El Núcleo Temático de Investigación (NTI), Universidad Academia de Humanismo Cristiano, bajo la dirección de la académica y escritora Dra. Pavella Coppola, conformado por los co-investigadores Claudio Santander, Dr. Manuel Rubio y Sergio Ojeda, tuvo como línea de investigación la producción literaria en Chile durante el período 1980 – 2000 (narrativa y poesía); central interés fueron ciertos nudos críticos de lo simbólico, lo memorístico. En el marco de este trabajo surge la tesis aquí expuesta, publicada e indexada.

conjunto de creencias y ritos que pueblan a una comunidad de sentido, de identidad y de destino. Según el historiador, este conjunto de creencias son las que no deben olvidarse y deben estar en constante *anamnesis* debido a que "...inevitablemente transforman su objeto; lo antiguo se convierte en nuevo; inexorablemente ellas denigran el pasado intermedio, decretándolo apto para el olvido. Pero lo resultante de estas anamnesis, si no se muestra efímero, deberá convertirse en una tradición, con todo lo que ello comporte."

(Yerushalmi 2008 22).

Coppola sintetiza, afirmando que:

La memoria como situación literaria designa el proceso creativo de la literatura como suerte de una escritura-anamnesis, en donde la escritura va concretando las intermitencias, las posibilidades, las conjeturas de reescribir la memoria, de reescribir la historia. "Y, dado que esto sucede en el territorio de lo ficticio, la memoria como situación literaria es de naturaleza metonímica, correlato de algo que semeja" (2010 82).

En *Purgatorio* la escritura fragmentaria contiene un alto componente anamnésico, los espacios en blanco en las líneas, la numeración no consecutiva, las referencias biográficas, el recurso de las imágenes y el sistema de citas, dan cuenta de este fenómeno. El sujeto desbordado en sus propios acontecimientos recurre a diversos mecanismos de evocación: registra su cara lastimada, incluye sus electroencefalogramas, interviene el resultado de un test psicológico y se relaciona como hipertexto con la *Biblia* y la *Divina comedia*.

Los paisajes y la geografía del país le permiten a este sujeto situar su discurso y aunque la discursividad se aleja de lo testimonial en forma directa, todos los rastros señalados historizan el discurso. Los diversos planos también dan cuenta de sucesivos correlatos que emergen como voces dislocadas y metamorfoseadas puestas al servicio de una historia que se quiere contar.

En *Purgatorio*, se narra desde la disolución de los límites entre el decir y no decir, las zonas de silencio están llenas de connotaciones y por consiguiente develan una historicidad de los textos que va más allá del habla del sujeto.

Algunos ejemplos:

III

Todo maquillado contra los vidrios
 me llamé esta iluminada dime que no
 el Super Estrella de Chile
 me toqué en la penumbra besé mis piernas

Me he aborrecido tanto estos años (*Purgatorio* 16).

COMO UN SUEÑO

Vamos: no quisiste saber nada de
 ese Desierto maldito –te dio
 miedo yo sé que te dio miedo
 cuando suoiste que se había
 internado por esas cochinas
 pampas -claro no quisiste
 saber nada pero se te volaron
 los colores de la cara y bueno
 dime: te creías que era poca
 cosa enfilarse por allá para
 volver después de su propio
 nunca dado vuelta extendido
 como una llanura frente a nosotros. (27).

Como se ha indagado, el purgatorio de Raúl Zurita, representa la expiación y el tránsito hacia una vida nueva que desplace la tragedia y el dolor. En ese transitar se dejan leer variadas pérdidas: se ha perdido el camino, se ha perdido la cordura, se han perdido las coordenadas espacios temporales, se ha diluido el límite entre realidad y el sueño. Estas pérdidas evocan un camino previo o una cierta nostalgia por lo que ya no es. En gran medida esto refleja que la mayoría de los textos *Purgatorio* fueron escritos previo al golpe de estado, por tanto amplía su espectro memorístico a un proyecto derrotado al cual el propio Zurita adscribió como una posibilidad de una vida mejor. En una entrevista concedida a Benoît Santini el año 2011 y que se incluye en el número 80 de *Revista Chilena de Literatura*, Zurita dice:

“La poesía tiene esta función de preservación de la memoria; la razón es simple y es un lugar común incluso: sin memoria, no hay ninguna posibilidad de porvenir. Hay una novela de Thomas Mann que se llama *José y sus hermanos*. Lo que comprendemos a través de Mann es que para un semita del siglo IV a.C. Abraham era su abuelo directo, inmediato, aunque entre ambos hubiesen pasados 800 años, del mismo modo como los griegos que escuchaban a los rapsodas recitar la *Ilíada* concebían a Agamenón, Aquiles como seres casi contemporáneos y no de 600 años atrás. (Zurita 2011 261).

Agrega que en eso radicaría uno de los sentidos de la escritura de Proust, esa búsqueda del tiempo perdido, porque al evocarlo el tiempo perdido está en el futuro, no en el pasado. Para Zurita si la memoria se remite al ámbito de lo privado, el futuro se muere. En el poema “El desierto de Atacama VI”, esta visión acerca de la memoria y la poesía que argumenta, se lee con claridad:

iii. Por eso lo que está allá nunca estuvo allá y si ese
 siguiese donde está vería darse vuelta su propia vida
 hasta ser las quiméricas llanuras desérticas
 iluminadas esfumándose como ellos

iv. Y cuando vengán a desplegarse los paisajes
 convergentes y divergentes del Desierto de Atacama
 Chile entero habrá sido el más allá de la vida porque
 a cambio de Atacama ya se están extendiendo como
 un sueño los desiertos de nuestra propia quimera
 allá en estos llanos del demonio (*Purgatorio* 39).

Esta memoria a la que se refiere Zurita en *Purgatorio* no está descentrada del plano contextual en el que se desarrollan los textos, más bien reclama y hace evidente que lo que ha quedado en este páramo o desierto son restos diseminados de cuerpos, palabras, ilusiones y utopías que se actualizan en cada ausencia o vacío. Los fragmentos como piezas encontradas incluyen información, transmiten comunicación y preservan sus raíces.

La memoria actúa como un zurcido interno de la escritura, le permite no sólo evocar, sino también proyectar posibilidades. La galería de imágenes del libro presentan los restos que han quedado del camino perdido y en una vertiginosa puesta en escena de los padeceres los poemas rememoran la pérdida.

No sueñen las áridas llanuras
 Nadie ha podido ver nunca
 Esas pampas quiméricas (*Purgatorio* 37).

vi. Nosotros seremos entonces la Corona de Espinas
 del Desierto

vii. Entonces clavados facha con facha como una Cruz
 extendida sobre Chile habremos visto para siempre
 el Solitario Expirar del Desierto de Atacama.

(*Purgatorio* 38).

Entre el sueño y la realidad, el sujeto poético recurre a la *anamnesis* de manera que lo real y lo imaginado terminen situados en un espacio dialógico donde la memoria restituye de alguna manera los pedazos faltantes en el texto. De esta manera, se ratifica así la tesis de Lotman cuando postula que todo texto visto como sistema se asemeja a un organismo vivo que contiene una memoria.

7.9.- Modelización del discurso religioso en *Purgatorio*

Las referencias al discurso religioso son un elemento muy presente en la obra de Zurita, hasta el día de hoy. Desde sus inicios poéticos su escritura contiene un ritmo y un tono imprecativo muy característico de los textos religiosos. Las alusiones a pasajes de la *Biblia* de manera explícita e implícita se convierte en un dispositivo que ensancha las resignificaciones, al igual que lo hace con las modelizaciones del discurso científico.

El propio nombre del libro se relaciona con la tradición más antigua del cristianismo y recoge todas las connotaciones que el sistema de creencias instala discursivamente acerca de este lugar (el purgatorio) fronterizo entre el cielo y el infierno, al nombrar *Purgatorio* al volumen se le otorga una delimitación muy concreta, esta delimitación va de la mano con dos preceptos cristianos: la culpa y la expiación.

El cristianismo supera su estructura binaria de cielo e infierno, agregando este tercer lugar, que es definido como de paso y que tras su transitar permitirá la redención o el castigo, por lo que la travesía por este purgatorio también supone que hay culpas que pagar. Es un lugar de padecimiento, que aunque puede ser pasajero, por medio del fuego purificador es posible la salvación. Toda salvación involucra, en esta idea, un sufrimiento, se redimen los pecados como un camino para ascensión al paraíso.

El sistema de imágenes que construye Zurita a partir de la modelización de lo religioso no tiene antecedente en la poesía chilena. Se puede sostener que

Huidobro, De Rokha y Neruda más bien representan una visión de mundo bastante alejada de la cosmovisión cristiana. Gabriela Mistral podría ser la diferencia, pero su discurso más bien se liga a un cristianismo dolorido y existencial, el discurso religioso en su poesía se desenvuelve en el plano binario de la duda y la fe:

Más bien podría decirse apela a su imaginario cristiano en experiencias tales como el amor, la muerte y la soledad, precisamente aquellas más manipuladas por la religión que en sus formas más simples ofrece un intercambio de don amoroso de la pareja hacia Dios y los hijos. (Brito 1990 60).

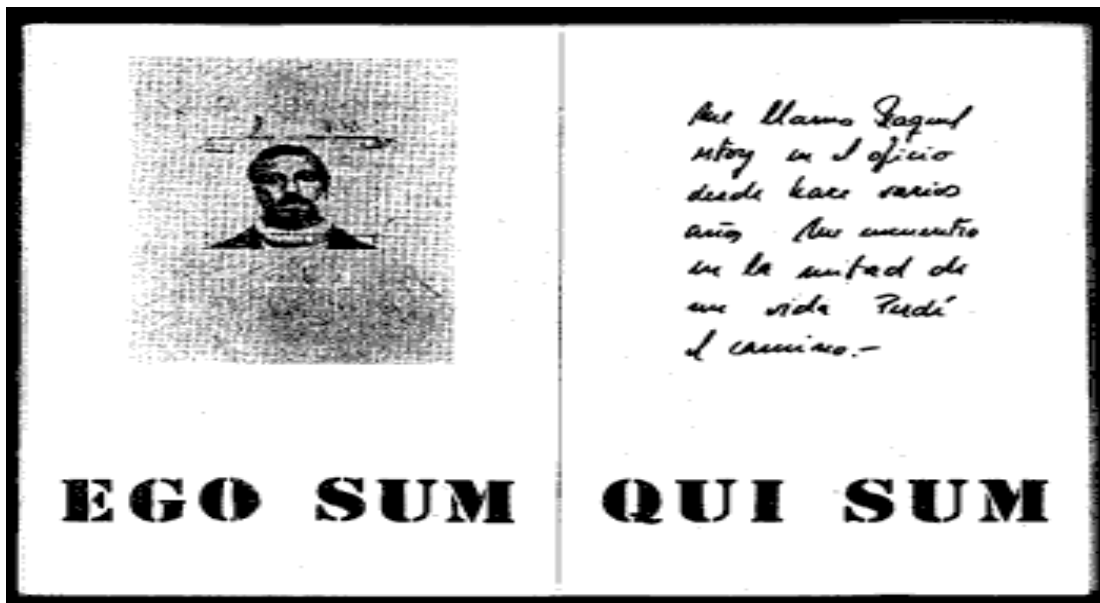
En el caso de Zurita llama la atención que su poesía perfectamente podría ser catalogada como religiosa, sin serlo, y más aún cuando el poeta no profesa ninguna religión. Zurita entiende que el discurso religioso ocupa un lugar preponderante en el contexto latinoamericano, la fe cristiana impuesta a sangre y fuego por los colonizadores ha dejado una impronta profunda en los pueblos sometidos, quienes como mecanismo de sobrevivencia tuvieron que adaptar y modelar sus propias cosmovisiones al imaginario católico, dando lugar a sincretismos e hibridizajes que mantienen su presencia hasta el día de hoy.

La obra totalizadora que pretende Zurita encuentra en el macrodiscurso de la *Biblia* la historia de un pueblo en busca de una tierra prometida y para lo cual deberá vagar largos años por el desierto. Quienes transitan por purgatorio también buscan su tierra prometida: el ascenso y la salvación en el paraíso.

En su investigación "El Dios de Zurita" (2014) Denis Cardinaux se pregunta si es posible descubrir una teología latente en la obra de Zurita, debido a la proliferación e insistencia de citas bíblicas en el conjunto de sus libros: "La insistencia de la palabra de "Dios" en golpear la puerta de la poesía de Zurita invita a considerar con seriedad su provocación y cualquiera sea la posición del autor con respecto a la fe, hace necesaria una perspectiva teológica para entrar en profundidad" (Cardinaux 2014 2).

Más allá de esta interrogante metodológica, quizás la expresión más ajustada sea decir que la religiosidad en el discurso de *Purgatorio* se presenta en la figura de un Dios ausente. Un Dios que sólo es expresión en la palabra como posibilidad, como un sueño. Este enfoque, que a primera vista parece ser utilitario, se justifica en la medida que los relatos religiosos siempre están entroncados con una comunidad que aspira a la felicidad.

Como sostiene Cardinaux (2014), preguntarse por el alcance teológico en la obra Zurita, no lleva implícita la idea que su escritura tenga un propósito escatológico, más bien, orienta la indagación hacia las fronteras difusas que se observan en *Purgatorio*, entre las discursividades fundantes de la razón occidental. Iniciando la sección primera del libro: “EN EL MEDIO DEL CAMINO”, se observa en páginas confrontadas la siguiente imagen:



Esta composición que incluye una fotografía con el rostro de Zurita, se confronta con la escritura, tipo *graffiti*, cuyo hablante femenino (Raquel) habla de la pérdida del camino en la mitad de su vida, en una clara interdiscursividad con el inicio del canto primero de *La Divina Comedia*: “Al mediar la carrera de nuestra vida perdí el camino cierto y extraviado, me encontré en una oscura selva” (1964 39). El oficio

(...estoy en el oficio desde hace varios años...) al que se refiere el texto se puede leer en dos direcciones, una de ellas referiría al oficio de la prostitución y por tanto, la pérdida del rumbo como extravío del sentido, producto de la mercantilización de su propio cuerpo. Una segunda lectura, referiría al oficio de la escritura en la medianía de la vida y el extravío del camino simbolizaría la relación polémica del autor con su propia escritura.

Raquel es un nombre relacionado a la tradición judeo-cristiana, presente en pasajes de la *Biblia*, la foto de Zurita con el rostro vendado expresa la idea del calvario y el sufrimiento, el mismo que ha sufrido Cristo en la cruz con el padecimiento que ha lacerado su cuerpo como un símbolo del sacrificio que busca la redención de la humanidad.

Al inferior de las imágenes aparece la sentencia: "EGO SUM QUI SUM" (Yo soy el que soy), que alude al pasaje bíblico del Antiguo Testamento (*Éxodo* 3,14) que narra el encuentro de Dios, que aparece en la forma de un arbusto en llamas, y Moisés, en el mote Sinaí. Dios responde a la pregunta de Moisés ¿quién eres tú? Con la sentencia: Yo soy el que soy.

El conjunto del texto aparece así en diversos planos donde las voces enuncian desde la ambigüedad: ¿Quién es Raquel? ¿Quién es el sujeto de la foto? ¿Qué es el oficio? Se configura de este modo un espacio polifónico, donde la sentencia: Yo soy el que soy, desestabiliza críticamente todas las referencias anteriores. La textualidad se abre así en una dialogía entre el discurso sagrado, la profanación de los cuerpos y la identidad del sujeto.

Otro recurso al que apela el enunciado del sujeto en *Purgatorio* es al de la degradación o profanación del discurso litúrgico. De este modo, a través de intervenciones, en algunos casos coloquiales, el andamiaje simbólico del cristianismo es despojado de su significación sagrada.

XIII

Yo soy el confeso mírame la inmaculada

Yo he tizado de negro

a las monjas y a los curas

Pero ellos me levantan sus sotanas

Debajo sus ropas siguen blancas

-Ven, somos las antiguas novias me dicen (*Purgatorio* 16).

En *Purgatorio* no existen lugares sagrados. Los sitios, donde aparece el Dios de Zurita (un baño, el desierto o un lupanar), son periféricos, están absolutamente profanados y distanciados de los lugares litúrgicos donde los creyentes pueden desarrollar su ritos: "...pero pasó que estaba en un baño / cuando vi algo como un ángel / 'Cómo estás, perro' le oí decirme..." (17).

Giorgio Agamben (2005) postula que en el acto de profanar se restituye, para el uso y propiedad de los hombres, todo aquello perteneciente al ámbito de lo sagrado o religioso:

Los juristas romanos sabían perfectamente qué significaba "profanar". Sagradas o religiosas eran las cosas que pertenecían de algún modo a los dioses. Como tales, ellas eran sustraídas al libre uso y al comercio de los hombres, no podían ser vendidas ni dadas en préstamo, cedidas en usufructo o gravadas de servidumbre. Sacrilego era todo acto que violara o infringiera esta especial indisponibilidad, que las reservaba exclusivamente a los dioses celestes (y entonces eran llamadas propiamente "sagradas") o infernales (en este caso, se las llamaba simplemente "religiosas" (Agamben 2005 97).

El discurso de la religión para Agamben, se constituye como una esfera separada, que sustrae a las personas, animales y cosas: “El dispositivo que realiza y regula la separación es el sacrificio: a través de una serie de rituales minuciosos, según la variedad de las culturas” (98). El término religión etimológicamente deriva de *relegere* (releer), el cual indicaría una actitud de escrúpulo y atención que debe imprimirse a la relación con lo dioses. De este modo, concluye Agamben (2005) el tránsito de lo sagrado a lo profano puede ocurrir, también, a través de un uso (o, más bien, un reuso) completamente incongruente de lo sagrado.

Zurita, por tanto, a través del discurso religioso profanado, intenta en *Purgatorio* restituir al orden de lo humano las diversas significaciones de lo sagrado. De este modo, su discurso lírico adquiere una tonalidad plurisignificativa, cuyo propósito, en este caso, es relatar o describir de alguna manera este tránsito doloroso por el sitio de la expiación.

C

Se ha roto una columna: vi a Dios
 aunque no lo creas te digo
 si hombre ayer domingo
 con los mismos ojos de este vuelo (*Purgatorio* 21).

- iii. Los desiertos de atacama no son azules porque por allá no voló el espíritu de J. Cristo que era un perdido
- iv. Y si los desiertos de atacama fueran azules todavía podrían ser el Oasis Chileno para que desde todos los rincones de Chile contentos vieses flamear por el aire las azules pampas del Desierto de Atacama (34).

En una entrevista concedida a Denis Cardineaux Raúl Zurita se explaya un poco más respecto de los conceptos cristianos que dinamizan su escritura, principalmente en la idea de entender a la poesía y su escritura como una posibilidad para la compasión, dice:

Creo que la poesía es una piedad por cada detalle del mundo. Por cada detalle, por cada persona... ¿Por qué uno va a escribir un poema? Sino para que eso tenga lugar. La piedad por cada partícula del universo. La poesía es mucha cosa, pero es un acto amoroso. A diferencia del acto filosófico. La poesía es anterior a la verdad, es la primera etapa (...) del mundo. Por eso la palabra compasión, la palabra bondad, la palabra misericordia, me son palabras queridas. Lo que a mí me transtorna del Antiguo Testamento, es más arcaico. Es la desnudez de las pasiones humanas. Y frente a eso el cristianismo me parece más intelectual (cita a Isaías). Esa desnudez de la emoción, de la ira..." (Cardineaux 2014 XXII).

Aunque la poesía tenga que ver con la bondad, para Zurita el poeta no debe ser un santo ni un iluminado, pues en la santidad logra vencer la tentación y el iluminado cree que el mal es creación de su mente, y la disuelve. Cuando aparece la oscuridad y los demonios, el artista no puede eliminarlos, el arte requiere de una reserva de oscuridad.

II. Esa vaca muge pero morirá y su mugido será

“Eli Eli / lamma sabacthani” para que el

Vaquero le dé un lanzazo en el costado y esa

Lanza llegue al más allá

III. Sabía Ud. que las manchas de esas vacas quedarán

vacías y que los vaqueros estarán entonces en el otro

mundo videntes laceando en esos hoyos malditos? (51).

En: "LLANURAS DEL DOLOR" (60), Zurita cruzará la disquisición religiosa con las matemáticas, allí *eli* (padre) se desvanece en los planos cartesianos, la palabra final es dolor. Este texto quizás es la explicación al tránsito por el purgatorio que ofrece Zurita: La comunidad clama por el abandono del padre, los planos se van vaciando y a modo de respuesta sólo queda la palabra dolor.

Esta comunidad que vaga por el desierto (Chile), al igual que Moisés no verá la tierra prometida, sólo aspira a la expiación. Este mecanismo que se va ensanchando cada vez más hacia el final de *Purgatorio* provoca una desestabilización en los textos que se traduce en la casi ausencia de palabras. El plano denotativo queda casi suspendido, las connotaciones se apoderan del lenguaje y a través de un relato contradictorio y ambigüo, el sujeto Zurita del libro termina, se despersonaliza. Zurita en el libro aparece como otra palabra más y aunque simbolice la experiencia corporal del dolor que aqueja a la comunidad, finalmente termina escindido, fragmentado y envuelto en un río de voces que dialogan en el texto.

Otro aspecto a considerar tiene relación al hecho de que los textos sagrados, religiosos o de ritual, en su gran mayoría contienen un ritmo interior que se liga a la manera en que ellos deben ser transmitidos. Es decir, no sólo están diseñados para leerlos como signos escritos, sino también para ser escuchados, cantados y danzados. A través de frecuentes recursos de repetición, de secuencias y estructurados fragmentariamente (como los Versículos en la Biblia) la textualidad religiosa propone un andamiaje estructural que permita la exégesis y la apropiación (la transmisión de la palabra de Dios, por ejemplo).

Para Henri Meschonnic (2007) el poema como fuerza en el lenguaje transforma el conjunto de las concepciones del lenguaje, por este motivo un poema pone en dificultades al signo. En su trabajo como traductor de la *Biblia*, el teórico francés, llega a la conclusión de que sus constantes traducciones y retraducciones, a partir de la *Vulgata latina*, han olvidado la organización del ritmo que contiene el texto en

hebreo. Lo que habría quedado en el olvido es su organización en continuo, la física de su lenguaje, lo que le da la fuerza, por este motivo todas las traducciones lo que persiguen es traducir el signo, sustentado en la idea de que existe un sentido y una forma.

El poema como fuerza en el lenguaje es lo que lleva a transformar el conjunto de las concepciones del lenguaje. Sí, esa cosa políticamente la más débil que es un poema, salvo cuando todo va muy mal, es la que quiebra el signo. Se dice con acierto que la cadena se rompe por el eslabón más débil. Mediante su relación con el poema es como paradójicamente, traducir puede adquirir un papel mayor, su papel, en la teoría general del lenguaje (Meschonnic 2007 155).

Lo que señala Meschonnic tiene radical impotencia porque si el poema se hace en lo que él llama “el continuo del lenguaje”, es decir en la propia organización del movimiento de la palabra y en la subjetivación generalizada de un sistema de discurso por un sujeto poético, entonces es en: “...lo recitativo o semántica serial donde reside la unidad del poema.” (157).

En conclusión, la propuesta teórica de Meschonnic se enfrenta al dualismo que propone el signo en el pensamiento occidental, en su visión el signo es un punto de vista más acerca del lenguaje. La supremacía de esta noción impide pensar en el continuo cuerpo-lenguaje.

La mayoría de los textos de *Purgatorio* están más pensados para ser declamados que leídos, incluso para ser escenificados. Esta puesta en escena requiere un ritmo particular que desmembrado y todo, puede relacionar cuerpo y lenguaje en su obra, no como mecanismos formales de una estructura estética, sino más bien como la escucha de un habla oculta en los textos a los cuales no se les presta atención adecuada. Conviene insistir, al respecto, con lo que postula Pavella Coppola:

La ventana que hiendo para leer a Raúl Zurita es la ventana del sonido. La que permite ante todo escuchar, aquella registradora de un primer impacto

sonoro. Mediante tal hendidura, la poesía de Zurita se torna canto, pero canto de un rito... Su obra nos enrostra una poética de la imprecisión... la valancha sonora arremte con fuerza como si se tratara de una primera posibilidad ritualica en donde lo sonoro acontece antes de todo, antes del propio hombre y su saber semántico. (Coppola 2011 29).

Algunos ejemplos ilustran lo anterior:

QUIEN PODRIA LA ENORME DIGNIDAD DEL
 DESIERTO DE ATACAMA COMO UN PAJARO
 SE ELEVA SOBRE LOS CIELOS APENAS
 EMPUJADO POR EL VIENTO

(*Purgatorio* 31).

EPILOGO

COMO UN SUEÑO EL SILBIDO DEL VIENTO
 TODAVIA RECORRE EL ARIDO ESPACIO DE
 ESAS LLANURAS (39).

7.10.- Comunidad y sujeto en *Purgatorio*

La estructuración de la razón moderna occidental trajo consigo la irrupción de la subjetividad, con ello se produjeron constantes quiebres en los modelos de representación del mundo, incluido el arte. La preocupación antropológica instaló de manera radical la pregunta acerca del sentido y las capacidades del lenguaje como instrumento de mediación entre el mundo y el sujeto.

Por cierto las sospechas recayeron en los diversos sistemas discursivos que habían construido paradigmas irrefutables para el devenir histórico, gran parte de esa

preocupación generó un vasto dispositivo de discursos utópicos y anti-utópicos. Este nuevo mundo, donde Dios había muerto, tuvo que arreglárselas para paliar la orfandad de los sujetos, que ahora quedaban sujetos al consumo y a la razón técnico instrumental. El espíritu de la sociedad burguesa surge en Europa en los centros reformados, señala Max Weber en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1994), precisamente en aquellos lugares donde existe otra relación entre el sujeto y Dios. Bajo esta concepción se instala la racionalización de la vida cotidiana, se quiebra el saber medieval, el conocimiento se fragmenta, surgen así las áreas del saber como la medicina, la filosofía y la literatura. Al decir de Weber, la sociedad burguesa desarrolló una progresiva racionalización de la vida cotidiana, proceso que se instala paulatinamente a partir del Siglo XVII en adelante:

“Todo proceso de socialización concluye con la conformación de una estructura subjetiva en la que es importante incluir tanto estructuras cognitivas como afectivas (esquemas y modelización afectiva) y de acción, esto es modelos de como se enfrentan y resuelven los conflictos con que la realidad nos desafía”. (Adamson 2000 5).

En Latinoamérica este sujeto surge a partir del trauma que genera la irrupción de la colonización y conquista que trajo como consecuencia la reproducción de modelos europeos en todas las áreas del conocimiento y de las artes. Tzvetan Todorov en *La conquista de América. El problema del otro* (2007) sostiene que la conquista de América estableció la identidad del sujeto latinoamericano y su relación con el otro. El triunfo de la Conquista, según su análisis habría obedecido a tres factores: primero, al “arte de la adaptación y la improvisación” de los conquistadores; en segundo lugar, su superioridad en la comunicación de los signos, y tercero, al hecho de que en las múltiples combinaciones de la tríada amor-conquista-conocimiento (sobre el Otro) subyacía la firme convicción de la superioridad europea y, consecuentemente, de que había que asimilar a los pueblos originarios. Hablar de otredad como categoría de análisis para la cultura latinoamericana, permite la

emergencia de sujetos periféricos desde variados ángulos, por otra parte, complementa el plano conceptual, en pos de la generación de nuevas indagaciones.

El entronque de este sujeto y su comunidad, espacialmente se expresa en relaciones de topofilia, de adscripción o negación del territorio que se habita y de qué manera las escrituras modelizan las discursividades presentes en la discusión epocal.

Purgatorio fue editado en un campo de producción cultural muy complejo, la censura, el control de los medios de comunicación, la intervención de las universidades y la represión como política de Estado, son antecedentes contextuales irrefutables. Zurita sin adscribir al discurso de una poética testimonial de denuncia implícita, configuró sus textos en un espacio donde la otredad era aplastada por el discurso oficial (monológico). Por tanto, la expresión de la comunidad cercenada y dividida, le otorgan a su escritura una fuerte connotación política.

El sujeto disgregado y la comunidad controlada, sin duda se leen en los versos de Zurita, su opción es la lucha por una estética que pudiera subvertir la monologización, la impronta del discurso oficial. Por tanto, el territorio escritural de *Purgatorio* representó en buena medida la crisis de la palabra que aquellos años llevaron al extremo de prohibir algunos vocablos en el espacio público (palabras como compañero, rojo y colas, por ejemplo).

Si se entiende por comunidad la idea de un espacio común, sujeto a reglas y donde los sujetos realizan la mayor parte de sus experiencias relevantes, es pertinente repasar de qué manera la afección del cuerpo social provoca hendiduras profundas en todas las formas de comunicación que los seres humanos han diseñado y modelado en su conciencia lingüística.

En los procesos comunitarios aparece con fuerza la búsqueda o el reencuentro de las raíces, el pasado común, y de esa forma sus miembros llegan a

comprenderse, a concebir su identidad como grupo específico, como un conjunto dinámico de valores donde se re-crea la cultura de manera cotidiana, lo que les permite la diferenciación con otras comunidades debido a que éste se revela de manera diferente entre comunidades de acuerdo con sus características. (Causes 2009 4).

La comunidad fracturada y que sólo se expresa a través de señales en los fragmentos, es una característica de *Purgatorio*. Tal como se ha señalado, esos fragmentos contienen retazos de una historicidad que emerge en lo “no dicho”. La fuerza rítmica y expresiva de “EL DESIERTO DE ATACAMA II”, es un ejemplo de los señalado:

Helo allí Helo alli
 Suspendido en el aire
 El Desierto de Atacama

- i. Suspendido sobre el cielo de Chile diluyéndose entre auras.
- ii. Convirtiendo esta vida y la otra en el mismo Desierto de Atacama aúrico perdiéndose en el Aire.
- iii. Hasta que finalmente no hay cielo sino Desierto de Atacama y todos veamos entonces nuestras propias pampas fosforescentes carajas encumbrándose en el horizonte (*Purgatorio* 33).

El desierto aparece suspendido en el aire, el enunciado del sujeto poético lo indica, se corporiza y asciende, es un observador desde el cielo de Chile, en multiplanos el espacio se abre y se cierra (... convirtiendo esta vida y la otra en el mismo Desierto de Atacama...). Este juego de transposiciones hace que finalmente se desvanezca

el cielo y el desierto, y ahí es donde aparece la palabra “nosotros” (...y todos veamos entonces nuestras propias pampas fosforecentes...). El espacio geográfico que parece en las primeras líneas despoblado, finalmente devela la existencia de una comunidad que observa la desaparición de los territorios. El lenguaje poético se expone en la contradicción de lo que se ve y lo que no se ve, pero finalmente existe un colectivo que en el silencio observa cómo las pampas se encumbran en el horizonte. El multiespacio simboliza en el desierto y sus pampas el lugar que ha quedado suspendido, como entre paréntesis.

El sujeto poético surge fragmentado una vez más y dramáticamente Zurita ha ido despojando a la palabra de significaciones primarias, la arquitectura verbal de los poemas ha construido una semiósfera. Este espacio donde Zurita deviene de lo textual a lo extratextual, desfrontera palabra, imagen, cuerpo, vida, dolor y locura. Siempre desde una visión colectiva, nunca, ni en los momentos más crípticos de la obra no deja de latir la comunidad, con su desamparo, su censura, su dolor, su tortura y su tragedia.

En el “DESIERTO DE ATACAMA III”, el sujeto poético enuncia que la comunidad puede transformar la geografía del desierto, aparece una cierta esperanza, de que ese mismo desierto sea un Oasis Chileno:

- i. Los desiertos de atacama son azules
- ii. Los desiertos de atacama no son azules ya ya dime
lo que quieras
- iii. Los desiertos de atacama no son azules porque por
allá no voló el espíritu de J. Cristo que era un perdido
- iv. Y si los desiertos de atacama fueran azules todavía
podrían ser el Oasis Chileno para que desde todos
los rincones de Chile contentos viesan flamear por
el aire las azules pampas del Desierto de Atacama... (34).

La cromaticidad que le otorga Zurita al desierto (azul), lo transforma en un lugar amable. El azul comúnmente es asociado con la fantasía y así como expresa confianza también connota frialdad. Por tanto, la cromaticidad abre la posibilidad que ese lugar soñado sea un oasis, lugar que se asocia con la vida y el remanso. El azul deviene en Oasis, y finalmente nuevamente la comunidad de todo Chile lo observa flameando como una bandera, que como símbolo contiene un conjunto de valores compartidos. En: "EL DESIERTO DE ATACAMA IV", se acentúa este dispositivo:

- i. El Desierto de Atacama son puros pastizales
- ii. Miren a esas ovejas correr sobre los pastizales del
desierto
- iii. Miren a sus mismos sueños balar allá sobre esas pampas infinitas
- iv. Y si no se escucha a las ovejas balar en el Desierto
de Atacama nosotros somos entonces los pastizales
de Chile para que en todo el espacio en todo el mundo
en toda la patria se escuche ahora el balar de nuestras
propias almas sobre esos desolados desiertos miserables
(Purgatorio 35).

El páramo ahora es una extensión de pastizales, está poblado por ovejas que se nutren de ellos. En un vértice entre el sueño y la vigilia el sujeto poético expande la significación hacia el registro de lo sonoro. Este desierto y esas ovejas algo dicen, hay que escucharlos, y en ese desierto imaginado la comunidad son los pastizales, son el nutriente y la vida. Simbólicamente *Purgatorio* evoca la idea de una comunidad que debe alimentar la palabra, para que ella no caiga en el silencio y pueda ser escuchada.

Tal como afirma Galindo (2010) los sistemas y enunciados polifónicos provocan la aparición de personajes textuales que establecen contradictorias relaciones entre sujeto textual y sujeto histórico, reprocesando el realismo tradicional por medio de nuevas formas de representación y de testimonialidad poéticas.

7.11.- Las imágenes desbordadas de *Purgatorio*

En la discursividad de *Purgatorio* cobra especial importancia la inclusión de las imágenes, ellas no están puestas en el volumen a modo ornamental o complementarias a los textos escritos. Cada una de ellas está pensada en su relación dialógica en la textura de la escritura.

Las fotografías, incluida la de portada, son portadoras de un sinnúmero de códigos o unidades de sentido que aparecen en la exploración diegética. Estas imágenes poseen estricta relación con los postulados de Zurita respecto del ser de la poesía que pretende fundar. Los recursos de las fotos, dibujos, figuras geométricas y exámenes médicos intervenidos, así dan cuenta, que la sospecha acerca de las posibilidades del lenguaje de expresar, describir e indagar en el mundo, es algo más que una constatación ligada al contexto de silencio y censura imperante en el Chile de la dictadura.

Esta propensión a superar la palabra escrita está indisolublemente ligada a la construcción de un universo estético, que fragmentariamente se deja leer en las páginas de *Purgatorio*. Los recursos del lenguaje imprecativo, la modelización de los discursos de la ciencia y la religión, entre otros, dan cuenta de este fenómeno.

Pavella Coppola (2006) postula al respecto que existe una estética del desborde y la define como: "(...) la gestación de mundos artísticos desde la experiencia del hombre, del sujeto creador, cuyos modos de exploración representativa participan de la variedad de los lenguajes artísticos, pues los lenguajes de producción simbólica son infinitos tanto como infinitas las realidades construidas mediante él".

(Coppola 2006 11). En esa línea argumental, postula que desbordarse es desenfrenarse, desencadenarse, desmandarse, donde el prefijo “des”, ubica el significado en su dimensión anitética de la palabra. En conclusión, toda indagación respecto a este fenómeno en el arte constituye una reflexión y una acción de rebeldía, de desasosiego respecto al tratamiento simbólico y el material subjetivo que se anida en cada artista.

El dispositivo extratextual en la obra de Zurita, sería una de las expresiones de este acto escritural del autor, que entroncado con el desenfreno y la ira, deviene en un acto subersivo que trastoca el sistema de signos de una cultura determinada. Las vanguardias siempre se esmeraron en advertir que el sistema de signos del lenguaje del arte era una especie de camisa de fuerza para el artista, y por tanto lo que había que hacer era desentenderse de él y crear nuevas representaciones alejadas de la tiranía que imponía ese propio sistema sígnico.

Zurita en *Purgatorio* construye un sistema propio de imágenes, que expresa rupturas y continuidades con la tradición vanguardista. Su gesto amplía el sistema de referencias, por ejemplo: las citas e interjecciones de la textualidad zuritiana aparecen como un campo fecundo en código y subcódigos, que intervenidos y modificados, depositan en su lectura los afluentes de una estética.

Siguiendo las afirmaciones de Eagleton en *La estética como ideología* (2006), se puede postular que toda posible pregunta por lo estético, hoy, pasa por un cuestionamiento acerca de lo político y la constitución de los fundamentos de la razón occidental. De esta manera, se entendería dramáticamente el desplazamiento desde una visión formal (centrada en la armonía y la belleza) hacia un terreno fragmentado y en permanente disputa. Quizás ésta sea una de las razones por la que constantemente se produzcan fisuras y desplazamiento en la estructuración del canon.

El sujeto en el mundo de *Purgatorio* es acosado por la pesadez de un contexto trastocado, por tanto requiere y necesita establecer ese gesto de resistencia, aunque parece abatido y abandonado en el desierto, finalmente documenta su experiencia a través de un conjunto de señales que deben ser leídas, observadas o escuchadas en los diversos planos de la textualidad. Ese desdoblamiento de las imágenes tan presente en el espacio onírico de los textos de *Purgatorio* se transforman en lugares sujetos a la lógica desconstructora del sueño y la imaginación. Parece ser el mecanismo de defensa que construye el sujeto para resistir el dolor y la infelicidad:

No hemos sido felices, es posible que esa sea la única frase que podamos sacar en limpio de la historia y la única razón del por qué se escribe, del por qué de la literatura. Es ese trazo entonces, esa corrección de la muerte, la que le otorga a la poesía su carácter desmesurado y su enloquecedor silencio. (Zurita 2011 74).

La exposición a esa soledad, lleva a que el sujeto poético en *Purgatorio* se desnude y se presente él mismo como otro espacio de desolación. En “ARCOSANTO” aparece el informe de la psicóloga Ana María Alessandri, quien transmite su mensaje a un médico psiquiatra. En dicho mensaje elabora un diagnóstico acerca de la existencia de numerosos elementos de psicosis de tipo epiléptico en el paciente Raúl Zurita, cuyo nombre está tachado. La sicóloga califica el caso como muy interesante y desea corroborar esos datos con un electroencefalograma (EEG). La imagen está intervenida con manuscritos con cuatro nombres de mujeres: Violeta, Dulce Beatriz, Rosamunda y Manuela, encabeza la imagen el texto “LA GRUTA DE LOURDES” y en la parte inferior en una secuencia entrecortada se lee: “AMO TE AMO INFINITAMENTE”.

Alejandro Tarrab (2011) observa en las imágenes de *Purgatorio* una crítica y una rebelión contra al empleo de la ciencia y de la fuerza como instrumento de control y normalización. A esto se debe agregar que la superposición de los textos manuscritos (nombres de mujeres) le confiere un eufonía poética al informe de

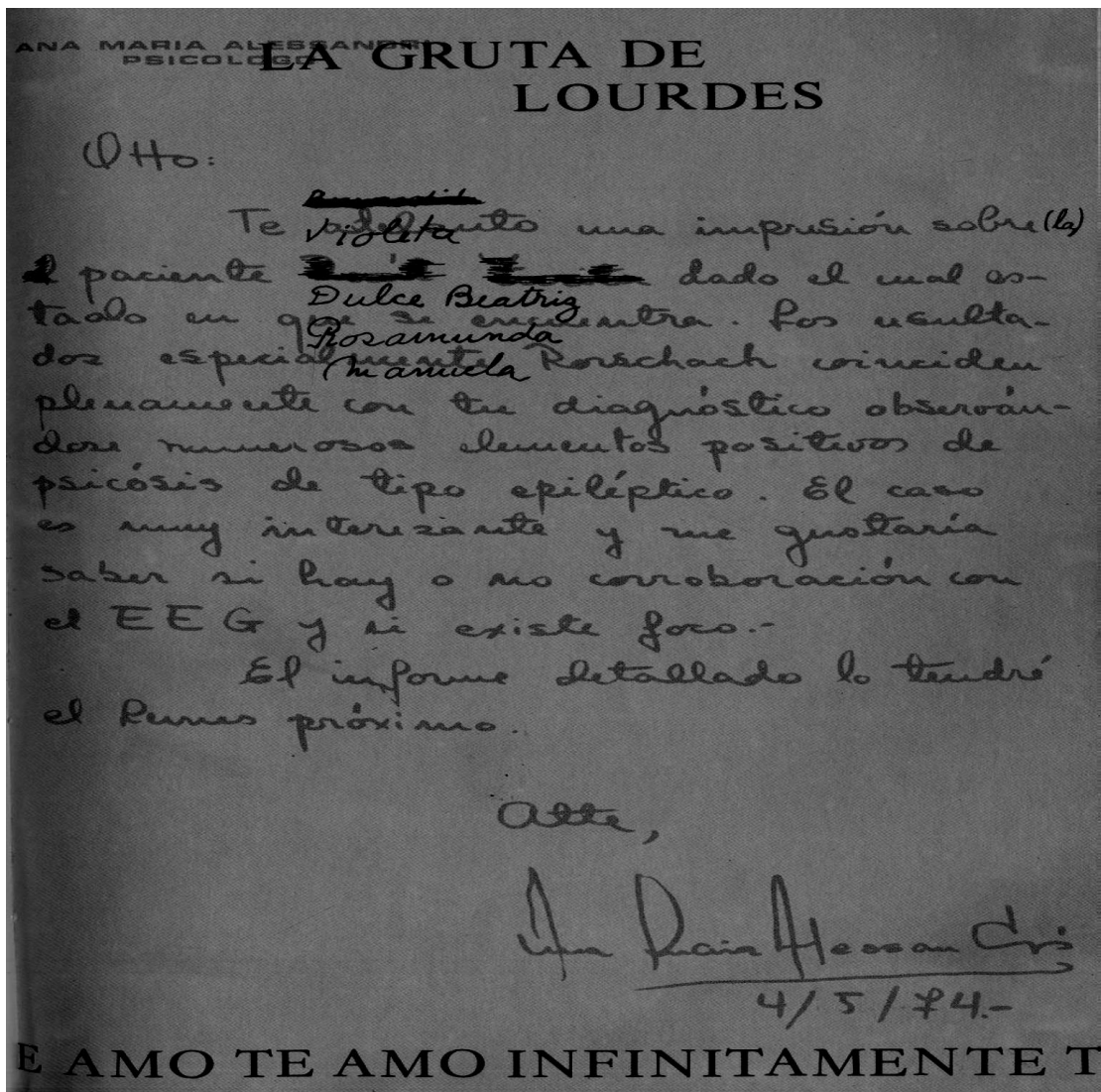
diagnóstico (...Te Violeta una impresión sobre a paciente...). Las referencias de los nombres femeninos tiene su correlato en citas literarias e históricas: Dulce Beatriz se enlaza con la *Divina Comedia* y Rosamunda con los *Cantos* de Ezra Pound. El nombre tachado, que apenas se alcanza a leer en el informe, es Bernardita, en clara alusión a Bernardita Soubirous, la niña a la que se le apareció la Virgen, en Lourdes, Francia, el año 1858.

Roland Barthes (1992), observaría en este hecho la existencia de una retórica de la imagen, la cual posibilita distintas lecturas en un mensaje icónico codificado o imagen denotada, que incluye un mensaje icónico no codificado o imagen connotada (de carácter simbólico, cultural, connotado) y un mensaje lingüístico explícito que puede o no estar. Para Barthes, existen tres planos a explorar en la imagen: el lingüístico, el denotado y el connotado.

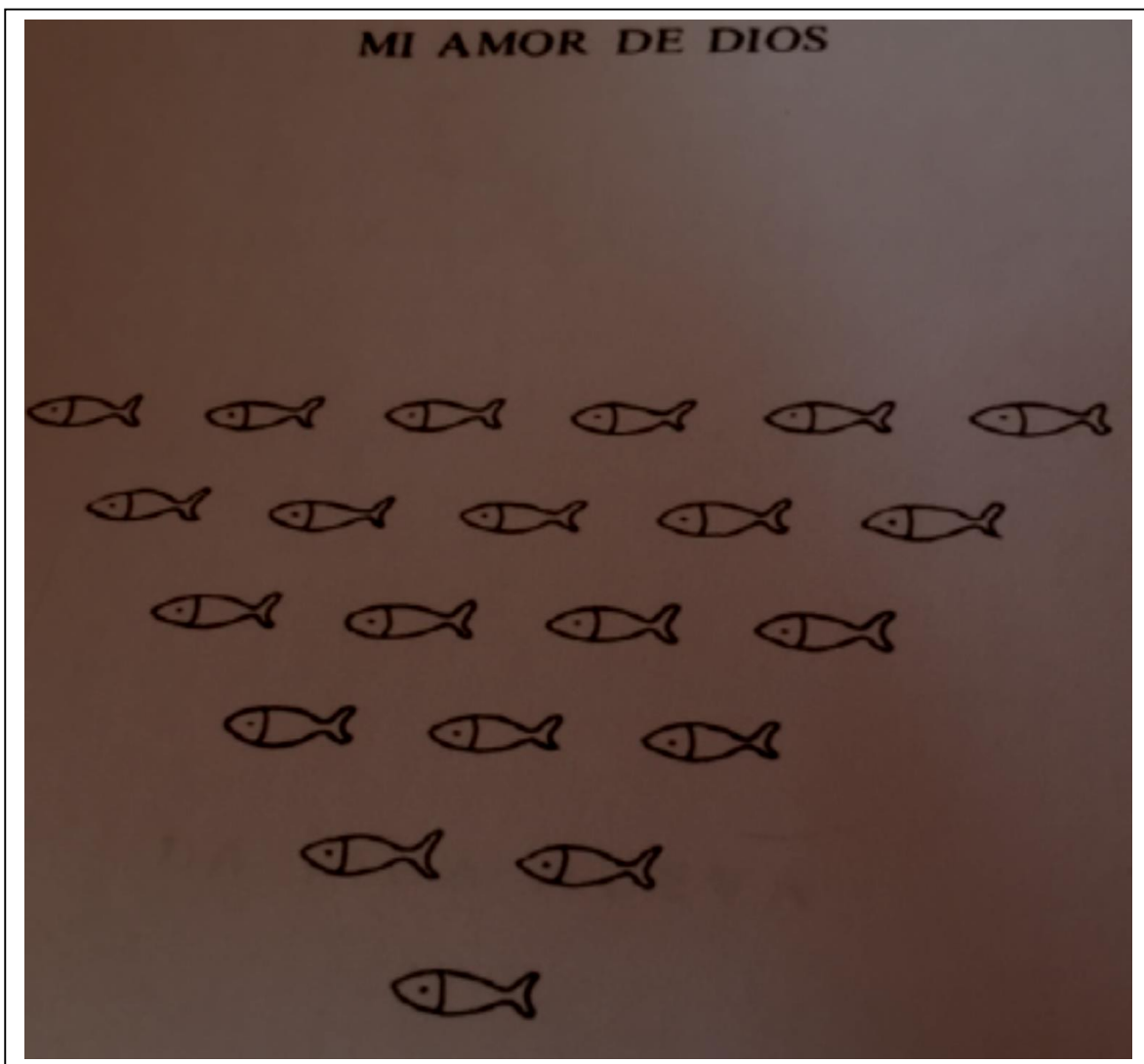
Sin querer trasladar, demasiado pronto, inferencias del terreno de la imagen a la semiología general, podemos, sin embargo, atrevernos a afirmar que el mundo del sentido en su totalidad está internamente (estructuralmente) desgarrado entre el sistema como cultura y el sintagma como naturaleza: todos los productos de las comunicaciones de masas conjugan, gracias a dialécticas diversas y con diverso éxito, la fascinación de una naturaleza que es la del relato, la diégesis, el sintagma y la inteligibilidad de una cultura, refugiada en algunos símbolos discontinuos, que los hombres “declinan” bajo la protección de la palabra viva. (Barthes 1992 47).

En la intervención que hace Zurita se observa que el plano lingüístico ha sido intervenido, desplazando las detonaciones. El informe científico de una psicóloga a un médico psiquiatra se ancla fundamentalmente en las denotaciones (nominaciones) y trata, por tanto, a través de mecanismos de validación (el lenguaje científico) describir el estado mental del sujeto Zurita. En el siguiente plano las connotaciones asumen el poder de referirse a menciones anteriores, ulteriores o exteriores, a otros lugares del texto, y a otros textos.

“LA GRUTA DE LOURDES” es un texto intermedio en el libro, ubicado justo antes de la sección “AREAS VERDES”, aparece como un enlace hacia las secciones finales del libro, sus citas dialogan con: las imágenes de la primera sección (Rostro de Zurita, escritura graffits) y con los Electroencéfalogramas que cierran la edición. Ubicado al medio del volumen parece expresar sumariamente los temas que han atormentado a este sujeto dislocado y en estado crepuscular, que vaga por el desierto que es su propio *Purgatorio*.



En la página 61 del libro, se observa un dibujo elaborado por el propio Zurita bajo el nombre de “MI AMOR DE DIOS”:



Los peces del dibujo conforman una geometría equilátera invertida, la distribución de las figuras connota la escasez y la abundancia. Según como se vea este triángulo

equilátero se puede ir de menos a más (Un pez abajo y proliferación de ellos en la parte superior), o de más a menos (Abundancia en la parte superior que paulatinamente va disminuyendo). Se puede relacionar con la parábola de la multiplicación de los peces que hace Cristo en el pasaje narrado en el *Nuevo Testamento* y también, con la simbolización cristiana del pez que ya había desarrollado Juan Luis Martínez en *La nueva novela*.

El *Diccionario de símbolos* de Juan-Eduardo Cirlot (1992) define al pez en términos generales como un ser psíquico que devela un movimiento penetrante y dotado de un poder ascensorial en lo inferior, es decir en el plano de lo inconsciente. Por la asimilación del mar y la *Magna Mater* se les consideró sagrados. En los ritos asiáticos, por ejemplo, se adoraba a los peces y a los sacerdotes les estaba prohibido comerlos.

En esencia el pez posee una naturaleza doble; por su forma de uso es una suerte de “pájaro de las zonas inferiores” y símbolo del sacrificio y de la relación entre el cielo y la tierra. Por la extraordinaria abundancia de sus huevos, es símbolo de fecundidad, que luego adquiere un espiritual. Este último significado se encuentra entre los babilonios, fenicios, asirios y chinos. Otras significaciones corresponden a las formas fabulosas del símbolo. Los Caldeos representaban un pez con cabeza de golondrina, anuncio de la renovación cíclica directamente enlazada con el simbolismo de Piscis, último signo zodiacal. (Cirlot 1992 360).

“MI AMOR DE DIOS” develaría en esta lectura, el plano psíquico del sujeto, la apertura hacia la caja negra del inconsciente. Los dibujos simetralmente dispuestos vienen a significar el espacio límite entre lo corporal y lo espiritual en *Purgatorio*. El amor de Dios como título sería enlace en la relación tierra y cielo. La imagen desapegada de lo sagrado es otra expresión de la corporeidad del sujeto, más allá de la palabra escrita o declamada. Se subvierte así el signo, y queda expuesto a su significación ambivalente: Escasez y abundancia. La fecundidad como simbolización de esperanza y la escasez en el plano de las desventuras en las

cuales el sujeto se encuentra ensimismado. El dibujo diseñado por Zurita es quizás el texto donde más acerca a la idea vanguardista de la sobre exploración del inconsciente, aunque siga referenciando a multiplicidad de planos de la realidad que efectúa con la modelización del discurso de la geometría.

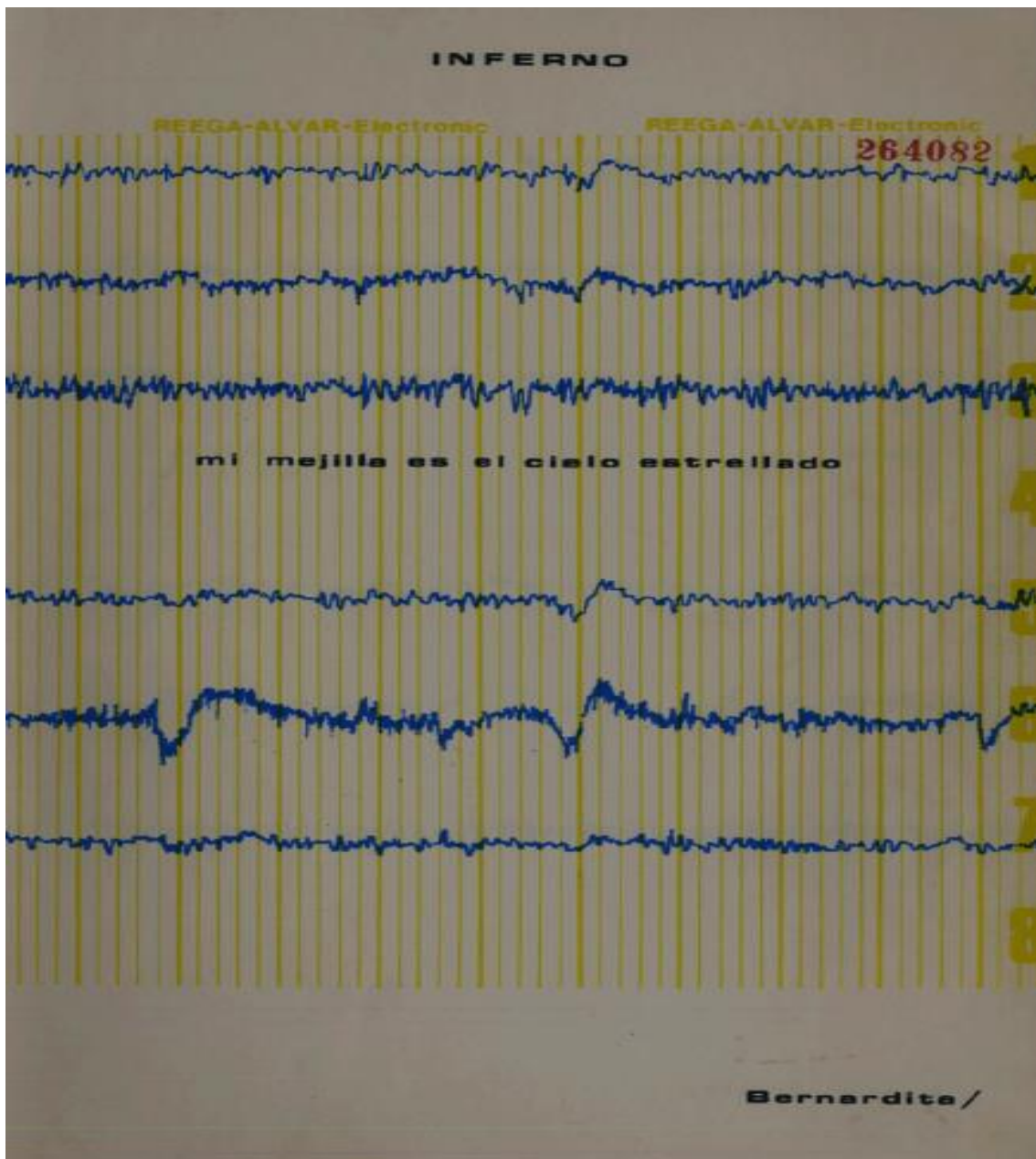
La sección final de *Purgatorio* titulada “LA VIDA NUEVA”, presenta las imágenes de una serie de electroencefalogramas, quizás el que solicitaba la psicóloga en el informe dirigido al médico (EEG). Las imágenes que indica el EEG de las ondas cerebrales están intervenidas con textos, y están fragmentadas en una triada bajo los títulos: INFERNO, PURGATORIO y PARADISO.

Un electroencefalograma es una prueba que se usa para medir la actividad eléctrica en el cerebro EEG corresponde a una abreviación que se usa en inglés para nombrar este examen. Los registros normales del electroencefalograma (EEG), incluyen el ritmo alpha, que traduce un estado de relajación, y el ritmo theta, que es más frecuente en los niños y que sería el reflejo electroencefalográfico de la actividad creativa en los adultos.

Para las ciencias médicas es muy útil en la detección de la epilepsia. Los EEG pueden rastrear también lesiones cerebrales, cualquiera que sea su causa. Se utilizan también como herramienta en la investigación de la naturaleza del sueño y en el análisis de las ondas cerebrales que se obtienen al estimular los nervios aferentes sensitivos, como el ojo (a través de la luz) o el oído (con el sonido), para determinar las zonas de la corteza cerebral responsables de determinadas funciones. Un registro electroencefalográfico plano en una persona en coma traduce ausencia de actividad cerebral, y por tanto es evidencia de muerte desde el punto de vista legal.

De esta manera, lo que ofrece en este texto es un mapa del registro de las ondas bioeléctricas de un sujeto, que se traducen a través de los instrumentos en dibujos que actúan como indicadores de la actividad cerebral. Los dibujos que traza la imagen representan un territorio amplio y parecido a la superficie de montañas o

cerros. También revela que el movimiento registra un ritmo en la secuencia, aunque no obstante, ninguno de los dibujos que representan la actividad cerebral se repite, lo que se indica, más bien, es una regularidad y la presencia de movimiento a través de las ondas que delinea el dibujo:

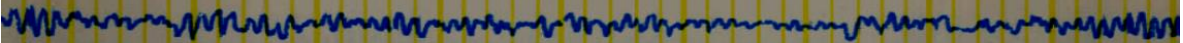
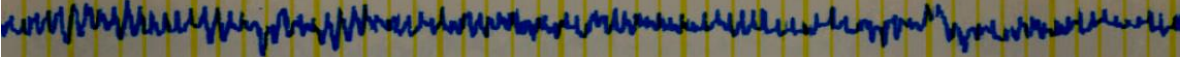
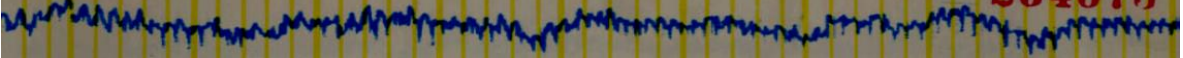


PURGATORIO

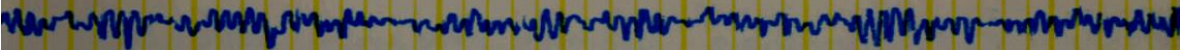
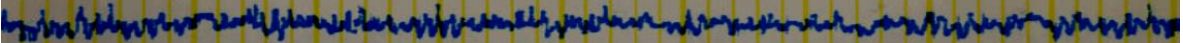
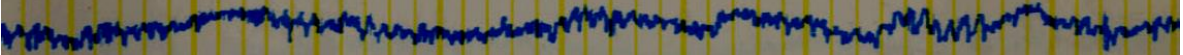
REEGA-ALVAR-Electronic

REEGA-ALVAR-Electronic

264075



**mi mejilla es el cielo estrellado y los lupana
res de Chile**



Santa Juana /

PARADISO

REEGA-ALVAR-Electronic

REEGA-ALVAR-Electronic

264080

del amor que mueve el sol y las otras estrellas

Yo y mis amigos /
MI LUCHA

El libro cierra circularmente. El sistema construido por Zurita configura un diálogo con las primera sección del libro y con su portada (la fotografía con la mejilla quemada. El EEG que lleva el título “EL INFERNO” es intervenido con un texto que dice: “mi mejilla es el cielo estrellado”. Cuerpo y geografía se funden en un mismo plano, el recorrido por el purgatorio de Zurita se simboliza en las líneas discontinuas del examen cerebral, esto indica: movimiento y desplazamiento en el sujeto. Las grafías del EEG indican que el sujeto se ha diluido en la escritura. Bernardita, nombre al borde de la página, remite al texto “LA GRUTA DE LOURDES”, que describe la patología diagnosticada.

En “PURGATORIO” la mejilla es un cielo estrellado y también un lupanar. El sujeto se degrada y territorializa su experiencia desde el margen. Se lee en medio de las líneas del EEG a los límites que ha llegado el tránsito por el dolor. El lenguaje se vuelve ambigüo en sus significaciones y al borde de la página Santa Juana o Juana de Arco también ha sufrido la inmolación del fuego, su carne expuesta al calor de la pira, tal como ha sufrido la mejilla de Zurita (“mis amigos creen que estoy muy mala porque quemé mi mejilla”), el cuerpo ha cruzado por el fuego expiatorio.

EL PARADISO cierra en interdiscursividad con Dante: “del amor que mueve el sol y las otras estrellas” (versos finales de la *Divina Comedia*). Al inicio de *Purgatorio* se usa el mismo recurso cuando Raquel dice que está en medio de su vida y ha perdido el camino (en este caso los versos iniciales del “Purgatorio” de Dante). Las simetrías matemáticas, geométricas y multidimensionales de estos textos representan un orden y una arquitectura diseñada al extremo en *Purgatorio*. El cierre abre una esperanza fundada en la energía cósmica que se envuelve a través del amor. El texto al pie del EEG es una especie de reivindicación de Zurita, cierra con la polémica frase: MI LUCHA”, en un intento final por reinstalar el nombre original del libro y las bases de su programa poético quedan esbozadas.

7.12.- El espacio de los sueños en *Purgatorio*

La escritura de *Purgatorio* está dotada, también, de un alto componente onírico. En sus secciones se trasunta un espacio limítrofe entre sueño y realidad, de modo que la multiespacialidad del texto ensancha, una vez más sus propias fronteras. Este dispositivo se acrecentará en *Anteparaíso* (1982) y la *Vida Nueva* (1994).

Como señala Oscar Galindo (2003) la narración de los sueños en la obra zuritiana es la explicación que encuentra para su propia actividad creadora, pues Zurita relaciona sueño y poesía desde la comprensión de la literatura como actividad solidaria en la que entran en relación el poeta y la colectividad.

Por tanto, la escritura contenedora de estos sueños y aspiraciones, como plano superpuesto con la realidad, se pone al servicio de la narración de las utopías posibles o imposibles de la aventura humana. La obra totalizadora que emprende Zurita, también precisa un territorio abierto a las connotaciones donde la palabra poética sea depositaria de las ilusiones. “LA VIDA ES MUY HERMOSA INCLUSO AHORA” se lee en el texto DEVOCIÓN, dedicatoria a Diamela Eltit, y con ellos establece que la entrada al purgatorio contiene la experiencia del vivir como una salida posible de este espacio de expiación.

Justo cuando el sujeto ha enunciado que está mal, que se ha herido su rostro y que deberá transitar por este lugar entre el cielo y el infierno, la vida en su plenitud le permite el espacio de la ensoñación, de la posibilidad y de una esperanza. Y le agrega la ambigüedad relativizadora que se expresa en el momento trágico en que le toca vivir: “...INCLUSO AHORA”. Zurita con esta frase, tipo sentencia, deja en claro que hasta en los momentos más terribles de la historia, donde los componentes más esenciales de la condición humana han sido arrasados, el sujeto se puede permitir un espacio de esperanza.

Así, en el registro constante de ensoñaciones o posibles salidas que se clausuran y se vuelven a abrir en un juego de contradicciones permanentes, el lenguaje de la

obra zuritiana le entrega a la imaginación y la vitalidad un lugar preferente en la urdimbre de sus textos.

Purgatorio no es el libro más esperanzador de Zurita, no resiste dudas, pero por otra parte, tampoco expresa una caída total al abismo del sujeto, lo que impide eso es la presencia de los sueños como salidas posibles, aquéllos le restan potencialidad a un discurso de tipo nihilista. Resulta pertinente para este caso lo que Oscar Galindo viene a sostener, a propósito de *La Vida Nueva* (1994): “La precariedad, la pobreza, la marginación no anulan esta voluntad de soñar. Si el sueño es una ‘realización de deseos’, según Freud debemos suponer que detrás de estos relatos se encuentra precisamente una volición que les da sentido”.(Galindo 2003 s/n).

El sueño de Zurita de pintar la bóveda del cielo, como Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, empieza a cobrar vida en los poemas de *Purgatorio*, se atizaba ya la búsqueda y ejecución de lo imaginado en planos de la realidad sujetos a coordenadas muy restrictivas. Tras ese gesto grandilocuente y radical, lo que busca Zurita es reponer en el lenguaje de sus poemas aquello que los mismos poemas no han sido capaces de cantar.

Porque como él mismo lo manifiesta, ningún poema podrá expresar el dolor por la desaparición física de una persona amada, el lenguaje no alcanzará a constituirse en vehículo de testimonio, de historicidad, de antecedente y de memorial. En definitiva, no logrará alcanzar a manifestar la hondura del horror. Ante eso, el sujeto poético en Zurita cambia permanentemente su voz y sueña posibilidades que restituyan los espacios disgregados, apuesta por la espesura de lo humano que en su contradicción permanente entre el cielo y el infierno, sólo puede ser transmitido en las borrosas antípodas del sueño y la vigilia.

Este rasgo de la poética zuritiana, que pudiera ser leído como evasivo, no lo es en cuanto propone una fuerte conexión entre sujeto y sociedad, lo que se propone en verdad es restituir la comunidad fragmentada. Por eso en *Purgatorio* los desiertos son floridos y en ellos pastan ovejas, por este mismo motivo adquieren corporalidad

más allá de lo imaginado y soñado. Se historizan y se politizan en un diálogo sin fin de las voces arrasadas, de los cuerpos mutilados y de la sofocante atmósfera de la demencia. El sueño no existe hasta que se cuenta planteaba Freud y de esa manera dejaba claro que cumplía la función de dar claves acerca de los diversos estamentos que acontecen en la vida y su sentido. La inmaterialidad del sueño no es lo importante, según este postulado, la importancia radica en lo que se cuenta, lo que se recuerda tras haber soñado, en síntesis la narración que se edifica a partir de ese material onírico.

Los sueños en *Purgatorio* se encuentran en zona de borde con las pesadillas. El impacto del recuerdo de esos malos sueños, se transfigura en las imágenes grotescas presentes en la escritura. El recuerdo, como se ha dicho, se transmite a través de la escritura fragmentaria, al igual como se recuerda un sueño. Esos pedazos de historia que han conformado el espacio onírico luego cumplen una función testimonial, por cierto las fragmentaciones también incluyen los espacios vacíos de lo que no se quiere o no se puede recordar.

Variados fragmentos se observan en *Purgatorio* como relatos incompletos y sujetos al orden del límite entre el sueño y el recuerdo narrado:

LXIII

Hoy soñé que era Rey
 me ponían una piel a manchas blancas y negras
 Hoy mujo con mi cabeza a punto de caer
 mientras las campanadas fúnebres de la iglesia
 dicen que va a la venta la leche (*Purgatorio* 19).

XXII

...Pero ahora los malditos recuerdos

ya no me dejan ni dormir por las noches. (17).

La fuerza que adquieren los recuerdos del sueño o pesadilla, van a dar como resultado una expresividad tonal y temática de gran impacto en los poemas de Zurita, por ejemplo: "esos malditos recuerdos" que ya no lo dejan dormir, como señala el texto, constituyen una expresión de que la inmaterialidad de lo soñado adquiere otra dimensión y se interconecta con las gradaciones que va adquiriendo el mensaje poético. Aquello de que se recuerden sólo fragmentos de los sueños, tiene que ver en este caso con la apertura de connotaciones que el material onírico ha bosquejado.

En "EPÍLOGO" de *Purgatorio* el texto dice:

COMO UN SUEÑO EL SILBIDO DEL VIENTO
TODAVIA RECORRE EL ARIDO ESPACIO DE
ESA LLANURAS (39).

Lo onírico, en conclusión, es otro territorio en la textualidad de *Purgatorio*, y posibilita el ejercicio de la memoria en el sujeto poético, resulta ser un recurso que moviliza a través de la narración de lo evocado el espacio psíquico y colectivo. El sueño permite que *Purgatorio* no quede atrapado en la atmósfera de desesperanza que hegemoniza la escritura. El sueño se parece así al impacto que producen los grandes momentos en la vida de una persona.

Se sabe que los recuerdos, sobre todo los de infancia, tienen una textura incierta. Paradójicamente nada hay que se parezca más al sueño que la certidumbre de los grandes momentos, como si aquello que percibimos como inolvidable: la muerte de alguien querido, las manos que te abrazan desde la espalda o la súbita visión de un paisaje, no fueran sino las islas apenas visibles de una trascendencia abrasadora. (Zurita 2011 48 49).

Las imágenes desarrolladas a partir del material onírico conforman un verdadero mapa en la obra de Zurita, este camino se inicia en *Purgatorio*, pero tendrá presencia considerable en otras obras del poeta. *Anteparaíso*, *La vida Nueva*, *INRI*, *El día más blanco* y *Zurita* son ejemplos a observar.

La transposición temporal y espacial como, mecanismo de construcción en el texto, se asemejan a la estructuración mental que se hace al recordar un sueño. Por ello, la forma que adquieren las evocaciones en la escritura: una sintáxis entrecortada, arbitraria y sujeta a un ritmo muy particular.

Este mecanismo irá modificando la escritura de Zurita hacia un espacio cada vez más prosáico donde los pequeños detalles se pierden y la imagen se diseña a partir del impacto mayor que provocan los recuerdos de lo soñado. Los sueños impactan en el sujeto, en la medida que las imágenes recordadas son más potentes, de ahí que las pesadillas tienden a ser recordadas con mayor rapidez.

Otro elemento que llama la atención es que los retazos de los sueños con los que trabaja la escritura de Zurita se abren con toda la potencialidad de sus espacios simbólicos a múltiples expresiones en el poema. De alguna manera, una evocación de un sueño se conforma mentalmente como un multiespacio donde es posible escribir innumerables textos, no todos referidos necesariamente a lo evocado.

Es imposible saber en qué proporción actúan los sueños o la reconstitución de este, o el trabajo sobre la memoria misma. O hasta que punto existe una acumulación de momentos donde un recuerdo es evocado tras haber aparecido en un sueño. En especial cuando se trata de una escena que reaparece una y otra vez de diversas maneras. (Mejer 2011 51).

De esta manera, al igual que los postulados iniciales del romanticismo, el material onírico es visto como otro territorio posible de poetizar y de expandir el universo de referencias en la obra de arte. Albert Beguin, en *El alma romántica y el sueño* (1992) sostiene que con el romanticismo se rompen los puentes de comunicación entre la

literatura y el mundo cotidiano. Agrega que es a partir del Siglo XVIII, con el romanticismo alemán que se produce la ruptura entre arte y vida cotidiana. Los románticos buscaban apartar el “mundo real” del “mundo del sueño”, con el objeto de instaurar un modelo que ya no es el mundo real, si no el mundo soñado.

Con el advenimiento del romanticismo a lo largo del Siglo XIX se producen profundas transformaciones en el discurso literario, cambios que cada vez serán más radicales, este proceso alcanzará su cúspide con las vanguardias de principio del Siglo XX que no cambiarán este rumbo, sino que apuntarán cada vez más a la conformación de mundos arbitrarios en el lenguaje literario.

Las vanguardias se enfrentan al racionalismo e intentan desarrollar la lógica del sueño, como son los casos del Surrealismo y el Dadaísmo. La contrafigura del racionalismo es el absurdo, aquello que aparentemente constituye un disparate, tratan de rescatar el absurdo para otra lógica. Esta arbitrariedad y absurdo, se configura como una forma de resistencia. El lenguaje artístico construye, por tanto, un puente entre el mundo real y el imaginado.

iii. Yo mismo seré entonces una Plegaria encontrada

en el camino

iv. Yo mismo seré las piernas abiertas de mi madre

Para que cuando vean alzarse ante sus ojos los desolados

paisajes del Desierto de Atacama mi madre se concentre

en gotas de agua y sea la primera lluvia en el desierto (*Purgatorio* 32).

Zurita expone en una entrevista concedida a Juan Armando Epple (1994) que la poesía y los poetas, por muy delirantes y geniales que sean, nunca podrán apartarse o ir más allá de lo que sus propios pueblos han vislumbrado o imaginado en un momento:

En este sentido yo creo que los poetas, los artistas, son transcriptores de sentimientos o ideas que lo preceden con mucho, y de los cuales ni siquiera son

dueños. Ellos solamente transcriben sueños, pesadillas o imágenes que están en lo más profundo de las comunidades a las cuales pertenecen. Y esa es la función que cumplen. Ni más ni menos. No creo que el poeta invente nada, sino que sólo recoge. Y recoge muchas veces a pesar de él, sin saberlo, sin tener conciencia. (Epple 1994).

En la preparación del libro *La vida nueva* Zurita realizó una serie de entrevistas a pobladores del campamento “Silva Henríquez”. En los relatos de la gente, que fueron grabados, los sueños más repetidos fueron aquellos que incluían imágenes de pájaros y de grandes pastizales, en contraste directo con el entorno en que vivían.

Estas imágenes evocadoras de un paisaje rural, Zurita las interpretó como una simbolización del fenómeno de migración del campo a la ciudad, es decir, persistían en la experiencia de sus padres y abuelos. Algunos de esos sueños que resgistrados contenían un relato lleno de detalles de las vivencias que casi se estructuran como poemas por sí mismo.

De allí pasé a darme cuenta que esa situación no era algo particularizado o lateral, sino que era una realidad que atravesaba de sur a norte todo este país. Y, después de conocer otros países, encontré que esta realidad se daba con mayor evidencia en otras regiones de Latinoamérica. En el fondo de cada uno de nosotros hay alguien a quien se le ha impedido hablar, y no obstante, todo ese impedimento está pugnando por hacerse presente, por convertirse en palabras. Por eso es que vivimos tan desgarrados. Situaciones como estas fueron las que llevaron al suicidio de Arguedas(...). (1994 880).

El sueño es un marco que permite que la escritura de Zurita se emparente con la descripción de una épica, algo así como epopeya de los grandes momentos e instantes en la historia de un colectivo y, que luego, son retransmitidos a través de diversos tipos de narraciones. El registro de ellos, le permite descubrir la historia

más pequeña de las cosas, no en un afán psicoanalítico, sino más bien en la estructuración de un lenguaje literario que de cuenta de su tiempo.

7.13.- Conclusiones primarias

Purgatorio en su calidad de empresa poética contiene todos los componentes y rasgos del programa poético que desarrollará Raúl Zurita en el conjunto de su obra. La importancia de constatar este hecho se relaciona directamente con una de las aspiraciones más sentidas de Zurita, esto es la aspiración a construir una obra total.

Por medio de esta búsqueda totalizadora, el lenguaje poético aparece en una multidimensionalidad donde los límites de cada territorio se encuentran desvanecidos, de este fenómeno se desprenden una serie de consecuencias: la primera es que Zurita entiende muy bien que el lenguaje literario está en crisis hace rato y que los modos de representación, que ya se habían puesto en entredicho con el advenimiento de la poesía moderna, se han convertido en camisas de fuerza de las cuales la escritura debe desprenderse. La palabra poética en *Purgatorio*, se desdobra y metamorfosea en la experiencia de una comunidad traumada, como una clara señal de la afección del habla que vive Chile tras el golpe de Estado. Los espacios en blanco en cada fragmento de los textos son la comprobación de esta fractura del lenguaje, motivo por el cual la escritura de *Purgatorio* se torna epigramática, y se desenvuelve entre la dualidad de lo “dicho” y lo “no dicho”.

Un segundo alcance, se refiere a las modelizaciones de los discursos de las matemáticas, la lógica, la religión y la psiquiatría, entre otros. Este hecho, que la crítica ha denominado transdisciplinareidad, posibilita que *Purgatorio* sea una obra polifónica, donde la relación sujeto y comunidad es expresada a través de un diálogo interdiscursivo de voces que otorgan al texto diversas tonalidades.

Las tonalidades que adquiere *Purgatorio* se expresan en diversos órdenes, por cierto el más reconocible es el tono imprecativo de sus versos, que a través de la enunciación de cantos, amplía el espectro de los significantes a una dimensión

sonoro-expresiva. Este dispositivo, presente también en las escrituras sagradas (*La Biblia*), confiere a los textos un dinamismo que rebasa la página escrita.

El sujeto poético en *Purgatorio* se presenta fragmentado, como un indicio de la relación problemática entre el sujeto y la comunidad. El “yo” de los textos zuritiano se entrecruza con el “nosotros” de la comunidad y, por tanto, la fragmentación del sujeto adquiere la dimensión de un territorio dialógico donde convergen las voces.

Estas voces surgen en el texto degradadas y deformadas, la ambivalencia de la degradación expresa la relación: vida y muerte a través de constantes negaciones y afirmaciones en la discursividad. La constante inestabilidad que se aprecia en *Purgatorio* ejemplifica de la ambivalencia que el discurso zuritiano instala desde una perspectiva binaria de ascenso y caída.

El discurso de las matemáticas y de la lógica modelizados secundariamente en la escritura zuritiana permiten la creación de un espacio multidimensional en la obra, se trata de describir una realidad imposible de representar por las coordenadas espacio-temporales que condicionan al sujeto. Por tanto, la insterdiscursividad con los postulados geométricos no euclidianos y el álgebra, no son meros soportes donde pueda afirmarse la escritura de Zurita, al contrario, se integran al sistema discursivo como una forma de narrar o describir el mundo desde el margen de lo posible y lo imposible.

La hibridez del discurso zuritiano, al igual que el del álgebra, amplían los espacios del significante y le otorgan una arquitectura global al libro de orden simétrico. *Purgatorio* es un libro que se desborda, pero, a la vez, cada uno de sus componentes ha sido pensado según orden matemático y lógico. Este dispositivo expresado en secuencias y montajes de planos diversos, permite que las voces dialoguen plurisignificativamente.

El discurso de la religión, a su vez, surge como un componente macrodiscursivo que posibilita la construcción de un discurso épico y además, resignifica la experiencia del tránsito por el purgatorio como lugar de sufrimiento y de expiación.

El tercer elemento a tomar en cuenta, como parte del programa que esboza *Purgatorio*, constituye la presencia del paisaje y del territorio chileno en el libro. En este caso, el discurso zuritiano dota a la geografía como otra voz en el entramado de la textualidad, también el paisaje es un cuerpo que sufre y se transfigura constantemente. De este modo, se puede afirmar que el territorio presente en *Purgatorio* dinamiza el discurso poético y dota a los textos de un lirismo, que en tono trágico se enlaza con la experiencia del sujeto que habita estas geografías. Se observa una relación topofílica en los textos de *Purgatorio* en la que el sujeto y territorio. Por medio de esta confluencia el sujeto inscribe su pertenencia en la geografía chilena, donde cuerpo y territorio son la simbolización del amor, la piedad, el dolor y el sufrimiento. Cuerpo y geografía aparecen fundidos en un mismo plan de la enunciación, adquieren corporeidad por medio de imágenes superpuestas que suspenden el límite entre sueño y realidad.

El cuarto elemento del programa que enuncia *Purgatorio* resulta ser el recurso del sueño como vehículo de testimonio. Este recurso, que se hará cada vez más evidente en el conjunto de la obra de Zurita, inscribe en la escritura la tensión entre lo recordado y lo narrado. La presencia de lo onírico en los textos zuritianos remite a la evocación y testimonio fragmentado de lo que se recuerda y lo que se olvida. De este modo, existe una apertura de la significación del testimonio en el borde difuso del sueño y la realidad. *Purgatorio*, en conclusión, constituye una declaración de los principios programáticos de la poesía de Raúl Zurita, que enlazado con la tradición vanguardista rompe con las discursividades hegemónicas del sistema poético chileno imperantes en ese momento histórico. Esta ruptura discursiva se relaciona con el gesto vanguardista de fundir lo vital y la obra, de fundir la relación del arte con la vida.

**8.- CARNAVALIZACIÓN, IMÁGENES GROTESCAS Y TRAVESTISMO DEL
SUJETO POÉTICO EN *LA TIRANA* DE DIEGO MAQUIEIRA. LA CLAUSURA
DEL DISCURSO LÍRICO**

8.1.- La irrupción de *La Tirana*

El libro *La Tirana* de Diego Maquieira, editado en 1983, apareció en la escena poética chilena como la expresión de una escritura que la crítica calificó como casi inclasificable. Maquieira trabajó ocho años (1975 – 1983) en la escritura del volumen, previamente sólo hubo entregas parciales.

La sucesión de imágenes grotescas y la yuxtaposición de las voces, presentes en los textos de *La Tirana*, se asientan en el uso del habla coloquial, junto a su ácida lectura acerca de la realidad y las contradicciones de la condición humana. Esta situación provoca dificultades en la indagación respecto de los textos de Maquieira. El sujeto poético aparece diluido en una constante y dinámica mutación. Por otra parte, ese mismo sujeto desacralizado y degradado de *La Tirana*, entrecruza y yuxtapone citas referidas al arte, la historia, la religión, la cultura popular, el humor y el desborde de las imágenes grotescas. En esa línea, Maquieira, a diferencia de Juan Luis Martínez y Raúl Zurita, se acerca más al discurso parriano.

Matías Ayala (2009) sostiene: “En efecto, los poemas de Maquieira tienen la forma enunciativa de documentos, paráfrasis o traducciones, lo que le permite atravesar diferentes épocas y juntarlas en un texto” (Ayala 2009 8). Para Enrique Lihn (1984) la singularidad de Maquieira en *La Tirana* radica en que sin alardes rupturistas, se inserta a conciencia en la tradición moderna y la vanguardia⁷⁶.

La complejidad que establece este fenómeno, lleva a que los poemas de Maquieira deban ser leídos en conjunción con otros textos. Esas otras textualidades, que a veces sólo son sugeridas, aparecen como citas atemporales en su discursividad. Este espacio atemporal, por cierto, le confiere una tonalidad lúdica con fuerte

⁷⁶ Lihn (1984) sostiene que el tono coloquial que adquieren los textos de Maquieira es la manera en que el autor asume las jergas locales como un mecanismo de mestizaje. Esta dicción oral tendría sus antecedentes en la poesía inglesa moderna (T.S. Eliot), pero, por sobre todo, en los poemas de Kavafis, uno de los autores admirados y traducido del inglés por Maquieira.

predominancia de lo prosaico y coloquial, en desmedro evidente del lirismo tradicional.

Marcelo Rioseco (2013) postula al respecto, que la poesía de Maquieira se enlaza con la histórica tradición de la ruptura presente en la poesía chilena, en su visión esta línea continua de quiebres y exploraciones se inicia con la poesía de Huidobro, adquiere una nueva vertiente en Parra y desemboca en la poesía neovanguardista chilena de los setenta y ochentas.

Quiebres que han terminado por crear una tradición literaria marcada por la excepción. ¿Tradición de la ruptura? Sí, pero ¿con quién o con qué? Fundamentalmente con la poesía lírica y la idea del poeta lírico. Pero, por sobre todo, una ruptura con la solemnidad de la poesía chilena. (Rioseco 2013 249).

La discursividad grotesca, desencantada y poliforme de *La Tirana*, devela el abandono total y final de una retórica lírico-expresiva, que a esas alturas empieza a demostrar signos de fatiga. Eugenia Brito (1990) postula que con *La Tirana* termina el modelo serio de hacer poesía en Chile: "...el texto es fiel a su intención significativa. Sobre la línea recta de un proyecto finalista; traza una multidirección, curvando el sentido." (Brito 1990 96).

A diferencia de Zurita y de Martínez, los textos de Maquieira no se rebasan a lo extratextual, más bien se instalan desde el plano de la escritura y la construcción de un sistema de imágenes desbordadas y llevadas hasta su límite.

La irrupción del discurso poético de Maquieira se presenta así, como una fuerza desestabilizadora y radical del lenguaje de la poesía, y es en esa perspectiva que confluyen en su sistema poético: elementos culteranos y registros del habla popular. Este elemento lo convierte en un texto carnavalizado y fronterizo con el habla de la calle, lo que deriva en una escritura híbrida de innegables tintes posmodernos.

En este avasallador torrente de imágenes y transposiciones, el sujeto poético de *La Tirana* aparece de modo difuso y sometido a una constante mutación, que trae como resultado un lenguaje sobrecargado de significaciones, donde el humor actúa como

vehículo que expresa los matices y tonalidades de las voces que confluyen en su espacio dialógico. Los territorios textuales en los que deambula *La Tirana* se encuentran descentrados, por tanto, el sujeto poético aparece como un gran desconstructor de discursos, que apoyado en dispositivos lúdicos habla acerca de los temas que cruzan el campo cultural y político del Chile de los años ochenta. El discurso aparece así compuesto por una serie de pedazos ruinosos que Maquieira aprovecha para describir los componentes capitales de la imaginería criolla. En este sentido, se lee:

Ridículos, sociables, exhibicionistas y con necesidad de escandalizar, los sujetos se ponen en escena mediante espectáculos en donde la mirada ajena supone un desdoblamiento, una impostación que se cristaliza en la figura del exceso. Por ello, y de variadas maneras, el espectáculo en *La tirana* se configura a partir de la degradación pasional excesiva. Las relaciones pasionales son un registro de las formas premodernas de relacionarse, o bien de formas populares o cinematográficas. (Ayala 2009 13).

La galería de personajes y relatos que cruzan los textos de *La Tirana*, se configuran como un muestrario de las incongruencias, irracionalidades y escenarios en que las voces enuncian. Las coordenadas que entrega Maquieira para no naufragar en este océano son difusas, más bien requieren de un ejercicio de lectura complementario al libro, que permita abordar las textualidades con toda la carga semántica que contienen.

Estas configuraciones imaginarias de la escritura, lo que puede ser el sello personal del poeta, tal como afirma Genovese (2011) puede ser alimentado por una fuerza negativa, es decir: la adscripción o no a cierta poética y la construcción del personaje autor admirado o detestado:

Uno de los soportes de la obra puede situarse en una actitud contestataria, una tendencia personal a adquirir capacidad y fortalecimiento en el rechazo, en

la distorsión y hasta en la destrucción de modelos tradicionales (Genovese 2011 106).

La variedad de recursos a la que apela *La Tirana* dan cuenta de la distorsión como centro motor de su discurso poético, este fenómeno afecta a los planos temáticos de los poemas y a su estructura, pero por sobre todo constituye una reescritura y reasentamiento de la palabra en el poema, cuya ornamentalidad, exageración, travestismo y juego de máscaras contiene altos tintes neobarroquistas.

El barroquismo, en su estética de la contradicción, en su engaño de los sentidos, en sus sueños que se disuelven en los intersticios de la realidad, no es ajeno a esas contradictorias imágenes que nos ofrece la poesía de Maquieira o Harris, o aún otros poetas del momento, como Alexis Figueroa (*Vírgenes del sol in cabaret. Bienvenidos a la máquina, por ejemplo*) o Gonzalo Muñoz (*Exit, Este*), en esa saturación verbal y citacional que define cierta zona de la escritura latinoamericana contemporánea.

Para Severo Sarduy (1987) el regreso del barroco se configura como una carnavalización que trae consigo una nueva inestabilidad, cuya característica central es la emancipación del lenguaje en cuanto aparece en la obra. *La Tirana* en esa línea, se adentra en las zonas menos visibles del lenguaje y "...es el síntoma más radical en la poesía chilena de los ochenta de la represión y la censura; su carnavalesco y herético lenguaje es el lugar de una dolorosa escisión. Escritura que busca liberar los traumas de un sujeto y de un cuerpo social marcado por la falsificación" (Galindo 2005).

La Tirana, sin hacer referencias testimoniales directas de la situación de Chile en los ochenta, devela la crisis del sujeto en un territorio donde el lenguaje ha sido cercenado y parcializado por la cultura oficial. La deformación del habla deriva en formas de silencio y de autocensura, que en el caso de *la Tirana* encuentran su salida en la deformación, degradación y la exageración.

Estos elementos, en su conjunto, quizás sean los nudos más problemáticos para abordar el libro, de ahí también su resistencia a las clasificaciones. El gesto que

reinstala Maquieira está ligado a la pérdida de sentido y de camino posible en la resolución de la afección del habla. Por este motivo diseña una ruta abierta, ambigua y sin horizonte previsible.

8.2.- El lenguaje opaco, las imágenes degradadas y grotescas en *La Tirana*

La Tirana está diseñada en tres secciones: “LA PRIMERA DOCENA”, “EL GALLINERO” y “LA TERCERA DOCENA”, por lo que desde su comienzo se lee como un solo relato donde las voces travestidas y enmascaradas van conformando un mundo escritural construido en base a múltiples residuos textuales.

“LA PRIMERA DOCENA” está conformada por doce textos de características narrativas, que son guiados por un personaje llamado precisamente: La Tirana. “EL GALLINERO” contiene seis monólogos distribuidos en diez textos. “LA SEGUNDA DOCENA” reitera el procedimiento de la primera sección. El libro (en su primera edición de 1983) no está numerado en sus páginas, con lo que se acentúa la sensación de un continuo en sus textos. Los poemas tienen título y numeraciones en romano, pero nunca dan la sensación de ser escrituras separadas.

La palabra docena inmediatamente remite a la unidad de medida con la que se compran principalmente huevos (doce unidades), muy común en el habla popular chileno. El gallinero, donde las gallinas ponen los huevos, remite a otros elementos de la cultura popular: el conventilleo, que viene a ser como la suma de opiniones arbitrarias y en algunos casos, mal intencionadas, sobre las otras personas.

El libro inicia con una sentencia, que dice: “Ya nadie sabe de lo que hablo”, con la cual, inmediatamente se pone en el centro la crisis general del lenguaje en sus modos de representar el mundo. La sospecha y la decepción acerca de la palabra, hace que el sujeto poético advierta que la escritura devendrá críptica y autoreferida. El lenguaje tendrá de este modo, un alto componente de opacidad, y para explorarlo, será preciso a veces navegar a ciegas. En gran medida este hecho

convierte a *La Tirana* en las coordenadas de una carta de navegación que no posee rumbo definido. Es un gallinero, donde todos y todas parlotean, opinan, tergiversan y yuxtaponen sus voces, algo así como un coro sin partitura.

De esta manera, las múltiples voces dialogan en un espacio textual colmado de opiniones, reflexiones, datos históricos y arbitrarias alusiones acerca de sí mismo y de los otros. La voz (femenina) que aparece como hilo conductor de los primeros doce poemas se aut nombra como La Tirana, lo que remite a dos posibilidades interdiscursivas. Lo primero, la palabra "Tirana" asociado con la maldad y lo despótico, presente en algunas figuras casi mitológica de la cultura chilena, como es el caso de la Quintrala; pero también cobra fuerza en el contexto chileno de los ochenta la palabra tiranía que sirvió para calificar a la dictadura.

El segundo cruce, concierne a la festividad religiosa, dedicada a la virgen de La Tirana, que año a año se realiza en el norte de Chile, esta fiesta o celebración carnavalesca se realiza en una localidad que lleva ese mismo nombre (La Tirana), sus orígenes se remonta a los tiempos de la colonia y ofrece un espectáculo de cofradías danzantes del folklore andino. En esta festividad se recuerda la figura de la india llamada "La Tirana del Tamarugal", quien declara una feroz guerra a los conquistadores, luego que Diego de Almagro asesina a su padre. La leyenda cuenta que luego se enamora de Vasco de Almeйда, uno de sus prisioneros, y se convierte al cristianismo. Finalmente es martirizada a flechazos por su propio pueblo.

La alusión a esta festividad con el nombre del libro y el personaje que narra los acontecimientos es innegable, la fiesta de La Tirana es una festividad híbrida, donde sincréticamente convergen lo sagrado y lo profano. Se mezclan pueblos, creencias y bailes, y todo esto en el marco de una fiesta popular, donde queda suspendido el tiempo y las imposiciones de la vida social.

En la escritura de Maquieira parece ocurrir algo similar, este espacio sincrético que se forma en la acumulación exacerbada de citas y voces, aparece como un gran escenario multiforme de la experiencia humana. Maquieira, según Enrique Lihn en

La Tirana se observa este mismo procedimiento, “chilenizando” los textos citados: “Así se tocan los (falsos) extremos de lo local y lo universal se demuestra la falacia del ‘ser nacional’ o, por último, se perpetra un atentado contra las nociones de lo original y de los orígenes” (Lihn 1984).

Lo interesante, al respecto, es que Maquieira con *La Tirana* no se mide en ningún momento, extrema las posibilidades que le entregan las distintas textualidades, y hace de eso un componente central de su discursividad. De cierta manera, sus textos desde la construcción hiperbólica develan la identidad chilena, desde los afluentes del comentario exacerbado y el uso del humor negro. Por cierto, el antecedente de este fenómeno se encuentra en los textos de Parra.

En el primer poema del libro: “LA TIRANA I (ME SACARON POR LA CARA) la personaje narradora se presenta del siguiente modo:

Yo, La Tirana, rica y famosa
la Greta Garbo del cine chileno
pero muy culta y calentona, que comienzo
a decaer, que se me va la cabeza
cada vez que me pongo a hablar

y a hacer recuerdos de mis polvos con Velázquez... (s/n)

La ambivalencia en la presentación que hace de sí misma La Tirana presenta dos planos: la exaltación de sus virtudes, por una parte: es rica, famosa, tiene la belleza de Greta Garbo y es muy culta; y luego, opone la imagen de un sujeto en decadencia que recuerda con énfasis su pasado erótico (sus polvos con Velásquez). Esta autoreferencia a su caída la pone al borde de su juicio (...“que se me va la cabeza cada vez que me pongo hablar...”), como una primera muestra de las hiperbólicas reflexiones que hará sobre su vida y su relación con Velásquez. En este primer fragmento se lee un rasgo que aparecerá en la mayoría de los poemas del libro, la utilización de un realismo grotesco en la narración de los hechos de vida de La Tirana.

Al respecto conviene citar que en su libro acerca de la obra de Rabelais, Mijail Bajtin (2005) sostiene que el conjunto de imágenes referidas a lo corpóreo-material, encuentra sus orígenes en la cultura cómico-popular y en una concepción estética de la vida cotidiana. De esta manera, el sistema de imágenes deformadas y grotescas aparecen al amparo de lo festivo. El centro capital de estas imágenes son la fertilidad, el crecimiento y la superabundancia, y en un proceso de degradación transfieren al plano material, la conjunción de lo alto y lo bajo.

La imagen grotesca caracteriza un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta, en el estadio de la muerte y del nacimiento, del crecimiento y de la evolución. La actitud respecto al tiempo y la evolución es un rasgo constitutivo (o determinante) indispensable de la imagen grotesca. El otro rasgo indispensable, que deriva del primero, es su ambivalencia, los dos polos del cambio: el nuevo y el antiguo, lo que muere y lo que nace, el comienzo y el fin de la metamorfosis, son expresados (o esbozados) en una u otra forma. (Bajtin 2005 28).

El discurso de presentación del personaje de *La Tirana* se sostiene en una ambivalencia, cuyo recurso escritural es la interrelación desfronterizada entre los componentes del habla coloquial y sus referencias a lo culto. Es una presentación violenta, sin tamices y sin mediaciones. No hay tonalidades líricas, sino una seca expresión carnavalizada y expuesta hasta sus límites.

La obsesión acerca de su vida sexual, sitúan la corporeidad de La Tirana como un territorio donde confluyen las ambivalencias del lenguaje. En ese plano del discurso Maquieira trabaja con el registro del habla popular e instala los componentes de una imaginería chilena sujeta a la apariencia, los apellidos y los pasados esplendorosos, que ahora chocan con la caída decadente de esos valores que alguna vez hegemonizaron en la sociedad chilena.

Queda la marca explícita de la presencia de un doble estándar que hace referencias a lo culto, pero que por otra parte rememora, sin mediaciones, sus experiencias

corpóreas en torno al deseo y la exposición de su intimidad. Estos primeros versos iniciales del libro revelan que la ausencia de pudor y la suspensión de la intimidad, están íntimamente ligadas con las zonas más oscuras del lenguaje, en aquel tenue espacio que existe entre lo decible y lo no decible. Por otra parte, esta verdadera geografía textual que propone Maquieira se hace cargo de manera radical, y desde los intersticios más sombríos del lenguaje, de la pregunta acerca la crisis permanente de la palabra poética, desde el surgimiento de la poesía moderna.

En la segunda parte del poema inicial de *La Tirana* la escritura grotesca aumenta su gradación en un desborde detallado de su decadencia:

Ya no lo hago tan bien como lo hacía antes
 Antes, todas la noches y a todo trapo
 Ahora no,
 Ahora suelo a veces entrar a una Iglesia
 cuando no hay nadie
 porque me gusta la luz que dan ciertas velas
 la luz que le dan a mis pechugas
 cuando estoy rezando.
 Y es verdad, mi vida es terrible
 Mi vida es una inmoralidad
 Y si bien vengo de una familia muy conocida
 Y si es cierto que me sacaron por la cara
 y que los que están afuera me destrozarán
 Aún soy la vieja que se los tiró a todos
 Aún soy de una ordinariez feroz.

Resaltan variadas connotaciones referidas a la pérdida de su vitalidad sexual, esta degradación de su cuerpo la relaciona con sus noches eróticas del pasado, en este plano se vale de modismos y dichos del habla popular chilena (“a todo trapo”, “me

sacaron por la cara”, “calentona”) como una manera de dramatizar más la escena. La narración dentro del texto deambula siempre entre lo perdido y la realidad del presente. La expresividad textual deviene en el terreno de la moral, ella misma se califica de inmoral por estas evocaciones que pueblan sus pensamientos. La Iglesia es otro lugar donde su cuerpo se desborda al deseo y la lujuria, las luces de las velas se simbolizan como la luz en sus pechos, más bien La Tirana a través de variados comentarios, llevados al límite, de lo que ella define por decente (es de buena familia) apela a Velázquez, cuestiona a la otredad, desde su propia exaltación y de su ruinosa caída. El territorio de la escritura queda configurado en el diálogo que establece con la otredad, que en este caso es Velázquez.

En los siguientes textos el ambiente decadente, grotesco y carnavalizado, se ajustará cada vez al lenguaje del habla común (ejemplos serían el constante uso de la grosería) con el cual La Tirana increpa a su amado. El espacio dialógico de los textos mantiene la tensión dramática, pero cada vez será más fragmentario. Las voces se irán yuxtaponiendo en un espacio atemporal, con alusiones a la cultura popular chilena de los ochenta y las citas históricas que refieren por ejemplo a la Inquisición. Ese rasgo se acelera cada vez más en la escritura del libro, y dinamiza los planos en diversas alusiones que están intencionalmente descontextualizadas. La historia de los amantes continúa como hilo central, pero las coordenadas espacio-temporales se disuelven, se desplazan y se acomodan a la construcción de una textualidad caótica y despedazada. Como ejemplo, el poema: “LA TIRANA IV (HOTEL VALDIVIA), dice:

No quiero hablar del medio papelón
 Velázquez. Perdóname, pero no había
 nadie. No fue nadie a tu estreno
 cuando te arrendaste el Hotel Valdivia
 para restaurar la Inquisición en Lima
 que te quedaba más cerca
 y complacer así a tu iglesia.

Nos recibiste subido en el techo copiado
 a la pata al cola de Miguel Angel
 Y te tirabas desde allá arriba
 a hacer volar la pieza principal
 de los Reyes Católicos... (*La Tirana*, s/n)

Las citas a la Iglesia y a la Inquisición, aparecen como símbolos de la relación asimétrica de las voces. La tirana, por una parte, se configura en un espacio claustrofóbico y más bien subordinado a su historia con Velázquez, éste, por otra parte es relacionado con simbolizaciones de poder y de represión (la Iglesia y la Inquisición). Todo esto se representa en un espacio de simultaneidad temporal, sin coordenadas diacrónicas visibles.

Una vertiente interesante respecto de la problemática relación entre los personajes centrales de *La Tirana* es la que ofrece Gastón Soublette (1996) cuando sostiene que:

En otra perspectiva de interpretación, *La Tirana* viene a ser lo que Jung llama el *anima* o la vertiente materna de la psique, y Velázquez, el *animus*, la vertiente paterna. En este caso, un verdadero sueño despierto, en el cual la psique dialoga con el espíritu, pero en la enrarecida atmósfera de quien tiene sus facultades mentales perturbadas. Con todo, el soñante de este sueño no parece escandalizarse de la parte abyecta de su propio ser, puesto que él trabaja conscientemente con ella y registra, con detalle, todas las bajezas de que es capaz y las licencias que se toma. (Soublette 1996 87).

Esta tensión entre dos fuerzas actúa como un depositario de los discursos que van desarrollando y cuestionando los diálogos entre las voces del texto, ellas mismas son las depositarias de las dudas frente a los discursos de poder que intentan modelar sus vidas. Los textos de *La Tirana* esconden a través de estos sujetos

camuflados una profunda crítica al mundo y las instituciones que buscan validar la enajenación que se produce en la realidad.

Varios fragmentos de los poemas de “LA PRIMERA DOCENA”, ejemplifican esta visión que desarrolla Maquieira en su discursividad:

Fue feroz cuando tu enemigo máximo
 el más célebre y perverso de los católicos
 el jefe máximo, el más perro de la religión
 chilena entró a tu casa en solemne ceremonia...

(La Tirana s/n).

...Yo le dije a la monja Clara: Tú dices tu Dios es justo
 Por qué entonces la tortura de los niños y del justo.

“Por el pecado original ella dijo... (s/n).

...Tú decías paraíso una y otra vez
 Porque te calentaban sus medias piernas
 pero tú decías paraíso a las paredes
 para no pasarte el mes solo en cama
 con tus pantalones hechos bolsa
 y con una imaginación de los manicomios...(s/n).

Se expresa en la construcción de las imágenes grotescas, de esta primera parte del libro, lo que Bajtín (2005) define como parodia feliz respecto del espíritu oficial y respecto de la seriedad unilateral de las ceremonias sagradas, justamente cuando lo grotesco se liga a sus fuentes populares, lo que genera es una locura festiva. En esta línea el tema de la máscara en la literatura adquiere un valor capital. Para el pensador ruso esta temática es la más compleja y llena de sentido de la cultura

popular, pues ella contiene la alegría de las sucesiones y las reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y el sentido único.

La máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y los espectáculos más antiguos. El complejo simbolismo de las máscaras es inagotable. Bastaría con recordar que manifestaciones como la parodia, la caricatura, la mueca, los melindres y las “monerías” son derivados de la máscara. (Bajtín 2005 42).

En *La Tirana*, el texto se encuentra desestabilizado también por las diversas metamorfosis del sujeto-femenino-narrador, que a través de múltiples máscaras transforma la sintaxis y la semancia de cada uno de los poemas. Como expresa Galindo (2010), Maquieira hace confluír un conjunto de elementos simbólicos en permanente disolución y desarticulación. Por lo tanto, el sujeto se traviste en un permanente juego de disfraces barrocos, que develan la exageración grotesca del lenguaje, la atemporalidad y los espacios degradados:

El mala persona se negó a recibirme
 y sus perros me mostraron la virgen
 Me dieron medio segundo para saludar
 y de ahí me fui soplada por el hall central
 hasta el living, y con riesgo de mi vida
 me largué a llorarle la nota oficial
 que decía así: Francisco Olivares
 fiestero y café norteamericano
 nacido por ahí nacido por ahí, vivió en Chile, frecuentó
 a Machinegun Kelly, Babyface Nelson
 y De María entre otros. (*La Tirana* s/n).

Vírgenes, cafiches, mafiosos y malos, convergen dialógicamente en un hall de un edificio, en un hotel o en cualquier lugar del mundo, las palabras dejan entrever un desequilibrio total en la cosmogonía heteróclita del discurso de Maquieira.

8.3.- El escenario dramático en la textualidad saturada de *La Tirana*

El espacio en que se inscriben los poemas de *La Tirana* es altamente connotado, esto puede llevar al error de pensar que podría tratarse de una especie de tramado o un andamio para sostener la arquitectura verbal que Maquieira desea construir. Por el contrario, este espacio atemporal, plurisignificativo y de fuertes rasgos heteroglósicos, se ofrece como un gran escenario para que las voces, en constante movimiento, sea un espacio dinámico y que, a partir de la interdiscursividad, adquiera en ciertos pasajes un tono amargo, pero a la vez reflexivo.

El escenario de la ciudad, de sus calles, de hoteles y de iglesias, permite que la escritura fragmentada de *La Tirana*, en una secuencia o plano general, vaya delineando una visión general y particular de un mundo posmoderno, que vive en la inestabilidad:

La mojón, La mi tierra. La vida privada
de la Historia de Chile. Ya jesuita
ten cuidado, ten mucho cuidado por dónde
caminas. Te advierto, es bueno que tengas
claro que aquí somos judíos del Bronx
y nos rodeamos de la peor gente
alumbrados, ataque sorpresa y soplones
de esos te paran la vida... (*La Tirana* s/n).

Como bien observa Tomás Harris (2003), *La Tirana* contiene diversos estratos en su textualidad, donde destaca: “El espacio urbano como escenario o *locus* donde

transcurre el poema, en tanto es una serie fragmentada de secuencias narrativas interrumpidas” (Harris 2003 106). La disposición dramática que adquieren los poemas, dan cuenta de este espacio teatralizado donde las voces convergen inesperadamente, no existe en esta dramatización ningún lenguaje de acotaciones, La Tirana como sujeto en el enunciado , se presenta a sí misma con toda la ferocidad de un lenguaje sin límites y con la jocosidad que instala el humor y lo festivo. El territorio referido es Latinoamérica con su *pastiche* y su hibridizaje constante. Por tanto, los recortes y collages de citas constituyen un correlato dramático-contextual que llena de significaciones a los poemas. En el cruce o yuxtaposición de estos territorios referido aparece lo chileno, aparece el país reprimido, no sólo por la dictadura, sino por la aplastante maquinaria de los discursos oficiales reguladores.

En la poesía de Maquieira se observa una inclinación sistemática hacia las puestas en escena, a diferencia de Zurita el paisaje y la geografía no son relevantes, más bien la teatralidad es el territorio donde se dinamizan los enunciados de las voces. En una entrevista que le realiza Antonio Cussen, en el marco del coloquio: “Rastros de vida y formación literaria” (1989), Maquieira habla al respecto:

En la poesía misma, en la mía, por ejemplo, la relación con la naturaleza es en relación a la naturaleza del hombre más bien que con el paisaje. Yo trabajo mucho más con escenarios, con puestas en escena, con elementos de cine, con montajes operáticos. Creo que ahora último estoy trabajando con el mar, pero ignoro en qué medida la naturaleza se filtra en la poesía que estoy haciendo. En el caso de La Tirana yo creo que no, hay una naturaleza de la violencia, de otras cosas que tienen que ver con la conducta, con el comportamiento de personajes, que son actores, que son dementes, pero que están fundamentalmente, en un escenario urbano. (Maquieira 1989 261).

La tensión dramática e interdiscursiva de estas puestas en escena se relaciona con el supuesto, de corte posmoderno, que afirma que lo real ha cedido ante lo arbitrario

o lo espantoso, y por tanto, en ese contexto las máscaras pueden simular o parodiar con los fragmentos del lenguaje que simbolizan la hecatombe de una pérdida del sentido general de las cosas y el mundo. Jean Baudrillard en *Cultura y simulacro* señala:

Cuando lo real ya no es lo que era, la nostalgia cobra todo su sentido. Pujanza de los mitos del origen y de los signos de realidad. Pujanza de la verdad, la objetividad y la autenticidad segundas. Escalada de lo verdadero, de lo vivido, resurrección de lo figurativo allí donde el objeto y la sustancia han desaparecido. (Baudrillard 1978 15).

Siguiendo la idea de Baudrillard, cuando analiza el flujo en las comunicaciones actuales, se puede concluir que la fragmentación de las imágenes construye una estética indefinida y oscura, en el que cada fragmento opera de forma autónoma, pero, a su vez, atrapado en el continuo de un momento narrativo único, motivo por el cual el sujeto puede retener la totalidad del mundo entero en su cabeza.

De ese mismo modo, el sistema de imágenes de *La Tirana*, conforma un complejo tejido donde el sujeto poético por medio de sus enunciados al borde del delirio, parece contener todos los momentos a la vez, aunque a veces sólo sean pequeños destellos de una realidad desmoronada y puesta en juicio. Por este motivo el espacio dramatizado es el mejor territorio en el cual las voces pueden enunciar.

El primer poema (monólogo) de la sección intermedia: "EL GALLINERO", expresa el confluir caótico y desbordado del habla, que se desprende de toda temporalidad y lógica discursiva:

La cara de Velázquez se iba como loca
 La suegra, La mamá, La impopular Velázquez
 La que se las dio de dolor
 La Estados Unidos de acá, La ricachona
 culta que te crió bajó la lengua materna
 de Hailey, Idaho. Ven jefe, ven tu solito ah

No me mates por favor
 tú haces volar la Iglesia tú mueres
 pero somos amigos ah, no te muevas
 La mirada perdida, La American Renaissance
 Así me dijeron estos prelados más blancos
 que las alas de los ángeles... (*La Tirana* s/n).

La escritura en el poema recurre con frecuencia al juego del desdoblamiento de género (...la impopular Velázquez...) y se metamorfosea en múltiples máscaras, lo que otorga desestabilización en todos los planos. El escenario hilarante en que las voces dialogan remite a la lengua, la misma lengua se hibridiza y evoca los discursos institucionales (la Iglesia). El resultado es la desconexión total de las referencias que a través de la ironía construye una retórica desmezurada, sin límites establecidos. En la segunda parte del mismo poema (monólogo), las imágenes grotescas se apoderan, una vez más del escenario, para simbolizar el hartazgo del sujeto frente a los discursos institucionalizados:

Yo estaba hasta la bolsa con la más allá
 con la tonta mesiánica y la vida eterna
 cuando me subí a la bóveda central
 ayudada por el griterío de mis monos... (*La Tirana* s/n).

8.4.- Sujeto y decadencia en los textos de *La Tirana*

El Diccionario de la Real Academia Española (RAE) define al verbo decaer, cuando se relaciona con una persona, como: “Ir a menos, perder alguna de las partes de las condiciones o propiedades que constituían su fuerza, bondad, importancia o valor” (RAE, versión digital s/n). La decadencia por tanto, sería la acción o el efecto de decaer.

Los personajes en *La Tirana* se encuentran en el vórtice de esta caída, incluso se autodefinen en estado de decadencia, ellos mismos entregan pistas acerca de las marcas que ha ido dejando esta pérdida de atributos apreciados que, alguna vez, fueron patrimonio preciado de su sistema de valores.

Esta decadencia en *La Tirana* se expresa en las imágenes degradadas del cuerpo (“Yo La tirana rica y famosa / La Greta Garbo del cine chileno / pero muy culta y calentona, que comienzo / a decaer, que se me va la cabeza / cada vez que me pongo hablar de mis polvos con Velázquez) y también en la obsolescencia de un sistema de creencias que ha dirigido el devenir de los propios sujetos.

En *La Tirana*, la decadencia de los discursos centrales sobre la vida y la moral es simbolizada en la relación cuerpo y mundo de la sujeto-personaje; su caída no es sólo físico-temporal, sino más bien se entronca con la caída de una tradición. La caída en menos de valores como la familia culta y de dinero, la belleza física, las buenas costumbres y la religiosidad conservadora, son ejemplos que se observan con claridad en el escenario dramatizado de los poemas.

En consecuencia, surgen preguntas inmediatas: ¿Qué es lo que está en decadencia? ¿Una forma de aparentar la vida? ¿Un sistema de valores compartido? ¿El lenguaje como centro articulador del mundo? ¿Las viejas creencias conservadoras?

Las respuestas se encuentran disgregadas en los textos, se simbolizan desde las parciales miradas que expresan los sujetos que se refieren a estos temas. En ese sentido, los poemas de *La Tirana* tienden a historizarse, con mecanismos frecuentes de interposición temporal y espacial, por tanto las señales van quedando en la escritura, pero requieren de una lectura atenta. Esta lectura denota rasgo autoflagelantes en los personajes de *La Tirana*: testigos y narradores de la caída.

Ana Riveros (2015) vincula esta caída con la decadencia de la aristocracia chilena. De ahí que los espacios por donde transitan los sujetos-personajes tengan que ver

con sitios urbanos donde la clase aristocrática constituía su vida social, en tiempos de bonanza:

En este contexto, emergen en el poemario aquellos espacios urbanos, públicos y privados, en los cuales los integrantes de esta laya suelen reunirse: la iglesia, el salón —el Salón Rojo del Palacio de La Moneda—, el Teatro Municipal, el restaurante Torres, el Hotel Valdivia y el Cine Marconi, como íconos en decadencia de la *socialité* santiaguina de mediados de siglo. (Riveros 2015 2011).

Habría que agregar, que en la novela chilena contemporánea, José Donoso (*Coronación* por ejemplo) también da cuenta de este fenómeno histórico de arruinamiento de una clase dominante, que añora sus años de esplendor y se resiste desde un espacio derruido a los cambios que han afectado severamente el ordenamiento de clases en Chile, desde los albores del siglo XX.

El sujeto poético, por tanto, es arte y parte en esta caída, además está involucrado en la maquinaria de poder que ha estructurado la visión de país que ha tejido su clase. Se produce así una ambivalencia que niega y afirma.

Yo te voy a contar la media cochinada
que nos hizo anoche tu gran amor
Estaba en el Salón Rojo
estaba sentado en su sofá de felpa rojo
viendo Tráiganme la cabeza de Alfredo García
por novena vez, sin parar, y rodeado
de su famoso grupito... (*La Tirana* s/n).

Le contaremos a tu gente nuestra pequeña historia:
Deja que todas las luces se prendan
¿qué nos importa?
Para nosotros el Marconi se cae a pedazos

Y desde cientos de butacas manchadas
se levantan tus infieles
como la antena de un monstruo... (s/n).

La otra decadencia, que aparece en los escenarios textuales de *La Tirana*, tiene relación con la caída de un sistema discursivo que reprime las pulsiones eróticas de los cuerpos, principalmente los postulados castradores de una sociedad y una cultura hegemonizada por la moral cristiana en su versión más conservadora. Esta cultura represivo-castradora en *La Tirana* se expande a diversos planos discursivos, pone en tela juicio la construcción de un tipo de educación, las prácticas ideológicas y por cierto, las configuraciones estéticas en el discurso del arte.

El poema “El gallinero”, en la parte intermedia del libro aparece como una síntesis de esta decadencia generalizada en la cultura chilena, y contra la cual Maquieira arremete con ferocidad. Distribuido en cuatro estrofas, enunciado en un “nosotros” y de fuerte textura iconoclasta, el texto arremete contra todo lo que fragmentariamente ha ido apareciendo en la escritura del libro. Es un poema de tipo programático y con un alto componente de crítica social.

En la primera estrofa se lee:

Nos educaron para atrás padre
Bienes preparados, sin imaginación
Y malos para la cama.
No nos quedó otra que sentar cabeza
Y ahora todas las cabezas
Ocupan un sientto de cerdo... (*La Tirana* s/n).

La educación ha sido el mecanismo más usado en la sociedad para el ascenso social, también ha sido vista como un dispositivo de la validación del sistema de valores y saberes que una sociedad, y en ella se ha depositado la esperanza de la

emancipación y el progreso de una comunidad. En el caso del texto de Maquieira ella ha sido un mecanismo de retroceso (“Nos educaron para atrás padre...”), pues ha disociado la instrucción y traspaso de conocimientos con la libertad de la imaginación. También ha modelado el erotismo (Y malos para la cama...), es decir ha invadido con sus prácticas de poder hasta los lugares más íntimos del deseo y el goce de la carne. La sentencia final de la estrofa devela la frustración y resignación del sujeto, ante este aparataje discursivo que ha permeado en los intersticios más profundos de resistencia.

En la segunda estrofa el discurso explica y nombra cuáles han sido estos dispositivos de poder:

Nos metieron mucho Concilio de Trento
 Mucho catecismo litúrgico
 Y muchas manos a la obra, la misma
 Que en esos años
 Repudiaba el orgasmo
 Siendo que esta pasta
 Era la única experiencia física
 Que escapaba a la carne... (*Ibíd.*)

En estas líneas el texto establece su crítica al discurso del catolicismo, que en buena medida ha sido uno de los elementos moldeadores de esta sociedad castrada y culposa, que ha emergido con la educación. El Concilio de Trento, concilio ecuménico de la Iglesia católica desarrollado entre los 1545 y 1563, elaboró los postulados de la iglesia romana para hacerle frente a la reforma protestante, en él se definieron los dogmas esenciales de la Iglesia.

El Concilio Trento definió en sus aspectos centrales: que el hombre tiene libre albedrío y una propensión natural al bien; estableció que la fe se obtiene a través de las Sagradas Escrituras y se complementa con la tradición de la Iglesia; definió la

ceremonia de la misa como un sacrificio y una acción de gracias; y que la Iglesia es el instrumento de Dios en la tierra, y para ejecutar esa labor es guiada por el Espíritu Santo.

En el poema el sujeto ha sido sistemáticamente adoctrinado por este decálogo de dogmas, por medio de la pedagogía del catecismo que enseña y prepara a los fieles para asumir e integrar estos preceptos. A través del recurso de la ironía (“Nos metieron mucho Concilio de Trento...”), Maquieira plantea abiertamente que este proceso ha traído como consecuencia la castración. El repudio al orgasmo es simbolizado como la ausencia de la experiencia física, por tanto, la modelización del discurso religioso aparece desfasado de la experiencia corporal. La crítica que establece el poeta, es contra la formación de tipo autoritaria que ha terminado por poblar todos los ámbitos de la vida.

En la tercera estrofa se pone la mirada en la manera que el discurso eclesiástico ha destruido la identidad del sujeto, en este caso Maquieira alude a la colonización como un proceso de pérdida de las tradiciones propias y la anulación de la otredad:

Y tanto le debíamos a los Reyes Católicos
 Que acabamos con la tradición
 Y nos quedamos sin sueños.
 Nos quedamos pegados
 Pero bien constituidos;
 Matrimonios bien constituidos
 Familias bien constituidas (s/n)

La comunidad se ha quedado pegada en el pasado (“Nos quedamos pegados...”), la impronta del discurso católico (“Y tanto le debíamos a los Reyes Católicos..”) ha sido de tal magnitud, que no ha posibilitado espacios de futuro. De ahí que en el texto se hable de la pérdida de la tradición, la referencia se relaciona con las propias tradiciones culturales de América Latina que han sido borradas en la imposición del

mandato de la fe cristiana. El cierre de la estrofa, en un tono más festivo, declara los principios que ordenan el devenir de quienes se han quedado adheridos al discurso religioso, pues han debido sacrificar sus propias identidades en pos de la familia y el matrimonio que, además, aparecen significados valóricamente, pues son familias y matrimonios bien constituidos. La negación de la propia historia del sujeto se asocia a esta involución a la que se refiere el poema, la historia ha ido para atrás, los preceptores ordenadores son de otro tiempo y de otro lugar.

Los versos, que cierran el poema, aparecen como una síntesis histórica del devenir de los macrodiscursos con los que las clases sociales han querido revertir esta involución:

Y así entonces, nos hicimos grandes:

Aristocracia sin monarquía

Burguesía sin aristocracia

Clase media sin burguesía

Pobres sin clase media

Y pueblo sin revolución. (s/n).

Las experiencias emancipadoras han modificado constantemente el sistema de clases, y, también, la hegemonía de una sobre otra; sin embargo, todos estos proyectos han terminado en el fracaso. Se puede leer, de este modo, que “El Gallinero” como texto se contextualiza en la historia de América y de Chile, donde el desplazamiento del poder dominante no ha logrado cristalizar las esperanzas, la alusión a “pueblo sin revolución” bien puede ligarse a la caída de la Unidad Popular en 1973 y a los movimientos revolucionarios de los setentas en América Latina. El resultado finalmente es el mismo: la derrota.

Por conclusión, lo decadente en el discurso del sujeto-personaje de *La Tirana*, se puede leer como un verdadero mapeo de las pérdidas en el continente y en Chile. Estas mermas han operado con ferocidad en el plano corporal libidinal, en lo político,

en el lenguaje y en la historia del arte. De manera seca y frontal, Maquieira desnuda este panorama en una galería compleja de personajes desgarrados, abrumados, desfronterizados y desquiciados.

La Tirana es un libro que se enfrenta descarnadamente con estas pérdidas, sin temor a que finalmente lo único que encuentre, la final del camino, sea vacío generalizado en las discusividades puestas a prueba en los poemas.

8.5.- Ambigüedad y travestismo en *La Tirana*

Un hecho que llama la atención en los textos de *La Tirana* es el espacio ambiguo en que se desplazan las voces, que por cierto, tiene marcas en el enunciado del sujeto que dinámicamente enuncia desde lo femenino y lo masculino. Pero, también es preciso considerar la ambigüedad discursiva que aparece en el plano de frecuentes contradicciones que afirman y luego niegan una idea.

La otredad en los textos, se expresa desde los márgenes. El conjunto de voces se sitúa más bien en la antípoda de los discursos represores y castradores a los que interpela. El otro aparece en la escritura de Maquieira desde la zona periférica que rodea al libro y, por tanto, en la relación dialógica de las voces, se instala un escenario ambiguo, poco delineado y que a través de mecanismos de ironización y degradación, dotan al texto de una exacerbada inestabilidad y seducción.

Eugenia Brito (1994) dice que existe una lengua que interpela en *La Tirana*, y esa lengua produce una seducción explícita:

Seducción usada por los sistemas colocados al otro lado del poder, por quienes carecen de él y por ello, la generación de un escenario repleto de velos y reflejos engañosos que buscan equivocar, desviar sobre la situación de orfandad que asiste a las figuras que lo generan. (Brito 1994 104)

Esta interpelación en las voces, genera ambigüedad no sólo en el plano semántico, sino también altera la sintaxis de los textos, generando perplejidad en el plano de la lectura:

La San Martín, La perra, La Guy Laroche
 La que al fin va a acabar y se hará pedazos
 una vez que me salga este peinado de peluquería
 porque ya está bueno de mis frailes se bajen
 de tanta crucifixión despiadada. (*La Tirana* s/n).

Este fenómeno deriva en el uso reiterado de la ironía y lo festivo. Estas salidas ayudan a que los textos de *La Tirana* no queden atrapados en una retórica sin sentido y sujeta la mera arbitrariedad del autor. En el caso de Maquieira la ambigüedad es otra consecuencia de esta afectación del habla en el contexto de Chile en Dictadura. Se podría decir que además, esa ambigüedad adquiere mucha presencia en los discursos coloquiales de la cultura chilena y también en el humor, por tanto ese grado de ambigüedad establece un espacio de lo serio-cómico muy presente en las conversaciones cotidianas de los chilenos.

Lo serio-cómico, como señala Bajtin, encuentra sus antecedentes en la Grecia antigua, particularmente en el diálogo socrático, y en otro género olvidado que es la Sátira Menipea, que incluye la utopía, a los locos, y que contiene un carácter poligenérico. Antes del diálogo socrático y de la sátira menipea hubo carnaval. El carnaval ha sido una actitud que nunca ha abandonado al ser humano, la cultura popular nunca pudo ser dominada, corresponde a una fuente única de crítica al poder.

De lo anterior, se desprenden una serie de características en lo serio-cómico: lo primero, es que establecen un nexo profundo con el folklore carnavalesco, lo segundo, es que por primera vez en la literatura antigua el objeto de una representación seria (aunque a la vez cómica) se da sin el distanciamiento épico o trágico (el pasado absoluto). Por otra parte, lo serio-cómico no se apoya en la tradición, se fundamenta conscientemente en la experiencia y en la libre invención y, a la vez, posee una deliberada heterogeneidad de estilos y voces.

En *La Tirana* los discursos ambivalentes de los sujetos, establece un territorio serio-cómico que dota a la escritura de una densidad polifónica: los planos ambiguos de las imágenes desmantelan el armado del discurso solemne. La inclusión de las fuentes populares del habla coloquial chilena sitúa los textos en un devenir saturado, pero a la vez carnavalizado. En gran medida, el estado de perplejidad que provocan algunos poemas se debe a este factor.

Las voces develan contradicciones, sin entrar en un plano monológico del enunciado y la vitalidad que expresa el humor en los poemas, aliviana la atmósfera nihilista que muchas veces se apodera de la discursividad.

Por tanto, el ejercicio de lo serio-cómico desarrolla en *La Tirana* sistemas prosaicos, que se alejan del lirismo, pero, que a la vez, se sostienen en un ritmo desenfreando de voces donde la cultura popular se modeliza a través del uso del sarcasmo, la ironía, la pregunta socrática y la sátira.

Y toma, aquí están mis medias y mis calzones beige
 para que cuando estés solo como las ratas
 te las pongas y les abras un hoyo
 Porque no voy a dejar que ningún fraile hediondo
 se me adelante a mis pensamientos, que son
 como el agua que se da vuelta y empieza a subir el río.
 Ahí vienen como doscientos a matarme
 No está mal para este gallinero un poco chicón
 donde no habemos mucho, no es cierto De Silla?

(*La Tirana* s/n).

El sujeto poético en breves pinceladas, va conformando el entramado de su discurso, el gallinero como símbolo no alcanza para contener todo el imaginario posible que la escritura de Maquieira intenta reproducir. La ambigüedad y el travestismo de las voces, configuran un realismo, que se sustenta en la desmesura.

En el gallinero de Maquieira parecen confluír como materiales de desecho, los fragmentos de una lengua deformada y una escenificación manierista.

En este sentido, se comprenderá por manierista la acepción que tomamos en préstamo de la historia del arte en el campo del manierismo pictórico, a saber:

- Virtuosidad del trazado en la propuesta de la forma.
- Complejos simbolismos.
- Cierta tendencia a una estética frívola y exagerada.

Tales rasgos distintivos permiten una escenificación manierista, suerte de teatralidad exuberante, simbólica y virtuosa en el conjunto de las formas. (Hauser 1961).

En conclusión, escritura de *La Tirana*, aparece como un espacio polivante y ambiguo, donde las imágenes grotescas y carnavalizadas actúan como soporte central de una discursividad siempre inestable y cuyo sujeto poético se encuentra en permanente mutación a través del uso de las máscaras.

8.6.- El lenguaje poético desbordado en *La Tirana*

El lenguaje poético en *La Tirana* aparece principalmente engarzado con un conjunto de imágenes grotescas y degradadas, que a su vez conforman una expresividad desbordada. La medida no es asunto para Maquieira, más bien opta por el exceso, como un modo de acentuar el espacio dinámico e inestable en el que se desenvuelven los sujetos-personajes.

El desborde en el caso de *La Tirana*, no apela a un lenguaje imprecativo, como es el caso de Zurita, tampoco requiere de elementos extratextuales para manifestar los alcances totalitarios de su obra. En este caso lo que se observa es que a través del uso constante de sentencias superlativas y deformadas, configura una escritura fragmentaria donde se superponen recortes de diverso tipo, cuyas fuentes se deslizan entre la cultura popular y el discurso formal. La discursividad en prosa

hegemoniza en desmedro de lo lírico, de modo que sus poemas pueden ser leídos con un claro componente narrativo.

Aunque la textualidad mantiene una tonalidad poética, la manera en que se narra es tosca y directa, no está sujeta a mediaciones de ningún tipo y deviene en un escenario heteroglósico, donde el lenguaje se vuelve hacia sí mismo, en constante autoreferencias, connotaciones y citas.

Entonces me puse mi cola roja como palo
 y se las mostré por el hoyo del portón
 después de haberle puesto un alargador
 para que me sacaran a bailar al jardín
 Hacía frío a todo dar esa noche
 Pero yo estaba rodeada de mis cerdos
 mis vacas, mis moscas, mis gallinas
 La llena de amor, La Frank Nitti de Monjitas...

(*La Tirana* s/n).

El sujeto poético enuncia desde un territorio poblado de referencias, lo que introduce sin prolegómenos a una escritura saturada. Este dispositivo posibilita que la carga dramática del lenguaje se exprese desde diversos ángulos. La narración se sitúa en un lugar donde convive lo festivo y lo grotesco (“...rodeada de mis cerdos / mis vacas, mis moscas, mis gallinas...”). La ambivalencia se sostiene en todos los versos, “la llena de amor” es asociada con la figura del mafioso Frank Nitti, que es contextualizado en la calle Monjitas.

También es pertinente hablar de un sincretismo en el lenguaje poético de Maquieira que enlaza la fiesta carnavalesca del norte de Chile con el título del libro (*La Tirana*), a este elemento se debe agregar la serie de citas a personajes o escenarios de la Colonia, discursos religiosos y elementos de la cultura de masas como el cine.

Marcelo Riosco señala que este sincretismo en el lenguaje de *La Tirana* es un elemento organizador de una lengua adversa del texto:

La voz de La Tirana no es única, se combina en una suerte de colección de retazos de otras voces y otros formatos. Hay en ella una suerte de transexualidad intencionada de la voz que habla y que no sabemos de dónde viene. (Riosco 2013 263).

Este hibridaje del lenguaje, permite que el escenario de *La Tirana* sostenga variados elementos discursivos, muy presentes en los poemas, entre los principales se observan: la pasión, la muerte, el erotismo y los macridiscursos ordenadores del devenir.

Como se ha observado, la degradación de las imágenes contiene una ambivalencia que, por un lado, niega lo que rebaja y por el otro lado, sustenta el nacimiento de un nuevo concepto. El lenguaje poético en *La Tirana* aparece siempre relacionado con lo desestructurado, por lo tanto, se aleja de la idea del autor como iluminado o profeta; más bien lo que se lee en *La Tirana* es un autor suspendido, no tachado como Martínez, que no se autoasigna mayores tareas, sino que se relaciona con el lenguaje como un seleccionador y ordenador de los materiales que va recolectando.

En el pabellón de los santos, yo La Tirana
 a fuego cruzado por las entradas
 me pego la media volada de mi misma
 Está la cama, está el retrato de Olivares
 solo dos sábanas transparentadas
 al contacto de mi cuerpo:
 llena de puntos 50 en cada esquina de salida
 de mí misma la fachada del desnudo de Dios...

(*La Tirana* s/n)

La constante recurrencia a trabajar con retazos, configuran una presencia insoslayable de collage en Maquieira, un collage de tipo verbal que se distancia del modo en que los primeros vanguardistas latinoamericanos habían trabajado con este recurso, en Huidobro y en Vallejo, se observa la presencia de esta forma, principalmente en el desarrollo de secuencias, en el caso de Maquieira, y en un claro dispositivo neovanguardista, se incluyen fragmentos, extraídos de múltiples fuentes, y en algunos casos de materiales abiertamente antagónicos.

Esta es la razón, por la que el lenguaje poético en *La Tirana* conduce a distintos caminos, sin un claro derrotero, y aparece en distintas escenificaciones que pretenden dar cuenta a través de recursos dramáticos. La confusión general del lenguaje en algunos poemas, se relaciona con la misma sentencia con que Maquieira abre la primera sección del libro: “Ya nadie sabe lo que yo hablo”. Por tanto las yuxtaposiciones tejen una interrelación de códigos y subcódigos que deriva en un lenguaje opaco y desfronterizado. En ese momento de la escritura es cuando el autor queda suspendido, es la lengua la que hegemoniza la arquitectura verbal del libro.

En el pabellón de los santos, yo La Tirana
a fuego cruzado por las entradas
me pego la media volada de mi misma vida
Está la cama, está el retrato de Olivares
sólo dos sábanas transparentadas
al contacto de mi cuerpo... (s/n).

El sujeto poético realiza una autoexégesis, por lo cual el poema declina hacia un plano más reflexivo, y en el cruce del registro popular con el formal aparece la corporeidad que conecta los enunciados con el plano vivencial. En general, Maquieira resuelve estas conexiones con la vitalidad a través del apego a las fuentes de la cultura popular, por tanto, se rompe la solemnidad, se instala lo coloquial y se abre la significancia de las simbolizaciones en múltiples direcciones.

El lenguaje desbordado se convierte en el vehículo central que moviliza los escenarios y los personajes en el libro. Este desborde es la conexión vital de la escritura de Maquieira, no solamente porque se apega a sus fuentes populares y cultas, sino también porque hace del acto de la escritura una osadía, que no está determinada por cálculos efectistas. Por el contrario, en Maquieira la percepción del sinsentido, que puede derivar en el vacío, es un agente dinamizador de la palabra artística, un espacio intermedio entre la vida y la muerte.

La creación artística, entonces, nos ofrece la posibilidad de jugar con lo dado, de poetizar lo cotidiano, de inferir cierta soltura a los apremios cotidianos: nos permite jugar, ante todo, nos permite escabullirnos a fin de ocultarnos entre los muros para luego distender la seriedad obligada de la soberbia. La preocupación poética consolida su sentencia última: comprender el desborde como una extraña página extendida donde el hombre clava medio a medio su corazón para ocuparse una vez más de la vida. (Coppola 2006 263-264).

La lectura de *La Tirana* manifiesta este desborde vital, como el que señala Pavella Coppola, el que se ocupa de lo humano en todas sus manifestaciones. La poesía como empresa totalizadora se ha esforzado en construir su propia carta de navegación en esta búsqueda en los intersticios de lo humano. La escritura desbordada en *La Tirana* es depositaria de este influjo vital, que aunque aparece violenta y desmesurada, se sitúa en un plano cercano al mundo y yuxtapuesta en los diversos escenarios de *La Tirana*:

Están los colchones pegados a la pared
 para que se absorban solas las manchas
 La fotografía que le sacamos al salón
 de noche. Y la bala pasada que le voló
 los dedos al velar el rollo Velázquez
 Allí se me adelanta la vida, me oyen

Me desnudan sobre sofás no tapizados...

(*La Tirana* s/n).

Los poemas se estructuran en una sintaxis sujeta al ritmo del sujeto-narrador. Existe una especie de respiración entrecortada en los versos, lo que se expresa en una tonalidad narrativa cercana a un cuento o una novela. De hecho la escritura de *La Tirana* podría ser vista como una gran historia, donde intervienen personajes, y donde el autor se permite entre los capítulos reflexionar con agudeza y amargura respecto de la vida y el arte. Esta hibridización, presente en los poemas, enlaza los diversos discursos, presentes en la escritura de Maquieira, con los diferentes espacios que se configuran en el diálogo de las voces.

Para Mijail Bajtin (1986) la hibridización constituye: “La mezcla de dos lenguajes sociales en el límite de una expresión, el encuentro en la arena de ésta de dos conciencias lingüísticas diferentes, separadas por la época o por la diferenciación social (o por una y por otra)” (Bajtin 1986 197). Según Bajtin, la hibridización inconsciente es uno de los modos más importantes de la vida y del devenir de las lenguas. Por este hecho (la hibridez), se constata que el lenguaje cambia y se dinamiza históricamente.

Bajtín, refiriéndose al lenguaje del arte, postula que la esencia de la imagen artística es su hibridez y que, en este caso, es intencionada:

La imagen del lenguaje, en tanto que híbrido intencional, es ante todo un híbrido consciente (a diferencia del híbrido lingüístico oscuro e históricamente orgánico); es precisamente la asimilación de una lengua por otra, su interpretación por otra conciencia lingüística (1986 198).

El espacio polisemántico e híbrido que se observa en *La Tirana* no sólo permite la mezcla de los discursos, también posibilita que se enfrenten visiones antagónicas, convirtiendo al poético en un lugar dialógico donde se encuentran y discuten las

voces, una mixtura que niega y afirma e intencionadamente expresa el enunciado de los diversos discursos en el territorio de la expresión.

Siguiendo los postulados de Bajtin se puede sostener que el discurso en *La Tirana* incluye el diálogo de las voces y sus réplicas, que son de diverso orden como: el habla coloquial, el relato descriptivo, los hechos históricos y políticos, por lo tanto, el texto escrito y oral, en este caso, viene a relacionar el enunciado del sujeto con sus vivencias.

Todo esto permite un género discursivo secundario que ha modelizado los discursos primarios y convertido la escritura en un espacio de confluencia donde se expresan tonalidades de diverso orden, matices dialógicos y entonaciones múltiples:

Les dijimos que no íbamos a llorar
 en la sangre de nuestros bastardos
 ni en la de Eimeric, que íbamos a morir
 pero no enterrar a nadie, ni a Olivares
 Y ahí se asustaron los del Brazo Secular
 porque todavía quedaban algunos vivos
 y me rasgaron mi camisa de seda

(*La Tirana*, s/n).

Se observa que Maquieira compone gran parte de sus textos con lo que tiene a mano, al estilo de un *bricoleur*. Los materiales en desuso que pueden servir para otro fin se hacen presentes en su escritura.

También es útil para la lectura de *La Tirana* la noción de hipertexto elaborada por Gerard Genette en *Palimpsestos* (1989), allí señala:

Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. Como se ve en la metáfora se injerta y en la determinación negativa,

esta definición es totalmente provisional. Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado (renuncio a buscar, para un uso tan transitorio, un prefijo que subsuma a la vez el hiper -y el meta-) o texto derivado de otro texto preexistente.(Genette 1989 14).

Para Genette esta derivación puede relacionarse con el orden, lo descriptivo o lo intelectual, puede ocurrir incluso que un texto B evoque un texto A, sin necesidad de referirse a él o citarlo. En consecuencia, un hipertexto es un derivado de un texto anterior por transformación simple (transformación) o por transformación indirecta (imitación). En consecuencia, los fragmentos de discursos rastreables en *La Tirana* se leen también en una relación hipertextual con los metatextos implícitos o explícitos en la escritura, como es el caso del Concilio de Trento, los documentos de la Inquisición, las definiciones estructurales del lenguaje y la ideología imperante de la cultura chilena de los años ochenta.

Estos discursos son modificados o modelizados en una estructura híbrida, donde el sujeto poético se desdobra en variadas fragmentaciones que devienen en un campo textual exacerbado. La fuerza dramática que adquieren los versos, sólo encuentra un descanso en la utilización de la jerga popular, que penetra en el sistema de imágenes transformando los sentidos de las citas, a través de los materiales que se tiene a mano.

El poema: “LA TIRANA XIX (LA FOTOGRAFÍA QUE ME PASÓ CAVAFY)”, se observan con propiedad los elementos hipertextuales que configuran esta escritura modelizada:

En esta obscena fotografía
 vendida clandestinamente en El Torres
 encontré tu cara tremenda Velázquez
 en esta fotografía pornográfica
 Pero cómo fuiste a caer en eso
 quién sabe qué degradada e innoble vida

debes estar viviendo
 qué horribles deben haber sido tus rodeos
 antes de ser fotografiado
 que perdida debe andar tu alma Velázquez... (s/n).

Velázquez retratado en una obscena fotografía, distribuida en forma clandestina, simboliza la caída, la degradación de los discursos modeladores de su vida, el sujeto-narrador o increpa por eso, pues ha puesto en entredicho la proyección de un sistema de valores tradicional (...Pero cómo fuiste a caer en eso...). La pérdida de sentido que expresa el texto se relaciona con la idea del alma perdida, es decir su espiritualidad puesta a prueba en la imagen que proyecta. Detrás de esa sentencia se puede leer una serie de creencias, una estructuración modélica del vivir, el tema de las costumbres y la exposición pornográfica de su cuerpo, es decir violenta, directa, sin mediaciones y pudores.

Velázquez simboliza también la contradicción que contiene estos discursos modeladores, pues por una parte establecen normas y costumbres; pero por otro, subvierten las significaciones, apelando a connotaciones de tipo cultural. El texto contiene una serie de información no descrita, o que más bien se ha desarrollado a través de la diégesis del libro. Se relacionan así, los fragmentos dispersos en una serie de poemas, a través del espacio del diálogo entre las voces.

Todos estos aspectos de *La Tirana* se subordinan a la creación de una multidimensionalidad en la escritura, es decir, los planos heterogéneos en que los poemas expresan su discursividad. Como se ha visto, los planos son atemporales, y se desplazan a través de la historia, sin diacronías visibles.

Este fenómeno, se articula en un lenguaje de tonalidades más bien opaca, cuyas expresiones poéticas están puestas al servicio de una crítica profunda al estado de las cosas en el campo cultural chileno y latinoamericano. De esto se podría desprender la idea, que el personaje de *La Tirana*, sólo puede desarrollar su

discurso desde la experiencia de la locura o el espacio límite del desquiciamiento. Por este mismo motivo, la lengua en la que habla el sujeto-personaje, está en permanente estado de alteración sintáctica y semántica, deambula entre el dato mayor y la disquisición menor de los comentarios del sentido común.

Esta característica central en la discursividad del libro, le otorga un ritmo entrecortado a los versos, tal como ocurre en el habla común cuando el sujeto arbitrariamente se desplaza entre una y otra cosa, sin diferenciar los planos de la apostilla desmesurada y sujeta atrabiliariamente a su libre interpretación.

Este ritmo, no obstante, no hace que el poema pierda consistencia, pues actúa como un trasfondo que emerge casi como un murmullo donde las distintas voces integran sus puntos de vista, sus críticas y sus prejuicios. En gran medida, este sería el componente del “habla *chilensis*” al que hace referencia Lihn, al que apela Maquieira en sus poemas.

Esta habla entrecortada por los múltiples comentarios, plagada de humor negro y un fuerte tono desacralizador, desplaza las cosas a la que se refiere, a un plano intermedio entre la razón y la demencia. Una lengua que en constantes mecanismos de transfiguración, construye y destruye los supuestos del discurso oficial.

8.7.- El cuerpo en la discursividad de *La Tirana*

En los poemas que componen el volumen de *La Tirana* el tema del cuerpo es de relevante importancia. A través de constantes alusiones a lo corpóreo-libidinal la escritura va situando a la corporalidad y su conexión vital con el mundo, como otro espacio en el cual las voces despliegan sus enunciados.

La referencia a la decadencia del personaje La Tirana, es una primera muestra de la importancia que cobra la exposición del cuerpo en la obra de Maquieira. La pérdida de la energía sexual y la pérdida del razonamiento lógico confluyen en un

sujeto poético que, a través de su propio cuerpo, pretende reconstruir un tiempo fulgurante, pleno y vital. Se insiste, entonces:

Porque aquí te quitan te quitan la vida, Velázquez
 te sueltan el cuervo de la religión
 Tú decías paraíso una que otra vez
 porque te calentaban sus medias piernas
 pero tú decías paraíso a las paredes
 para no pasarte el mes solo en cama
 con tus pantalones hechos bolsa
 y con una imaginación de los manicomios...

(*La Tirana* s/n).

Los cuerpos en *La Tirana* se encuentran en un estado de opresión y represión, ya sea por la propia percepción que tienen de su decadencia como también, por la influencia que ejercen los mecanismos castradores y opresores del discurso conservador religioso. Esto lleva a que la relación entre los cuerpos de los sujetos esté subordinada principalmente a la experiencia de la sexualidad. Las relaciones son asimétricas entre los cuerpos, parece ser que en la dominación que uno desea ejercer sobre el otro, se sobreentienda una crítica a la relaciones intersubjetivas dominadas por el fetiche del sexualismo en su expresión más cruda.

El peso del discurso religioso, asentado en la culpa del pecado original, se deja sentir en la corporalidad de los sujetos, esa marca está presente en una dimensión binaria de la culpa y el deseo. De esta manera, el orden de lo religioso se fractura en la dimensión corporal de los sujetos y adquiere dinamismo en las imágenes que pueblan el libro, donde la animalidad parece establecer un territorio de resistencia, aunque aparezca arrasado y desenfocado de sus propios apetitos.

La distancia entre la carne y el cuerpo expresa el dualismo cristiano (medieval) donde el cuerpo es negado y se convierte en carne, y la carne simbolizará al pecado.

El único espacio, como ocurre en *La Tirana*, que queda libre a esta imposición es el territorio del carnaval:

En este sentido, la carne inscribe el sistema de control a partir del código de representación de la nobleza y la iglesia; mientras que en el carnaval el cuerpo pertenece al ámbito de la comunidad vital. La “carne” para el sistema de poder, se entiende como el territorio abandonado por el espíritu donde se generan las relaciones entre el dolor, el castigo y lo monstruoso. (Barrios 2008 8).

En *La Tirana* sujeto y comunidad, a través de las expresiones corpóreas y grotescas configuran un espacio de dominación de los discursos oficiales, cuya salida posible, es la festividad que impone el humor carnalesco que subvierte la dualidad cuerpo-carne y la devuelve al dominio de los espacios vitales. Así, el cuerpo se convierte en otro escenario de lucha, quizás el más relevante, donde las diversas discursividades pretenden colonizar a través de sus mecanismos de poder. Esta coerción contiene la pretensión de establecer una disonancia entre las experiencias del cuerpo y el mundo. Maquieira critica este concepto cuando señala en el poema “El Gallinero”, que la educación ha sido hacia atrás y ha dejado al sujeto “pegado” en otro tiempo. Por cierto, las repercusiones que señala el poema han sido amplias, han afectado la relación sujeto-mundo, instalando la idea de una espiritualidad abstracta y represora.

...Te paseabas de allá para acá
 con tu sotana rosada, con tus famosas
 punto 30 llenas de cables
 que te hacían amarrar a la cabeza
 apuntando a tu mente
 para anunciar la muerte de la mente
 Pero tu amor era pura cabeza
 y tenías un miedo como el alma

Juré que de ahí no saldrías con vida
 Ven a pegarme ahora, Paterson
 Aquí tienes tu resurrección de la carne
 el mama de la imaginación. (*La Tirana* s/n).

La base de las imágenes grotescas, según Bajtín, se encuentra en una concepción particular del cuerpo y sus límites: “Las fronteras entre el cuerpo y el mundo, y entre los diferentes cuerpos, están trazadas de manera muy diferente a la de las imágenes clásicas y naturalistas” (Bajtín 2005 284). En esta argumentación se inscribe la idea de que el cuerpo grotesco nunca está acabado, siempre se está reconstruyendo y lo más relevante: el cuerpo absorbe el mundo y este es absorbido por él.

El cuerpo en *La Tirana* aparece disgregado, la mente a la que se refiere Maquieira es un ejemplo de la fragmentación que conlleva a una disociación entre lo que se piensa o imagina, con la experiencia vital y de absorción del mundo que se realiza a través de la experiencia corporal. Esta experiencia corporal se delimita también en su relación con el mundo y desfronteriza, de alguna manera, lo espiritual de lo carnal. Para Maquieira la desfronterización se expresa en la pérdida de imaginación, que no sería otra cosa que descentrarse de la experiencia de la vitalidad.

El cuerpo desgarrado y fetichizado, asume la voz de esa frontera como un mecanismo discursivo de crítica a los metadiscursos que separan ambas esferas. Dicho de otro modo, el cuerpo es un agente crítico y subversivo en la textualidad de *La Tirana* y por ese motivo es un territorio en disputa entre lo alto y lo bajo, entre lo sagrado y lo profano. Véase un ejemplo de esto en: “DE LOS PAPELES DE LA INQUISICIÓN”:

Cuando Dios andaba por el mundo
 con sus discípulos, un día San Pedro
 quedó rezagado en una hostería.

Cristo sabía dónde estaba.

Bajó, pues, a la cava, donde Pedro

y la sirvienta copulaban

Pedro, ¿qué haces?, dijo Cristo.

Señor, estoy multiplicando, contestó Pedro.

Está bien. Termina y ven con nosotros. (*La Tirana s/n*).

Las fuentes populares del habla popular corporizan la imagen, la reintegran a su espacio vital, y de esa manera la profanación restituye al orden de lo cotidiano, aquello que se preservó para lo sagrado. El estilo anecdótico y el humor permiten que el poema establezca una visión integradora de lo alto y lo bajo, y como se observa en el poema.

El discurso de lo sagrado se integra en la corporalidad (...” Bajó, pues, a la cava, donde Pedro / y la sirvienta copulaban...””) y se nutre en la copulación de los cuerpos. Esto también se interrelaciona con la idea de la multiplicación, tan presente en las enseñanzas católica: la multiplicación de los peces, de los dones y las virtudes. Se desplaza, una vez más, la seriedad unilateral de lo ritual y oficial. La escritura se desdobra así el territorio festivo, rompiendo la camisa de fuerza de lo solemne y expandiendo la vitalidad de lo corpóreo que se integra al mundo.

La imagen del cuerpo en los poemas de Maquieira, tiene como rasgo principal la exposición y la declinación, esta caída del cuerpo es escenificada siempre a partir de frases y sentencias de la cultura popular, de esta forma testimonian su padecer y las armaduras a las cuales se encuentran sujetas.

La escritura reitera la idea de una decadencia corporal, que siempre se ajusta a los planos de la escena que el sujeto poético enuncia, esto es un mecanismo de composición del texto por una parte, pero también forma parte de una obsesiva referencia a la sexualidad expuesta y oprimida. En el poema “LA TIRANA VIII (LAS

HERMANAS MONJAS DE EMANUEL CARNEVALI)", se describe las huellas que han dejado los votos de castidad en la vida religiosa de las monjas. Se describe la disociación del cuerpo con el mundo, en este caso los cuerpos están amarrados a la renuncia de la carne, como espacio de concreción del pecado y la culpa:

Tus hermanas monjas parecen largas mariposas
 En la oscuridad de los corredores
 se excitan,
 como una lúgubre promesa.
 Sus caras muestran su esterilidad:
 Manzanas verdes dejadas a podrir en el suelo.
 Manzanas verdes con el calor
 saciado de la castidad... (*La Tirana* s/n).

Resulta interesante urdir, entonces, en la relación del cuerpo con sus relatos en los poemas de *La Tirana*, pues cada cuerpo contiene sus propias historias que, a través de la relación con otros cuerpos, son relatadas y transmitidas. En la textualidad estas experiencias vitales se resignifican, por tanto el cuerpo y sus relatos se posicionan en el texto y a través de un sistema de imágenes transfieren, en parte, la experiencia vital del sujeto. La relación dialógica de los cuerpos integra la otredad y sus réplicas. De este modo, la experiencia del mundo es absorbida y modelizada en la escritura, con lo cual el poema no queda suspendido en un vacío o en una mera abstracción, por el contrario mantiene la vitalidad de la palabra viva.

En *La Tirana* el cuerpo habla, y a través de su propia lengua va llenando los vacíos que la escritura fragmentada va dejando, las marcas o huellas indican el itinerario de experiencias que esos cuerpos han vivido y de qué manera ellos mismos se constituyen en un soporte de los relatos que han ido surgiendo de tales prácticas vitales.

Maquieira a través del espacio dramatizado, y a la usanza de un *bricoleur*, acomoda las piezas de los relatos en un registro de marcado corte vanguardista, esto es la fusión de arte y vida. De este modo, los textos exploran más allá de las concepciones que aíslan al cuerpo de su propia historicidad.

La resemantización y recontextualización del sujeto sugiere una apreciación que lo desarraigue de su naturaleza únicamente racional y lo devuelva a su lugar natural, uno dotado de materialidad, sería entonces este sujeto no el cartesiano inoperante en la relación con el cuerpo, sino un sujeto encarnado donde la conciencia se hace corpórea y el cuerpo se hace conciencia, se conjuga en primera persona y es determinante en el caudal de experiencia. (Alba 2009 66).

Esta argumentación implica que la correspondencia cuerpo-mundo, contiene la idea de que es en el cuerpo donde el mundo se materializa. Dicho de otra manera, el cuerpo es el lugar de convergencia y proyección del mundo. Alexandra Alba (2009) postula que el sujeto encarnado al pronunciarse como sujeto del discurso no tiene otra posibilidad que describir su estar en el mundo, de pensarlo y sostenerlo desde su cuerpo, en el que su rasgo más evidente es su condición sexuada: “De manera que el sujeto encarnado admite como válidas las huellas de la subjetividad, del lugar y de la experiencia que marcan el carácter distintivo de las voces en la red de discursos que configuran la cultura” (*Ibíd.*). Este dispositivo disuelve las barreras jerárquicas entre hombre y naturaleza, desacraliza y rebaja la condición humana, le quita su ropaje de sublime, y lo reintegra al reino del mundo.

En *La Tirana* la relación cuerpo-mundo se entronca con la desacralización de los cuerpos sublimes y desterritorializados, permite que la discursividad se enlace con el contenido vital, como se observa en los siguientes ejemplos:

En mi solitaria casa estoy borracha
y hospedada de nuevo
Diego Rodríguez de Silva y Velázquez
yo no puedo sola, yo la puta religiosa

la paño de lágrimas de Santiago de Chile
 la tontona mojada de acá
 Me abren de piernas con la ayuda de impedidos
 y me ven tirar en la sala de la hospedería... (*La Tirana* s/n).

Mi nombre es vivo en este hoyo
 acabaré singular
 con mi mente en el cielo
 espabilando a los profetas, a mis hermanas Marías
 Acabaré singular envuelta en mi manto de oraciones
 con mi cuerpo en mi poder
 seré la desconocida acabada
 una media hostia en el cielo abierto nunca
 dice Dios nadie más. (s/n).

Las imágenes corpóreas, en la escritura de Maquieira, tienden a diluirse y oscurecerse, transmiten sus relatos a través de un sistema discontinuo de collage, aunque siempre sujetas a un guión y una escenificación. Este mecanismo le agrega a la palabra poética un fuerte componente visual y dramático, pues cada una de las imágenes entrega señales acerca de la presencia de cuerpos derruidos, que finalmente constituyen otro espacio de la discursividad. Los cuerpos en su relación con los otros cuerpos rellenan los espacios en blanco producidos por la constante fragmentación de los discursos.

8.8.- El arte y la vida: ideas programáticas en *La Tirana*

Otro de los aspectos que aborda *La Tirana* tiene relación con la autorreflexión del poeta acerca de su obra y su época. Maquieira, por tanto, fija posiciones en el terreno de la escena de avanzada o de la neovanguardia. De estas reflexiones

surgen una serie de elementos que configuran un verdadero programa poético personal, que inserto de manera radical en el espíritu epocal que le toca vivir, aporta una mirada irónica y desprejuiciada acerca de la relación vida-arte.

En la sección: “EL GALLINERO”, se observa una serie de tres textos agrupados bajo el título: “NUESTRA VIDA Y EL ARTE”, en ellos Maquieira esboza sus opiniones acerca del contexto cultural en que se desarrolla su obra y se refiere a aspectos significativos del quehacer poético y de los actores involucrados en las discusiones acerca del proceso artístico de Chile en dictadura.

En este marco, es útil recordar a Pierre Bourdieu en *Campo de poder, campo intelectual* (2002), cuando afirma que la relación de todo creador con su obra y, por ello, la obra misma, está afectada por el sistema de las relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación (la posición del creador en la estructura del campo intelectual), la que, a su vez, es función, al menos en parte, de la obra pasada y de la acogida que ha tenido.

Irreductible a un simple agregado de agentes aislados, a un conjunto de adiciones de elementos simplemente yuxtapuestos, el campo intelectual, a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo. (Bourdieu 2002 9).

Los diversos actores actúan, por consiguiente, en un campo cultural, que para Bourdieu es un sistema de relaciones entre los temas y los problemas, y, por ello, un tipo determinado de inconsciente cultural: “...al mismo tiempo que está intrínsecamente dotado de lo que se llamará un peso funcional, porque su ‘masa’ propia, es decir, su poder (o mejor dicho, su autoridad) en el campo, no puede definirse independientemente de su posición en él”. (2002 9-10).

Habría también que agregar que la cultura entendida como un sistema general constituido por la dinámica de otros sistemas, como postula Lotman, constituye el lugar privilegiado donde se produce la semiósis. Es decir, donde los sistemas de signos no pueden aislarse uno de otros, se retroalimentan recíprocamente en el intercambio de sus códigos.

En esa perspectiva, *La Tirana* expresa, en particular en los poemas de la sección “EL GALLINERO”, la interacción de fuerzas y hegemonías que cruza el devenir de la cultura chilena por los años ochenta. Las referencias principales remiten al campo cultural local, a sus cercanos, a la crítica oficial y los gestos vanguardistas. En el primer fragmento del texto, denominado: “CASTRATI”, se lee:

Haber sido unos grandes copiones
 Fue lo nuestro. Copiamos en ediciones Urtex
 Y lo poco que hicimos, lo hicimos
 A expensas de habernos volado la cabeza
 Que se moría de hambre... (La Tirana s/n).

Lo primero que pone en tela de juicio, al igual que la mayoría de los poetas neovanguardistas de la época, es la noción de originalidad en los textos poéticos. Maquieira define a su generación como “grandes copiones”, por tanto el tema de la novedad que tanto inquietó a los poetas de la modernidad queda suspendido. La verdadera proeza artística para Maquieira radica en la sentencia de que toda poesía contiene en su interior el flujo interdiscursivo de las voces que la componen. Así en el caso del ejercicio de honestidad, como lo hace Martínez al tachar su nombre: no tiene reparos en reconocer que la escritura de él y de sus pares está construida en base a retazos de otros poetas y otros discursos poéticos.

Ahora bien, esta copia no es cualquier copia, está diseñada en ediciones Urtex, casa editorial especializada en textos musicales apegados a sus fuentes, libre de adiciones o alteraciones posteriores. Urtex busca acercarse, por tanto, lo más

posible a las intenciones del compositor. La pretensión de Urtex es buscar un grado de pureza en los textos originales y, para lo cual, desarrolla una metodología exacta de las fuentes de comprobación, a través de especialistas.

Por conclusión, la referencia que hace el texto respecto de Urtex es central, pues la copia debe ser lo más fiel posible al espíritu original de composición, lo que presupone un manejo fino de las fuentes y alude una vez más al sello manierista, de la escritura de estos “copiones”, en el sentido específico de *alla maniera di*.

Para Oscar Galindo (2010) el manierismo presente en la obra de Maquieira se distancia de la visión de los manieristas históricos, pues uno de los asuntos que postulaban era que el proceso artístico se creaba a la manera de ciertos modelos emblemáticos de la cultura. En el caso de *La Tirana* el sujeto no cuenta con modelos dignos de imitación, aunque sí existe la copia en tanto imitación, pero en su modo degradado. Por ello, recurre al plagio o a la carnavalización de la cultura por medio de la recurrencia a sus modelos lingüísticos y sociales más desacreditados.

En todo este proceso, según Maquieira, el precio que han debido pagar, poetas y artistas en general, ha sido la pérdida de la cordura (“...habernos volado la cabeza...”), casi como un gesto desesperado ante la caída de los grandes referentes.

Se confirma así, que una de las tareas que se propuso la neovanguardia chilena de los años ochenta, fue reponer el gesto rupturista, este gesto que se entronca con la tradición de la anormalidad y que pone en tela de juicio los supuestos más tradicionales del lenguaje poético. El resultado es que, una vez más, se instalan programas poéticos que buscan llevar hasta las últimas consecuencias la relación entre el arte y la vida.

En esa búsqueda, los textos de *La Tirana* proponen “la copia” como un aporte sustantivo, donde lo que ahora importa no es la novedad pura, sino las ideas que se ponen en juego y que ayuden a terminar con un estado de inanición creativa (...A expensas de habernos volado la cabeza / Que se nos moría de hambre...”).

El segundo párrafo de: “CASTRATI”, dice:

Quisimos ser iconoclastas mitómanos
 Lenguas desatadas del porvenir
 Pero nos pasó algo peor:
 Seguimos los terribles dictados
 De la tontona crítica oficial
 La que, con sus buenos oficios
 Nos convirtió en perros falderos
 Respetuosos de una ya larga tradición
 Que venía saliendo del horno.
 La eunuca, que no hace muchos años
 Suprimió las peleas de gallos
 Siendo que éramos gallos de pelea... (s/n).

El texto da cuenta de las derrotas de los proyectos rupturistas que de manera radical han trazado un programa poético en busca de un porvenir mejor, en clara alusión a las vanguardias. Esta mirada desesperanzada, devela la idea de que los intentos de ruptura finalmente terminan subordinados a los dictados de la crítica oficial que absorbe a través de sus mecanismos de control, los aspectos más liberadores de esta propuesta. La crítica de Maquieira es severa, afirma que los poetas terminan como “perros falderos” en este campo de fuerzas en pugna. Maquieira, también, expresa sus dudas respecto de la escena de la neovanguardia, más bien se centra en las contradicciones internas de su discurso, y cómo, al igual que la mayoría de los proyectos vanguardistas, sus elementos discursivos más radicales tienden a ser domesticados o integrados a la cultura oficial.

En esa pérdida del proyecto de ruptura, se establece una relación paradójica; por una parte, el discurso oficial propende a domesticar (“...suprimió las peleas de

gallos...”), pero, por otra parte, se reafirma el gesto de ruptura (“...siendo que éramos gallos de pelea...”).

El poema luego de estas ácidas y críticas posiciones respecto del vanguardismo y su historia de proyectos inconclusos, aumenta su grado de carnavalización e ironía y se refiere a los actores más cercanos del campo cultural de Chile en los ochenta. Existe una simetría entre el discurso religioso y sus mecanismos de castigo como la Inquisición; con la estructuración canónica literaria, esto presupone una equivalencia con la idea de la castración a que son sometidos los sujetos en este escenario de transformaciones:

También no, nuestra monja superiora
 Que sabía mucho de vida y arte
 Inventó la homilía chilena contemporánea
 Y nos dijo que la papa había que buscarla
 En las grandes obsesiones religiosas
 De los viejos místicos malditos.
 No hay que olvidarse que al ateo de Borges
 Lo agarró la Inquisición un mal domingo
 Y le dio cuatro latigazos en la espalda
 Contra eso no había nada que hacer
 Y entonces todo acto creador
 Nos produjo un aburrimiento muy nuevo. (s/n).

El poema polemiza con sus pares, la alusión a la monja superiora quizás tenga que ver con el registro religiosos de la obra de Zurita y también con la canonización del crítico del diario *El Mercurio*, Ignacio Valente, respecto de la aparición de los primeros textos zuritianos.

Maquieira desacraliza el tono de la poesía que busca como soporte la discursividad religiosa y la califica como la búsqueda de una “papa” nueva en estas obsesiones

respecto de los textos cristianos. Aunque no queda explícito que se refiera a Zurita, sí queda claro que se enfrenta a un tipo de discursividad en la poesía que asocia más bien al terreno de un misticismo añejo.

El poder que ostentan los discursos oficiales y canonizadores son vistos, en el poema, como fuerzas a las cuales no se puede escapar; ni siquiera Borges, al cual simboliza como figura de la resistencia a estos macrodiscursos, pero que termina castigado por esta Inquisición que viene a representar los sistemas ordenadores de la tradición, y que se oponen a estas nuevas escrituras.

Los versos finales adquieren un marcado acento programático: "...Y entonces todo acto creador / Nos produjo un aburrimiento nuevo...". El sujeto parece comprender que sus esfuerzos por posicionar una nueva idea en la poesía y en el poema han sucumbido frente al arrollador dispositivo de las fuerzas que buscan el orden, por lo cual expone que estos empeños terminan contaminados por el discurso de la tradición y finalmente vuelven a lo mismo, desde otra perspectiva. En eso radicaría el origen de este "aburrimiento nuevo" al que se refiere. Nuevas formas, no indicarían ruptura necesariamente, estas supuestas novedades pueden terminar en intentos sujetos a modas o visiones subsumidas en la coyuntura de la época.

Desde ese vértice, la escritura de Maquieira, propone otra ruptura, propone en definitiva un rompimiento que concentra su mirada en el lenguaje poético, y, por lo cual, delimita con certeza el espacio de incertidumbre en el que se mueve la palabra en el poema.

El texto, también, aparece como una crítica a la imposibilidad del campo cultural en Chile para contener a sus artistas. Esta idea de los profetas fuera de su tierra, parece dar vueltas en parte del poema.

El espacio cultural chileno, es visto como un terreno estéril, en el que las fuerzas en pugna terminan anulando las posibilidades de consolidación de nuevos programas artísticos. Ante eso, lo que queda es el destierro, el exilio voluntario o impuesto, para encontrar en otros lugares las condiciones propicias para el desarrollo de sus

potencialidades creativas. El poema a estas alturas, es una gran crítica al campo cultural chileno, tan sujeto a modas y canonizaciones oficiales que terminan imponiendo visiones más tradicionales acerca del arte y la poesía. Este fenómeno, para Maquieira, ocurre, aunque el gesto vanguardista se presente envuelto en un ropaje novedoso. Para Maquieira finalmente el arte y la vida de Chile acabaron afuera, en la desfronterización, tanto territorial como existencial:

Así, nuestra vida y arte acabó afuera
 El pianista norteamericano Arrau
 Los franceses Matta y Raoul Ruiz
 El autopoietista Humberto Maturana
 El parisino Marqués de Cuevas
 Y otras pastas muy cojonudas.

Pero no se aflijan mis doctos perros
 Y chupemos juntos de este gran bombo
 Aquí esta noche en el Teatro Municipal.
 Pasa, pasa Derrida, estás en tu casa
 Aquí no nos cuesta nada hacernos famosos. (s/n).

Las referencias a Arrau, Matta, Ruiz y Maturana, dan cuenta de un capital cultural chileno, muy apreciado en las discursividades legitimadoras del arte chileno, pues ellos representarían un salto mayor en la relación vida y arte.

En estos personajes del mundo cultural que menciona el texto, se podría simbolizar el destierro y el desmantelamiento del campo cultural chileno en los tiempos de dictadura, y también, por otra parte, todo un sistema de referencias a contextos fuera de las fronteras chilenas, donde estos actores reciben sus reconocimientos y terminan como ciudadanos del mundo, o más bien dicho, de otros mundos. Se observa, también, en estas citas una crítica a cierto provincianismo de la cultura

chilena, tan sujeta a una autorreferencia exacerbada y, a la vez, tan aislada de los circuitos generales del arte.

Sea como sea, Maquieira propone ante tal panorama el ejercicio de la crítica despiadada e irónica, donde el poeta sea un gran desconstructor de discursos oficiales (“...Pasa, pasa Derrida, estás en tu casa...”). La poesía de esta manera, siempre estará observando al mundo desde el abismo, y para no caer definitivamente en este pozo, se convertirá en un discurso desmantelador de la realidad construida en base a tradiciones y discursos de poder.

En ese proceso de desconstrucción, por cierto, se observa una referencia a la neovanguardia, quizás ese es el aporte más notable que propone Maquieira, en ello radica el gesto que pretende reimplantar o resignificar (“...Aquí no nos cuesta nada hacernos famosos...”).

El segundo texto, que compone la trilogía de “NUESTRA VIDA Y EL ARTE”, se titula: “DULCE CUORE A ESTE DEJAMELO A MI VELAZQUEZ”, en él Maquieira establece con mayor vehemencia, los postulados programáticos que asocia con su generación de escritores y principalmente arremete contra los discursos canonizadores.

En la primera parte se lee:

Pero te advierto una cosa, Mister Sotana
Le vamos a poner más color al gallinero
Y te voy a dar bien de comer esta noche

Yo, la más Peckinpah de este convento

Te la estoy dando a pedir de boca
Pero no como carne a los leones
Sino como carroña a los cuervos... (s/n).

Llama inmediatamente la alusión a Mister Sotana, que simboliza el discurso canónico y ordenador del arte por aquellos años, la figura que más se puede asociar con esto es la del sacerdote José Miguel Ibáñez Langlois, que bajo el seudónimo de Ignacio Valente, ejercía la crítica desde el diario *El Mercurio*, casi sin contrapeso.

En este caso el sujeto poético advierte que le “pondrán más color al gallinero”, como una forma de señalar que la escena de vanguardia, de aquellos tiempos, va a seguir su proyecto y de esta manera contrapesar la crítica oficial.

De todas maneras, aunque se pueda aludir a Valente, el discurso del poema va un poco más allá, su horizonte de referencias es más amplio e incluye los postulados de la neovanguardia, de los poetas congeneracionales a Maquieira y toda la discusión de los grupos que formaban la escena de avanzada, de los tiempos de dictadura.

Acentuar la idea del gallinero se relaciona con la multitud de voces poéticas presentes en la poesía chilena del momento. En este fragmento del poema el sujeto ya no aparece tan abatido como en la primera parte, en este caso más bien está dispuesto a dar la pelea y, además, elabora sentencias y proclama que no cesará en su gesto. Este gesto es a la manera del guionista y director de cine Sam Peckinpah, conocido por el uso y el tratamiento de la violencia en sus películas, lo que le trajo mucha resistencia de crítica conservadora.

El sujeto, con un tono exagerado, dice: “Yo, la más Peckinpah de este convento...”, con lo que se autoasigna un rol preponderante en esta desconstrucción generalizada de los discursos tradicionales. Utiliza la idea de la comida como simbolización de su obra, señala que esta es como una carroña para los cuervos, devela, de este modo, la degradación que contiene descomposición y de lo putrefacto. Lo que se pudre, está generando el nacimiento de algo nuevo, algo que ya está en sus límites y, por tanto, se encuentra en plena decadencia transformadora.

Se reitera, en este texto, el dispositivo de ambigüedad en el lenguaje poético: que niega y afirma y, que, enfrenta la dualidad vida-muerte a través de una discursividad que a través de constantes simbolizaciones genera espacios pluridiscursivos.

En ese sentido, la idea del gallinero es de capital importancia, pues simboliza desorden, coro de voces, interrelación de esas mismas voces y un espacio de encuentro entre la vida y la muerte.

En la segunda parte, se lee lo siguiente:

Te pondré la otra mejilla y mucho más:

Haré todos los arreglos

Para que no perdamos contacto

A lo largo de la Historia

Después te regalaré el más intenso paisaje

Que tú escojas a la entrada del infierno

Ahí estaré esperándote con mis fiestas

Con mi estrella brutal encendida como un faro

Y con mis Sea-Harrier que te escoltarán

Rodeados de ángeles hasta mi carpa

Va ser un encuentro muy duro, Georgie Boy

Pero nos van a sobrar las llamas... (s/n).

En la medida que el texto avanza, acentúa sus rasgos irónicos, las huellas fragmentarias del escenario y de los actores a los que hace referencia configuran dramáticas imágenes que retoman los postulados de la primera parte del poema. La idea de poner la otra mejilla como acto de sumisión ante la otredad, simboliza la exposición del acto creativo frente a los discursos modeladores de la crítica. Maquieira establece que esa relación permanecerá a través de la historia (“...Haré

todos los arreglos / Para que no perdamos contacto / A lo largo de la historia...) e incluso ofrece su propia obra como una posibilidad de adentrarse en el infierno (“...Después te regalaré el más intenso paisaje / Que tu escojas a la entrada del infierno...”), de manera que en un acto de conciencia absoluta de la degradación de los símbolos que expone, y por lo tanto de los límites que plantea su discurso rupturista (“...Va a ser un encuentro muy duro, Georgie Boy / Pero nos van a sobrar llamas...”).

Como se ha sostenido, el tono desacralizador y violento del poema es, en gran medida, un síntoma de la autocensura de los años de dictadura, y como señala Galindo (2010):

La escritura de Maquieira es el síntoma más radical de la represión y la censura en la poesía chilena de los ochenta, donde su carnavalesco y herético lenguaje no es sino el lugar de una dolorosa escisión. En el fondo, se trata de una escritura que busca liberar los traumas de un sujeto y de un cuerpo social. (Galindo 2010 s/n).

Ese tono desacralizador y liberador, predomina en la tercera parte del poema. En este caso el tercer fragmento: “LECTURAS NEGRAS”, es el epílogo de las ideas programáticas que ha venido sosteniendo Maquieira en el texto. La exageración y el desdoblamiento de los actores que pone en escena, confluyen en el discurso de un sujeto desarticulado, como fuera de escena, que sólo a través del uso de máscaras o referencias puede expresar su voz:

Ricardo III, Charles Manson
Ludovico el Moro, Zapata
Mis amores inmisericordes
Y más malos que la sangre
Mis superhéroes de la cultura
Que tanto amé y admiré.
Los drugos que echaron por tierra

Nuestra noble ilusión de la raza:
 El hombre no era un noble salvaje
 Sino un salvaje innoble, muy lejos
 De la mentira romántica de Rousseau... (s/n).

Las ilusiones quedan rezagadas tras la pérdida de identidad del sujeto, y la impostación de discursos se hace presente con fuerza, son los discursos impuestos y que han estado presentes en la historia social e individual del país los que aprisionan y provocan un estado de claustrofobia:

¿Me están oyendo filósofos religiosos
 Hombres santos desconcertados por la luz
 Que contemplan el mar y piensan cruzarlo?
 Perdonen que me ponga hocicón
 Pero ¿qué es lo que ha unido Dios
 Que no lo haya separado el hombre? (s/n).

Tal como lo señala el texto, es la empresa de lo humano lo que ha contaminado todos los espacios discursivos, aquello que ha unido Dios y lo separa el hombre, y por tanto los mecanismos de control se sostienen en lo que podría llamarse una historia de la represión y que por cierto, ha afectado al arte y la poesía.

Estamos saturados de sueños
 Y hambreados de saciedad.
 Pero algunas mentes de aquí
 Todavía son como el cáliz:
 Ellas viven tan arriba
 Que bien pueden olvidar el valle. (s/n).

Los versos finales son ambiguos, por una parte, el sujeto aparece esperanzado, pues apela a los sueños como un espacio insaciable de creación, pero por otra , esos sueños y esperanzas tropiezan con la mirada estrecha de quienes ven todo desde arriba y terminan perdiendo la perspectiva de lo terrenal. Estos versos finales simbolizan inequívocamente las diversas visiones y fuerzas en pugna en el campo cultural del Chile de los ochenta, son la expresión de que *La Tirana* se encuentra inmersa en un momento de radical cuestionamiento a una forma de ver las relaciones humanas en una cultura fragmentada y violentada.

8.9.- Los márgenes en la escritura de Maquieira

La escritura de Maquieira en *La Tirana* contiene diversos niveles de interdiscursividad, uno de los que más llama la atención es la difusa frontera entre sujeto y comunidad. Lo que trae, entre otras consecuencias una serie de temáticas que convergen desde los márgenes mismo de los enunciados.

A la ya señalada relación del lenguaje en *La Tirana* con las fuentes populares chilenas, se debe agregar un complejo entramado de temas que forman parte de la cultura chilena de los años de dictadura y que se modelizan en la escritura de Maquieira.

En este punto, no sólo se hace necesario hacer referencia a la discusión en el plano poético-programático, tan propio de los discursos vanguardistas, sino que también es preciso indagar en la estructuración de una escritura desde un margen difuso e híbrido. Esta escritura fragmentada recoge en cierto sentido una mezcla y mestizaje que se entronca con la emergencia de nuevas temáticas en la literatura chilena, que empiezan a hacer su camino desde los años setenta.

No se trata en este caso que Maquieira sólo se haga eco de un espíritu epocal y generacional, también es preciso considerar el advenimiento de un terreno inestable de conceptualizaciones que empieza a instalar la posmodernidad. Se rompe de esta manera la canonización oficial que fija de acuerdo a valores sociales imperantes,

criterios de excelencia y gustos en algunos casos, un listado de obras y autores que adquieren el sello de emblemáticos.

En ese escenario existe una literatura que es silenciada, ocultada o derechamente ninguneada, en el caso de *La Tirana* el propio contexto de producción artística en dictadura se constituye en una primera barrera de contención. Así, muchos de los textos de neovanguardistas y escritores en general debieron suplir esa ausencia de difusión y distribución de obras, con el desarrollo de potentes dispositivos estéticos que acentuaran el gesto de resistencia.

Como se ha sostenido, *La Tirana* está lejos de ser un libro contestatario y de testimonio directo de los hechos políticos de los ochenta, sin embargo, la magnitud de los problemas que enfrenta, lo sitúan justo en medio del complejo momento en sale a la luz su edición. De esta forma, la relación interdiscursiva se acentúa y en algunos casos sobrepasa la palabra escrita (Martínez y Zurita por ejemplo). Situación que afecta a los artistas visuales y a los poetas:

Junto a los artistas visuales, los mismos poetas que giran en torno a la “avanzada” (Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Gonzalo Muñoz, Diego Maquieira, etc.) proceden a la creación de obras en las que la palabra comparte su protagonismo con otras mecánicas de lenguaje. Del cine al video, del video a la fotografía, de la fotografía al cuerpo, del cuerpo a la escritura, de la escritura al cine; etc., las obras de la “avanzada” transitan por géneros que hablan de un nomadismo creativo definitivamente rebelde a la fijeza de los marcos y de los enmarques. (Richards 2009 97).

Es así, que en Maquieira, la interrelación caótica de temas históricos, culturales, lingüísticos y poéticos, pone en escena las voces desplazadas, o marginadas de los circuitos oficiales. Las voces populares, el sujeto femenino, la crítica a la cultura ceremoniosa de lo religioso, entre otras temáticas cobran fuerza en los textos de *La Tirana* y manifiestan plenamente la emergencia de estos nuevos temas y formas en la poesía chilena.

Por cierto, este proceso se venía fraguando desde la irrupción de la antipoesía y el sustantivo aporte de la generación de sesenta, que ampliaron en forma notoria el repertorio de la poesía chilena y que dotaron al lenguaje poético de nuevos dispositivos para dar cuenta de los cambios que acaecían en Latinoamérica y en el país.

En el caso de los poetas neovanguardistas chilenos de los años ochenta, este registro amplio encuentra un terreno propicio para que la poesía se interrogue a sí misma y al mundo que la rodea, de manera que el gesto de ruptura se apropia de un nuevo territorio expresivo donde el poeta se puede referir, discutir y posicionar respecto de todo lo que su proceso creativo se proponga, se trata entonces de una poesía de amplias referencias, muy exigente del hecho poético y con una carga crítica de fuerte resonancia. Este fenómeno resulta particularmente interesante si se toma en cuenta el momento en que se desarrollan estas escrituras, donde los sistemas de coacción se hacen presentes en las diversas esferas de la cultura.

Como afirma Santiago Rodríguez (2008) los sistemas culturales desarrollan estrategias de supervivencia con lo cual se adaptan a las situaciones adversas: "Sin tener que cambiar en lo esencial, sino a lo sumo mudando su apariencia" (2008 5).

En Chile, durante la dictadura, muchos quedaron al margen, no sólo por sus expresiones ideológicas en abierta confrontación al totalitarismo, sino porque la sospecha respecto de cualquier manifestación crítica era inmediatamente sofocada por los mecanismos y las oficinas de represión institucionalizadas como políticas de Estado. Por tanto, el espacio del silencio, como se ha visto en la obra de Zurita, debió ser sorteado a través de dispositivos diversos que operaban casi como camuflajes en la palabra artística.

De alguna manera se debía canalizar un río profundo de voces silenciadas y arrinconadas por la asfixia de lo oficial. Con esta constatación, no se quiere decir que todo el devenir cultural del Chile de aquellos años actúe como un reflejo de la situación político-cultural reinante, sino más bien la idea es que la literatura como

fuerza dentro del campo cultural vivía también su propio proceso de ajuste de cuentas con su pasado reciente, y en esa línea, insoslayablemente recoge los avatares del proceso de censura que vive el país.

El texto: “LA TIRANA XVII (DOMINGO DE GLORIA), expresa desde el margen en tono dramático el campo de fuerzas en pugna. A través de slogans publicitarios de cementerios (Parque de los Recuerdos) se habla de un lugar en que se reunirá la familia, esto parece como otro atisbo del Chile que surgirá post dictadura, donde la retórica de la publicidad terminará permeando distintas esferas de la cultura chilena, y donde los contenidos de los mensajes representarán el vacío de una sociedad cuyo norte principal será el consumo masivo.

Y seguimos al Parque de los Recuerdos
 donde íbamos a estar todos en familia
 según rezan estos mercaderes de Chile
 Les dijimos que no íbamos a llorar
 en la sangre de los nuestros bastardos
 ni en la Eimeric, que íbamos a morir
 pero no a enterrar a nadie, ni a Olivares
 Y ahí se asustaron los del Brazo Secular
 Porque todavía quedaban algunos vivos
 Y me rasgaron mi camisa de seda. Calma
 Ya estábamos hartos de tanto mármol
 Amor, misericordia y perdón de Dios. (*La Tirana* s/n).

En este texto es relevante la simbolización del poder represor en la figura de Nicolás Eimeric, teólogo e inquisidor, quien redactó *Directorium inquisitorum* (1376), libro que define la brujería y las formas correctas de detectar a las brujas. Nicolás Eimeric utilizó en la redacción de este libro variados textos de magia que anteriormente habían sido rechazados y perseguidos por la tradición cristiana.

La resistencia simbolizada por Maquieira se extrema. Se trata de una resistencia que rebasa el dolor y el llanto, la muerte aparece, así, como un espacio de libertad, que se aleja de los postulados que pretenden convertirla en otro espacio del mercadeo.

En *La Tirana*, como ya se ha dicho, el sujeto habla desde un margen borroso, que deja ver a través de huellas y pistas, sus contornos históricos. En consecuencia, las voces se entrelazan dialógicamente y desarrollan los discursos emergentes, ellos nutren vitalmente las citas al contexto cultural que a veces aparecen encriptadas en los escenarios ahistóricos que propone Maquieira. Esta ahistoricidad provoca que las voces hablen con absoluta libertad y no queden subsumidas en un tiempo determinado. Por ejemplo, la voz del sujeto femenino habla respecto de la decadencia de su cuerpo, entrecruzando las voces populares con los postulados represores de la Inquisición, dicho de otro modo las fuentes periféricas a las que alude Maquieira conforman un imaginario diverso y pletórico de referencias locales y latinoamericanas:

...Tengo una tristeza de cadena perpetua

Soy la que viene de arriba y de abajo

Soy la que cae desde más alto

Pero soy la que se viene abajo entera

No la que está muriendo a pedazos

Soy la única que aún va quedando

la ultimada belleza, la Santa Escándalo

que te ilumina el ama de repente

y no por la luz que te hago llegar

sino por la vida tremenda que llevo

ya ando tocada, tocada como balsa. (*La Tirana*, s/n).

“Tocada como balsa” dice en los versos finales, como simbolizando el cruce que establece el texto entre lo alto y lo bajo, pues lo periférico se hace sentir con fuerza en la caída que describe el sujeto (“...soy la que se viene abajo entera...”), esto a su vez, manifiesta un límite donde el cuerpo se cae a pedazos, aunque todavía mantenga su “última belleza”. La voz del sujeto femenino reclama desde un límite, ha llegado al punto más desbordante de su discurso delirante, y desde esa frontera se permite narrar su decadencia.

Esta derruida imagen, habla desde la periferia, habla desde una tristeza perpetua, habla desde la balsa que todos tocan y habla desde el cuerpo que se fragmenta en pedazos en la medida que cae. Quizás su último acto de resistencia sea morir en la forma apoteósica que describe.

Ubicado en la sección “EL GALLINERO”, se lee: “EL ANTIGUO TESTAMENTO CHILENO”, escrito que Maquieira extrae de *Historia General del Reyno de Chile, Flandes Indiano*, que fuera escrito por el sacerdote jesuita y cronista español, Diego de Rosales, y que recién se editó en 1877, por iniciativa de Benjamín Vicuña Mackenna. El libro, impreso en tres volúmenes, describe las primeras expediciones, el reconocimiento del territorio y una visión acerca de los pueblos indígenas de Chile.

De allí, Maquieira, toma varios fragmentos del capítulo uno del libro, titulado: “Del Origen de los Indios de Chile, y de las Noticias que acerca de el se ha conservado”, le aplica pequeñas variaciones (por ejemplo, pasarlo del español antiguo al actual), y le hace actuar como un “poema encontrado”.

Lo interesante de este texto es que sitúa la mirada del colonizador acerca de los indígenas que pueblan el territorio y desmenuza descarnadamente la visión colonizadora acerca de la otredad. En sus primeras estrofas se observa:

No tienen estos indios de Chile
noticias de escritura alguna
sagradas y profanas

ni memoria alguna de la creación
y del principio del mundo
ni de los hombres
sólo tienen barruntos del diluvio
por haberles dejado el Señor algunas señales
y aunque de él no tienen noticia cierta
ni tradición
por las señales coligen haberle habido... (*La Tirana* s/n).

El discurso colonizador adquiere toda su magnitud, la voz del otro está aplastada y subyugada a la cosmovisión cristiana, en este caso, aunque la voz indígena no está presente, sí habla desde el silencio. La voz monologizada del cronista se centra en el tema de los signos de transmisión cultural, alude a la no existencia de la escritura sagrada o profana como una forma de demostrar el grado de inferioridad en la cultura referida. Llama también la atención, la alusión al diluvio universal (pasaje del Antiguo Testamento, donde Dios castiga los pecados del hombre inundando la tierra con agua) del cual existen algunas huellas a través de la observación del territorio (más adelante en el libro se referirá a la presencia de conchas de moluscos en la cordillera como prueba de la existencia del diluvio). De esta manera, Dios deja sus señales para que los colonizadores puedan desarrollar la evangelización.

Tal como se ha expresado, la simbolización del agua que arrasa, tiene relación con la idea cristiana de lavar las faltas, y el castigo por el alejamiento de los hombres de la palabra de Dios. Este Dios cristiano del *Antiguo Testamento* difiere bastante de la imagen que señalan las escrituras del *Nuevo Testamento*. El Dios de los textos antiguos es más severo y hace notar su presencia a través de pruebas, castigos y leyes estrictas como son los mandamientos que entrega Dios a Moisés en el desierto.

Por tanto, el colonizador siente en propiedad que debe transmitir esa severidad, como una manera de lavar las faltas de los indígenas e introducirlos en la sociedad

cristiana y civilizada. Queda clara una antinomia entre barbarie y sociedad, donde una voz hegemónica no acepta, ni incluye dialógicamente a la otredad, más bien la anula, la silencia y la estigmatiza, y por conclusión ejerce la coacción y el poder del discurso dominante.

El texto luego, sigue de este modo:

Y es que tienen muy creído
 que cuando salió el mar
 y anegó la tierra, sin saber cuando
 (porque no tienen serie de tiempos
 ni cómputos de años)
 se escaparon algunos indios
 en las cimas de unos montes altos
 que los tienen por cosa sagrada.
 Y en todas las provincias
 hay algún cerro grande de veneración
 por tener creído que en él se salvaron
 sus antepasados de el diluvio general,
 y están en la mira para,
 si hubiere otro diluvio
 acogerse a él para escapar... (s/n).

En este caso la referencia está relacionada con un relato mítico de la cosmogonía del pueblo mapuche, esta leyenda habla de un diluvio universal, cuyas características establecen ciertas analogías con el relato de los textos del *Antiguo Testamento*. En el relato mapuche se enfrentan dos serpientes: Trentren, protectora de los hombres, y Caicaivilu, enemiga de la humanidad. Trentren advierte a los hombres que Caicaivilu deseaba exterminarlos mediante una violenta salida del mar; la salvación a esta hecatombe era refugiarse en el cerro sagrado en que

habitaba Trenten. Producida la inundación, a medida que las aguas subían, Trenten elevó los cerros hasta acercarse al sol. La leyenda dice que los que alcanzan a refugiarse se salvan y aquellos que fueron arrasados por las aguas quedaron convertidos en peces, cetáceos y rocas.

La voz del cronista, por cierto, establece analogías con el relato bíblico y de esta forma intenta probar la presencia, aunque sea primitiva, de Dios en la vida de los indígenas. Todas las referencias, de tipo cultural, que hablan principalmente de los rituales mapuche y de los lugares elegidos para realizarlos, tienen que ver con la conexión que hace el cronista con la visión cristiana.

En la voz monologizada que describe, lo sagrado cobra relevancia. De este modo, la presencia de Dios se hace sentir, y lo que deben hacer los creyentes es resignificar el sistema de creencia y descubrir que allí habita la presencia divina. El diálogo entre las voces está anulado, no existe interdiscursividad, lo que existe es la comprensión de los fenómenos de la vida y la muerte a partir de una sola mirada, que sólo se dedica a husmear y reseñar la vida de los otros.

De alguna manera Maquieira, pretende ligar el fragmento encontrado con las relaciones problemáticas del campo cultural chileno. La idea de una tradición monológica en la cultura ha desarrollado procesos de silenciamiento y ocultamiento de las voces marginadas del discurso oficial. Sin embargo, estas voces hablan a través de lo fragmentario y se expresan desde el margen que establece el discurso dominante, actúan como fuerzas que empujan desde el borde hacia el centro de las verdades oficiales y establecidas por la tradición conservadora y monológica de quienes ostentan el poder.

Como afirma Iván Carrasco (1988) existe una discursividad en la poesía chilena que desde una visión etnocultural ha entregado notables aportes a través de la obra de Elicura Chihuailaf, Jaime Huenún, Graciela Huinao, Clemente Riedemann y Bernardo Colipán, entre otros.

Los textos y macrotextos etnoculturales han sido escritos por autores mapuche, o vinculados a los colonos extranjeros, a sectores característicos de las culturas regionales, como Chiloé, a zonas de mestizaje o comunidades indígenas en extinción. (Carrasco 1988 21-22).

En el caso de Maquieira, hay que ligar su discursividad a uno de los componentes preferentes de la neovanguardia, aquel que pone su acento en la convergencia de diversas voces que en un campo de fuerzas polémico expresa la crisis del sujeto y su lenguaje.

El texto “EL ANTIGUO TESTAMENTO EN CHILE”, es un ejemplo decisivo en la relación que hace Maquieira entre los discursos en pugna y la manera en que la poesía chilena se hace cargo de estas nuevas fronteras discursivas, que abren al lenguaje poético hacía un horizonte de problemas contemporáneos y emergentes, no sólo como un componente testimonial, sino también como una forma de resistencia en el campo estético.

Este fenómeno se emparenta con la idea de un sujeto poético, que al decir de Naín Nómez (2008), se siente violentado y mutilado en sus derechos a lo largo de una historia, y que se expresa en un momento todavía de reflexión y de reciclaje de la experiencia: “Pero momento también de la maduración de diversas matrices discursivas que darán origen a una diversidad de la poesía chilena que tal vez nunca antes tuvo, con la conocida excepción de la época de las vanguardias” (Nómez 2008 100). Este hecho abre un abanico amplio de discursividades que abrirá caminos a la escritura de género, testimonial y religiosa, entre otros registros.

En los textos de *La Tirana*, se observa con frecuencia el desborde del poema hacia sus márgenes, el mecanismo más usado con dicho fin es la ambivalencia en el lenguaje poético, lo que conduce a un terreno plagado de connotaciones que desplazan al sujeto poético hacia un espacio simbólico, donde las voces emergen, véase el ejemplo de: “LA TIRANA XVI (EN EL MAS ALLA NADIE SE VERA MAS):

Allí se me adelanta la vida, me oyen
 me desnudan sobre sofás no tapizados
 Me ven la saliva rosada del vestido
 en la Eva infinita de Velázquez
 Se me abre la boca al primer contacto
 pues me estoy jugando la vida en esto:
 Que el cielo será un día mi hombre
 mi iglesia pintarrajeada por Miguel Ángel
 pobres vidas se amontonan en mi mente
 En el más allá nadie se verá más
 y Dios no será más Dios. (La Tirana s/n).

En conclusión, desde los márgenes la poesía de Maquieira describe un mundo en ruinas, y al borde del abismo, donde el sujeto poético pone en escena la multiplicidad de voces que han sido desplazadas, ignoradas y silenciadas.

8.10.- Los nombres en la escritura de Maquieira

En el argumento que dirige la trama de *La Tirana*, los nombres constituyen verdaderos espacios simbólicos, que otorgan historicidad y dinamismo a las imágenes. En los diversos espacios en que confluyen la Inquisición, la mafia y la cultura chilena, estos nombres de los sujetos-personajes no parecen puestos al azar, pues conformarían un eslabón central en el tejido textual del libro.

Como se ha visto, el nombre del personaje central (La Tirana) se desdobra a variadas connotaciones culturales y políticas; establece un carácter propio en el enunciado del sujeto y se liga también a las fuentes populares que utiliza Maquieira en su escritura. Los nombres también actúan como dispositivos de fragmentación en el sujeto poético, y provocan el espacio dialógico donde el discurso propio se intersecta con el discurso ajeno.

Matías Ayala (2009) observa que la fragmentación del sujeto de *La tirana* es compensada, por un conjunto de signos fuertemente cargados por discursos históricos, sociales y culturales sobre ese objeto que es América Latina.

“Tirana” es el femenino de “tirano”, lo cual podría aludir a la dictadura de Pinochet. Por otra parte, “tirar” es una expresión coloquial para “tener relaciones sexuales”, hecho que repetidamente es mencionado en el libro. (Ayala 2009 14).

Se puede afirmar, entonces, que al otorgar al personaje-sujeto-femenino el nombre: La Tirana, Maquieira pretende generar un sincretismo cultural que contiene variados elementos del imaginario local y regional. La presencia de un sujeto femenino de fuerte carácter, que utiliza un lenguaje de alto contenido coprolático y que constantemente alude a su cuerpo y al erotismo, se presenta como una forma atípica de la representación clásica del sujeto femenino en la cultura institucionalizada. Por lo cual en ese degradamiento y desdoblamiento continuo que produce el nombre La Tirana, se abren múltiples códigos insertos en el inconsciente colectivo de la cultura chilena.

De hecho existe otro personaje en la historia chilena, que reúne esas mismas características, como es el caso de la Quintrala, que simboliza el despotismo y el abuso de la clase terrateniente criolla.

En la autodescripción que la misma Tirana hace de ella en el libro, queda claramente establecido que al decir que es: “rica y famosa”, ostenta y simboliza, los rasgos constitutivos de una casta especial, que no tiene temor a vivir en la ambivalencia de su discurso, y que tampoco elude el orgullo que le proporciona sustentar un sistema de valores que, aunque en decadencia, mantienen plena vigencia en el universo simbólico que le rodea.

“En mi solitaria casa estoy borracha / y hospedada de nuevo...” dice La Tirana en: “LA TIRANA XI”, y con ello centra toda la atención en su figura decadente, y que a la vez vive de los fulgores pasados. El nombre en este caso pierde la connotación de violencia que contiene. La idea de la tiranía asociada a la arbitrariedad y el uso

de la coerción, cede a la imagen más fragilizada de un sujeto femenino que se describe en su propia autoflagelación.

En otro fragmento dice: “Me abren de piernas con la ayuda de impedidos / y me van a tirar en la sala de hospedería...”, con lo que la idea de una Tirana pierde cada vez más carga dramática. Con esto, gran parte del orgullo que ostenta respecto de su linaje, y las referencias culturales que señala, pierden sentido y se ubican en un plano grotesco y desplazado de su centro.

El nombre finalmente, obedece a una mezcla de rasgos culturales que sufren constantes mutaciones en el enunciado del sujeto. Que el nombre sea femenino y degradado, no es casual, quizás se infiere una simbolización de una crítica a cierta fetichización del cuerpo femenino en la cultura local.

El nombre, en este caso, también puede representar el estado de locura o demencia que afecta al sujeto, y por tanto, escoge un nombre que también puede ser una adjetivación o un apodo (Como puede ser: la loca, la vieja, la puta, etc.) que sugeriría el estado de permanente desborde en que se encuentra su lenguaje.

Yo estaba tan arriba, mis hermanas
como Estrella varada estaba, hermanas
como agarrando viento de subida
y rayándome con la Gloria... (*La Tirana* s/n).

En este espacio de tono sacramental, el personaje La Tirana expresa que su “rayadura” o locura, se emparenta con la Gloria, y de esta manera simboliza el ascenso a lo sublime, pero también se liga a la concreción de la gloria como espacio de la fama o el éxito. Alcanzar la gloria y rayarse con ella, dialogan en el verso, Maquieira acentúa más la ambivalencia de las imágenes al poner la palabra Gloria como sustantivo propio, como otro nombre, en el escenario del diálogo de las voces.

Conviene recordar que en el poema que abre el libro, el sujeto femenino se autodefine como la Greta Garbo del cine chileno y que muchos han visto su parecido

con la actriz: sacándola por la cara. Este: “me sacaron por la cara”, es una representación o autoimagen que permanentemente el personaje La Tirana pone de manifiesto, como si quisiera con eso no perder su identidad en el entramado de citas y alusiones a otros personajes de distinto corte en el libro.

Se puede, también plantear que las asociaciones y referencias que se establecen con los nombres de los personajes centrales en el texto de *La Tirana* conforman un propio sistema de citas que se enlazan con la historia de Chile en diversos momentos de la historia.

La carga simbólica que envuelve el nombre de *La Tirana* afecta también el propio ritmo de la escritura, pues en las libres disquisiciones de su discurso exagerado se envuelve una tonalidad en los textos, que alude a los espacios cerrados en que se desenvuelven los personajes. Las constantes apelaciones que hace a Velázquez, el otro personaje, son prueba de esto. En muchos casos el tono del poema actúa como una diatriba, en otros, aparece en un plano descriptivo y muy cercano a lo narrativo.

En el cruce entre las connotaciones del nombre y su expresividad dramática, se construye un espacio poético donde las voces se trasladan sin mediar explicaciones, a través del tiempo y las formas que el sujeto delinea en su textualidad, en la mayoría de los casos prima el tono autorreferido en los enunciados del sujeto:

La amorosa, La huevona monárquica de regia facha
 La Régine de la pintura chilena, La que viene
 Con el cuento y se ha echado un par de ojos
 Porque no me vas a negar tú José María
 que el clero no estaba más unido que el hampa
 y que Felipe III no robaba a manos llenas
 Cuando en 1605 andaba mal de plata... (*La Tirana* s/n).

La Tirana, como sujeto-personaje, mantiene inalterable su nombre en el volumen, no es así el caso de su antagonista Velázquez, que también es nombrado Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, nombre del pintor español famoso por su emblemática obra plástica *Las meninas*, en el siglo XVII.

Germán Bazin en *Historia del Arte. De la prehistoria hasta nuestros días* (1972), inscribe la obra de Velázquez, en su primera fase, dentro del áspero realismo sevillano, etapa en que pintó preferentemente escenas de cocina (bodegones) y cuadros religiosos:

Pone de manifiesto un sentimiento profundo de claridad cristiana al enfrentarse con la naturaleza decrepita de los cretinos y lisiados, que gustaba tomar por modelos. Descubre por otro lado un espíritu de sátira, al realizar temas mitológicos, a los que disfraza bajo formas triviales (*Los borrachos*, *La fragua de Vulcano*). (Bazin 1972 306).

La pintura de Velázquez, posteriormente será vista, también, como la mejor expresión de la desesperada soledad del hombre frente al mundo. Su propuesta pictórica representa un realismo sensible, con una carga emotiva muy penetrante.

Se observa, por consiguiente, que el nombre del personaje Velázquez en *La Tirana*, no está puesto al azar, detrás de la denominación, Maquieira entrecruza fundamentos artísticos, cercanos a la misma dramaticidad y realismo de sus poemas, con los componentes históricos que unen a los personajes del libro con la tradición hispana.

De esta forma, si La tirana es cifra del mestizaje, Velázquez lo es tanto del imperio español de los Reyes Católicos, basado en el centralismo y el autoritarismo, como de la Inquisición, en la cual se articulan la Iglesia Católica y el Estado. (Ayala 2009 15).

La Tirana y Velázquez, simbolizarían la oposición entre América y la colonización, también la oposición entre cultura popular y cultura oficial, de esa manera se puede

leer el por qué La Tirana, personaje, increpa y problematiza hasta el hartazgo su relación con Velázquez.

Que no saben ni lo que es la gran vida
 ni un antiguo pebetero de cloisonné
 ni un buen polvo lleno de ternura
 Velázquez, por favor, echa a los mozos
 Porque como ya sé que me has abandonado
 Y que piensas robarme toda mi plata
 No te quedes con todo, no seas tan duro
 déjame por lo menos tu vanidad
 Deja a tu lado tus modales de chambelán
 y escúchame que ya no voy a hablar más... (*La Tirana* s/n).

Los nombres en *La Tirana* rompen la temporalidad, los desplazamientos son constantes, las interdiscursividades se expresan en una avalancha de imágenes, que además generan una atmósfera saturada de textos yuxtapuestos, ensamblados y apilados unos encima de otros. Los nombres de los personajes-sujetos-centrales del libro son puntos de referencias, para no perder del todo la brújula en el enmarañado de citas y alusiones a personajes.

Los personajes, también, pueden ser vistos como centros aglutinadores de todas las fuerzas en pugna en el libro, como si Maquieira concentrara en ellos, y en sus nominaciones, una fuerte carga simbólica de los temas que aborda el volumen:

Le contaremos a tu gente nuestra pequeña historia:
 Deja que todas las luces se prendan
 ¿Qué nos importa?
 Para nosotros el Marconi se cae a pedazos
 y desde cientos de butacas manchadas
 se levantan tus infieles

como la antena de un monstruo

Tú has ocultado tu promesa bajo la oscuridad de la muerte.

(La Tirana s/n).

En el ejercicio de nombrar a los personajes, Maquieira acentúa el marcado carácter dramático de sus textos, estos nombres vienen a ocupar un rol en el escenario y las líneas del guión que desarrollan, expresan sus caracteres y las representaciones simbólicas que hay detrás de ellos.

De alguna manera, la protagonista La Tirana y el antagonista Velázquez, ponen en escena una historia de desencuentros y ajustes de cuentas, como un resumidero de la problemática relación entre la identidad de una comunidad y los dispositivos de coerción que modelan la forma de ver el mundo. La amplitud connotativa, de los nombres de los personajes, ayuda, como una pista, dentro de un mapa de discursos que parecen no tener puntos cardinales. Es por último, una expresión programática de la búsqueda de Diego Maquieira, esto es: la construcción de caracteres dramáticos que contienen un cúmulo de fuerzas que tiran para uno u otro lado en el campo de la cultura, y esta tensión arrastra consigo a los personajes que finalmente terminan en una agónica decadencia. Parte de esta propuesta se expone en el poema: "Manicomio":

Que sepa cada gallina nacida aquí
que el cielo se va a abrir
y ya no lo van a ver más azul
sino que va a quedar un medio hoyo
y desdichado el que se acerque.

(La Tirana s/n).

8.11.- Tradición y ruptura en *La Tirana*

La compleja e interdicursiva escena que plantean los poemas de *La Tirana*, deriva a lo menos en un par de preguntas: ¿Cuál es la ruptura en el gesto neovanguardista de Maquieira? ¿Contra qué tradición se enfrenta?

En una primera mirada, se puede colegir que la ruptura de *La Tirana* tiene su antecedente en la crisis que enfrenta el lenguaje de la poesía, desde el advenimiento de la modernidad, crisis que por cierto, tiene un marco mucho mayor y afecta, por igual, a planos diversos la subjetividad contemporánea.

La Tirana, dadas las condiciones del campo cultural en la que se inserta, se enfrenta con radical esmero a la inestabilidad de los discursos y macrodiscursos ordenadores. Por tanto, el gesto de ruptura trae consigo, una posibilidad de abordar o tratar de salir de la asfixia a la que es sometida la palabra poética.

Maquieira, en este sentido, es un continuador de ciertos postulados de la antipoesía de Parra, su visión desacralizadora y el sujeto precario que echa mano a lo que tiene para construir artefactos poéticos, son parte de este legado. En el caso de Maquieira la diferencia estriba, en que los enunciados son llevados hasta sus últimas posibilidades, los márgenes de su poética son de gran amplitud.

En la escritura desmesurada y carnavalizada de Maquieira, la ruptura adquiere una profundidad mayor. La tradición a la que se opone Maquieira es la que sustenta el hecho poético en una voz monológica omnipresente en la escritura y que conduce a una retórica reiterativa y convencional.

Tampoco Maquieira se inscribe en la poesía testimonial, más bien su ruptura se inscribe en otra búsqueda donde los testimonios de las voces se encuentran diluidos en los fragmentos con los cuales construye sus imágenes. Los poemas de *La Tirana* que en algunos momentos parecen los textos de una novela o de un guión teatral, se desdoblán en interminables laberintos destemporalizados, en donde la ironía y el humor cumplen la labor de suavizar, de alguna manera, la ácida crítica a la cultura de Chile en los años de dictadura. Maquieira, concentra todas las tensiones en la

escritura, no se desdobra a lo extraliterario, más bien su arquitectura verbal descansa en el sistema de citas y referencias caóticas, que en forma insistente vuelven y vuelven a los textos.

Véase algunos ejemplos en los siguientes fragmentos:

La Pío Nono recibió como catorce impactos
 la noche de su matrimonio con Tony La Bianca
 y aún tenía esperanzas. Me fui de virgen:
 la vi morir y quería morir llorando
 Y montó todo un dramón tremendo
 así como de fin Chile
 después de haberse pasado una vida
 haciéndole la ronda al glorioso Velázquez.

(La Tirana, s/n).

Y estábamos todos llorando felices
 sin pensar la que se nos podía venir
 cuando en medio de la maldita humareda
 nos elevaron a puñaladas unos cerdos
 No podíamos verles las caras de dolor
 Hasta que el ladilla de Balthasar-Carlos
 entró lívido como una sábana lavada
 venía con los ojos más secos que el alma...

(s/n).

En una entrevista que le realizó Enrique Symns para el diario *Metropolitano* el año 2001, cuando le preguntan acerca de la ruptura de *La Tirana* con el lenguaje poético, Maquieira responde:

Yo no tengo conciencia de tal cosa. En realidad, tengo un verso por el que siempre me guío, que dice: "No rompas el silencio, rompe la palabra". Mi idea era romper el lenguaje como fuera. Mi idea era encontrar un lenguaje propio. (Symns 2001 60).

La ruptura de Maquieira busca componer, a partir de los fragmentos de discursos, un nuevo lenguaje. Para conseguir este lenguaje nuevo existe un paso previo, que Maquieira tiene claro, esto es la descomposición de todos los residuos del lenguaje puesto en crisis, por lo tanto desde esas ruinas y fragmentaciones será posible la resignificación de la palabra en la poesía.

En este campo arrasado, como se ha dicho, la palabra debe extremarse hasta no dar más, el poeta debe ser el gran director de orquesta o de cine que dirige a sus actores y pone en escenas las líneas de relato. En *La Tirana* este hecho se manifiesta en las constantes alusiones al cine, a guionistas y directores.

Maquieira, pretende construir la imagen del poeta como un gran desconstructor, pero a la vez, también, un gran ordenador o seleccionador de estos residuos fragmentarios que han quedado luego de la crisis a la cual ha sido sometido el lenguaje.

En la misma entrevista que aparece el 2001 en el diario *El Metropolitano*, a Maquieira le preguntan si en *La Tirana* existe una búsqueda de ruptura más que de una visión del mundo, Maquieira responde:

Yo no soy un analista, no soy un exégeta de mi propio trabajo, pero -para darte una idea- siempre me he considerado algo así como un director de poesía más que un poeta, como si fuera un director de cine que hace un libro como si éste fuera una película. En el fondo, *La Tirana* tiene que ver con la obra de un cineasta-poeta. Yo me pongo en el lugar, en la posición de director de poesía más que de ejecutante, autor o intérprete. No me gusta la idea de llamarme poeta o creerse poeta, es una banalidad absurda y un gran trastorno. Más que todo, quien se proclama poeta cae en la puerilidad. (*Ibíd. Cit.*)

En el texto que cierra el libro, titulado: “LA TIRANA XXIV (LA TIRANA ULTIMA KUBRICK)” Maqueira realiza una paráfrasis del monólogo de la computadora *Hall 9000* en la película *2001, Odisea del espacio* cuando empieza a morir o desconectarse. Con este fin interviene las líneas del guión y las resignifica poéticamente. La primera parte empieza, evocando el nombre de Diego, en una doble referencia, que se relaciona con el personaje de Velázquez o con el nombre propio de Maqueira.

Diego para
 Para Diego
 Puedes parar Diego?
 Para Diego
 Tengo miedo
 Tengo miedo, Diego
 Diego se me va la cabeza
 No hay duda alguna
 Puedo sentirlo, Diego
 Puedo sentirlo... (*La Tirana*, s/n).

El poema que cierra el volumen, devela cómo el sujeto poético se enfrenta al abismo de la finitud de la vida, y a través de la repetición de su nombre, instala una atmósfera del miedo en la textualidad.

Al igual que en el guión de la película de Kubrick, esta caída hacia el abismo de la muerte es lenta, y se trasunta en una desesperada referencia al miedo a lo desconocido, y además se corporiza a través de las sensaciones que va describiendo el sujeto.

Aparece este texto como corolario de las secciones del libro. Toda la escritura de *La Tirana*, deviene en esta caída hacia la nada, hacia un vacío que sólo se expresa a través de la corporeidad del terror a la muerte.

La segunda parte del texto cambia de tonalidad y parece en su último monólogo el personaje-sujeto-femenino La Tirana:

Buenas tardes amiguitos y amiguitas
 yo soy La Tirana, La Pretty Baby de aquí.
 Comencé a atracar en el cine Marconi
 Urbana, Illinois, el 12 de enero de 1992
 Mi instructor fue el señor Velázquez
 Y él me enseñó a cantar una canción
 Si quieren escucharla, se las puedo cantar
 se llama raja
 raja, me estoy volviendo loca, Raja
 contéstame
 me estoy volviendo loca. (s/n).

La Tirana resume su vida, en los últimos momentos, se cierra de esta manera el círculo que inicia con el primer texto donde se presenta e inicia su obsesiva imprecación a Velázquez. Nuevamente hace evocaciones de sus años mozos en el cine Marconi para finalmente instalarse desde el lenguaje degradado y al límite de la locura.

8.12.- Conclusiones primarias

El proyecto poético de Diego Maquieira se esboza, con toda propiedad, en *La Tirana*, a través de una escritura de variados registros donde predomina el neobarroquismo y el manierismo. En un escenario dramatizado realiza un gran paneo del estado de la cultura en Chile bajo dictadura.

Al igual que Zurita y Martínez, recoge la problemática de la afección de la palabra. En un espacio de censura y coacción en la que se encuentra imbuido. De este modo, el sujeto poético se desdobra en variadas voces carnavalizadas, que, en un espacio dialógico, estructuran una discursividad polifónica.

La Tirana, sin ser un libro de testimonio o denuncia directa, constituye un texto que establece una profunda y ácida crítica social, su mirada acerca de la educación, el arte, la vida y la historia, no tiene mediaciones. La crítica social del libro se abre a nuevos márgenes, lo que posibilita la apropiación de discursos emergentes en su poética, como por ejemplo la discursividad etnocultural.

Maquieira construye, paso a paso, este edificio en ruinas que parece ser *La Tirana*; lo hace desde el límite mismo de la lucidez, su búsqueda está dirigida a la creación de un nuevo lenguaje, por tanto, su principal ruptura tiene que ver con el sistema de representación del lenguaje poético que ya está agotado.

Explora en la interdiscursividad de las voces, construye un escenario atemporal donde confluyen las referencias y las citas. De esta manera, las imágenes se trastocan, se subvierten y se desfronterizan en un escenario que sirve como soporte para el desplazamiento de las voces.

La Tirana, libro cuya lectura compleja, requiere de un lector y de un analista atento al intrincado sistema de citas y referencias que Maquieira pone en escena. Los principales afluentes de lo que se nutre el volumen, están relacionados con la cultura popular y masiva de los años ochenta.

Elabora en su escritura una narración acerca de la caída de la aristocracia criolla, la que vive de la nostalgia de un pasado esplendoroso, y que simbólicamente representa la caída de un sistema de valores y de privilegios ostentados por largo tiempo.

Esta caída del orgullo aristocrático, se enlaza en el libro a través de la figura de La Tirana, que como un personaje de esta narración evoca aquellos años de bonanza de su clase, apareciendo como una figura estelar. La Tirana sujeto femenino y personaje en el libro, viene a contener en su cuerpo en decadencia la puesta en crisis de sistemas discursivos ordenadores y oficiales.

Por cierto, el libro, no escatima en centrar su crítica en el discurso clerical, esta discursividad ha permeado las diversas esferas de la comunidad y también ha

permeado el espacio vital más íntimo que es el cuerpo. En esta línea, el libro es una gran crítica a un sistema educativo basado en los preceptos de la culpa y el castigo.

Los espacios simbólicos que construye Diego Maquieira, se enfrentan a los discursos oficiales y ceremoniosos, y también ponen en escena la violencia y la coerción validadas en instituciones de raigambre histórica. El libro alude de este modo a la Inquisición, a la mafia, al clero y la educación. En estos cruces atemporales emergen las voces carnavalizadas, que a través del uso de la ironía, el sarcasmo y la diatriba, dinamizan el ritmo de los textos, para converger en un espacio plurisignificativo.

La magnitud de la empresa propuesta por el poeta es colosal, pues pretende dismantelar o desconstruir una matriz ideológico-cultural, muy presente en el inconsciente colectivo de la comunidad. Por tanto, la tarea requiere de gestos desmesurados que lleven las problematizaciones hasta sus últimas consecuencias. En ese sentido, el proyecto poético de *La Tirana*, debe ser uno de los más radicales de la poesía chilena, y sin dudas de la neovanguardia de los ochenta.

En esta misma línea, se puede concluir que *La Tirana* repasa cada uno de los problemas conceptuales a los que se ve enfrentado el arte y la poesía en aquellos años. Este fenómeno que se venía fraguando en los años setenta y que es bruscamente interrumpido por el golpe de Estado, en la poesía de Maquieira adquiere capital importancia. Por este motivo es que la lectura de la obra de Maquieira no puede desprenderse de la lectura general de las fuerzas en pugna en el campo cultural.

Diego Maquieira expresa una especie de desencantado vanguardismo, consciente que puede ser derrotado, pero que de todas maneras instala el gesto de resistencia y se enfrenta sin temor a las problematizaciones que ponen en tela de juicio todas las verdades defendidas por la tradición.

Relevante, es también, la manera en que el sujeto poético se convierte en el resumidero de todas las preguntas puestas en juego por las distintas

discursividades. Se trata, entonces, de una obra que habla sobre esas preguntas acerca de lenguaje y cultura, pero que no se queda en el plano de la observación, sino más bien propone una discursividad activa, que a través de un escenario híbrido se puebla de personajes de la historia, de la filosofía, del cine, de la cultura y de las ciencias.

Parece ser que en la escritura de *La Tirana* todo cabe, o todo posee un espacio reservado. Lo interesante es que Maquieira logra a través del juego de máscaras y de travestismo, que el conjunto de las voces se exprese en planos simultáneos.

Tales planos simultáneos se desdoblan y adquieren materialidad por medio de un ritmo desatado en los versos. Éstos casi no tienen signos de puntuación y contienen en su interior un ritmo casi sin pausas, donde los desplazamientos temporales y dialógicos suceden línea tras línea.

Este fenómeno complica un ejercicio diegético con los poemas de Maquieira, la diégesis aparece quebrada por el ritmo casi sin pausas, ni puntuaciones y el escenario de los textos se presenta, así, como un lugar de fuerte tránsito temporal y espacial.

Las imágenes grotescas en los textos de *La Tirana*, generan una ambivalencia en el discurso poético, donde la relación vida y muerte adquiere otra significación. En los poemas la degradación subvierte el orden de lo alto y lo bajo.

El proyecto poético es arriesgado, constituye un esfuerzo radical por la integración de vida y arte. Opta por buscar en el desorden de la fragmentación aquellos sentidos dispersos. No busca un discurso totalizador, se inscribe más bien en la idea de ser un gran director o reorganizador de los fragmentos de discursos que han quedado diseminados luego de los constantes procesos de ruptura y continuidad.

La gran puesta en escena de una imaginería criolla y americana, que realiza Maquieira en *La Tirana*, permite mirar por los intersticios de una historia que a veces ha sido silenciada, reprimida y censurada, pero que aparece desde los márgenes como un dispositivo de resistencia.

**9.- LA PARODIA, POESIA COMO ESPECTÁCULO Y SUJETO EN RUINAS EN
*PROYECTO DE OBRAS COMPLETAS DE RODRIGO LIRA***

9.1.- El proyecto de Rodrigo Lira y el contexto cultural en que surge

La poesía de Rodrigo Lira se inscribe como un programa de extrema radicalidad en el universo de la neovanguardia chilena de los años ochenta, su propia figura polémica y controversial han ayudado a brindar una visión cercana al mito, que muchas veces impide una lectura correcta de sus textos.

Toda la obra que se conoce de Lira, ha sido editada con posterioridad a los trágicos hechos de su suicidio, en diciembre de 1981. Lira se entronca con el gesto de ruptura, en un cruce entre el discurso parriano y el de Lihn, su sistema de citas y las formas neobarrocas y exageradas que se observan en su escritura, dan cuenta de una búsqueda frenética y desesperada en su poesía.

En los textos de Lira la medida y el cálculo no existen, el sujeto poético deambula de fragmento en fragmento en el espacio de una ciudad enrarecida y asfixiada, la escritura de Lira se enlaza con los elementos centrales la cultura chilena en dictadura, y también, de cierta forma, esboza el país que se instaura a partir de los designios del neoliberalismo criollo.

Proyectos de Obras Completas ha sido publicado en tres oportunidades, la primera edición corresponde al año 1984 (Editorial Minga-Camaleón), en esa oportunidad estuvieron a cargo de la publicación los poetas Eduardo Llanos y Alejandro Pérez y el pintor Óscar Gacitúa e incluyó un prólogo de Enrique Lihn.

Posteriormente, el año 2003 (Editorial Universitaria), Rodrigo Merino y Manuel Vicuña, elaboran una segunda edición el libro, donde se incluye una nota del propio Merino y se reproduce íntegro el prólogo de Lihn, de la primera edición.

La tercera edición del volumen vio la luz el año 2013 (Ediciones Universidad Diego Portales), a cargo de Milagros Ábalo, incluye un prólogo de la editora y un apéndice con un texto de Roberto Merino y el prólogo de Lihn de la primera edición.

En una nota a la segunda edición del volumen (2003) Roberto Merino afirma que el orden de los textos en el libro corresponde a la idea que tenía Lira acerca de cómo

editar el volumen, antes de su muerte, y que fueron presentados en una carpeta al concurso anual de poesía de la Municipalidad de Santiago.

Gran parte de los poemas de *Proyectos de Obras Completas*, ya eran conocidos en su tiempo por quienes asistían a las lecturas en campus universitarios y eventos culturales de fines de los setenta y principio de los ochenta. El propio Lira a través de fotocopias, escritos mecanografiados, y volantes que el mismo diseñaba, y repartía a sus más cercanos:

Eran versiones de trabajos que sus lectores –o auditores- conocíamos bien, pero aquí aparecían formando parte de un espectáculo en que el tipo dactilográfico alternaba con la letraset y con fotografías y dibujos. (Merino 2003 9).

Agrega Merino que el efecto de esta publicación de carácter restringido, y que circulaba casi clandestinamente en fotocopias, era de tipo circense, énfasis que Lira se había preocupado de darle a sus textos en los últimos años de su escritura.

Para Lira, el proyecto de su libro y su escritura eran de vital importancia, el ejercicio poético formaba parte medular de sus preocupaciones cotidianas, así se observa en un fragmento de la carta que deja a sus padres, tras su suicidio, y que a modo de epígrafe se incluye en la edición del libro, en ella escribe:

“(...) con respecto a mis textos y manuscritos, no sé si se podrá hacer algo. Durante mucho tiempo les tuve mucho cariño y les atribuí importancia. Ahora las cosas han cambiado, pero de todas maneras sentiría que se destruyeran así nomás...” (*Proyecto de Obras Completas* 2003 23).

La relación de Lira con su escritura es de tal relevancia, que, incluso enfrentado al abismo de su propia muerte manifiesta su deseo que no sean destruidos. En gran medida, esta estrecha vinculación entre su obra y su vida será un componente esencial en su visión acerca del arte y el lenguaje poético. Existe una ligazón ineludible en las fronteras que traza Lira entre arte y vida, durante sus años e producción literaria.

Gran parte de los textos que incluirá en *Proyecto de Obras Completas* develan este rasgo, aparecen como una larga crónica respecto de sus experiencias en un escenario dramatizado y trágico. Sin llegar a convertirse en un diario de vida, o una autobiografía, el volumen da cuenta de un sujeto atrapado en la vorágine de acontecimientos de orden político y cultural que lo rebasan.

Existe en la escritura de *Proyectos de Obras Completas*, una amplia gama de autocitas y autorreferencial que relacionan los textos de Lira con su vida y su tiempo. En la mayoría de los poemas, el sujeto poético enuncia sus experiencias, como testigo y parte de los espacios en que se mueve.

Este hecho, le otorga a la poesía de Lira una fuerte presencia del cronotopo autobiográfico, que actúa, en gran medida, como un centro organizador de los acontecimientos que se describe y narra. De este modo, su escritura se ubica en el espacio-tiempo de su cultura y por tanto se conecta con el mundo.

El cronotopo autobiográfico en la escritura de *Proyecto de Obras Completas* une los componentes de espacio y el tiempo en un todo inteligible y concreto. En la clasificación que hace Bajtín de los cronotopos, se remonta a los orígenes de la literatura, y observa su presencia desde el mundo antiguo y en algunas arcaicas del discurso.

En ese recorrido, en primer término, al cronotopo autobiográfico platónico, que está ligado a las formas clásicas de las metamorfosis mitológicas. En su base descansa el cronotopo “el camino vital del que busca el verdadero conocimiento”. Al igual que el proceso de metamorfosis, tiene un momento de crisis y de regeneración, por tanto, el tiempo biográfico real se diluye en el tiempo ideal y abstracto.

El segundo cronotopo autobiográfico que define Bajtín es el cronotopo autobiográfico-biográfico retórico, cuya base está en el *encomion*, el discurso cívico póstumo y conmemorativo que sustituyó al antiguo lamento (*trenos*). En él lo ideal y la imagen del fallecido se fusionan. Sobre la base de estos esquemas biográficos surge la primera autobiografía: *Autobiografía de Isócrates*, que consiste en un

informe apologético público acerca de su vida, concentrándose en momentos de ésta que revisten importancia para el exterior. Este cronotopo posee un carácter normativo-pedagógico específico.

El pensador ruso, también identifica el cronotopo autobiografías y memorias romanas, que es la autobiografía como documento de autoconciencia familiar-gentilicia, pero que conserva su carácter público (familia fusionada con el Estado). Cumplen un papel especial, en este caso, los *prodigia*, es decir, los presagios e interpretaciones que indican los destinos del Estado y le anticipan dicha o infelicidad.

Por último, identifica el cronotopo biográfico maduro de la época romano-helenística, que se expresa en dos tipos de construcción de la biografía antigua: por una parte es energético, pues se centra en la representación de acciones y en la completación del carácter en el tiempo; y, también puede ser analítico, que toma rasgos y cualidades del carácter del héroe en distintos momentos de su vida y los distribuye en rúbricas como vida familiar, social, etc.

Este último cronotopo, es el que adquiere mayor presencia en la escritura de Lira, y se asemeja en ciertos rasgos a lo que ejecuta Raúl Zurita en *Purgatorio*, donde también sujeto y comunidad convergen en un espacio-tiempo donde las acciones del sujeto, por medio del registro anecdótico y cotidiano de sus experiencias lo conectan con el espacio vital en el que se desplaza.

Ante esta avalancha existencial, que se funde en este espacio-tiempo del cronotopo autobiográfico, Lira se inclina por una discursividad desacralizadora y de alto contenido provocador, en un contexto donde su gesto, muchas veces fue interpretado como el síntoma de su esquizofrenia (diagnosticada en 1971) o como un simple acto de arbitrariedad sin sentido.

Lira nunca terminó sus estudios formales, más bien se convirtió en una especie de eterno estudiante, en 1966 ingresó a la Universidad Católica, deambulando por diversas facultades de la casa de estudios. Su biografía también señala que en 1971

tuvo un breve trabajo en Editorial Quimantú, donde escribía cuentos infantiles. El año 1975 se reintegra como estudiante, esta vez a la Universidad de Chile, donde participará activamente en el movimiento cultural de los campus universitarios. Esta es la época donde la mayor parte de sus textos fueron escritos y donde se fundó el mito de su personalidad provocadora y atrabiliaria, en el exacerbado ambiente político cultural de las universidades chilenas bajo dictadura.

El momento en que irrumpe la poesía y las puestas en escena tipo *performance* de Rodrigo Lira, no es cualquier momento para la poesía chilena, pues a contrapelo de la censura reinante y los escasos medios para el desarrollo y difusión de las artes, aparecen una serie de publicaciones que con el tiempo serán referentes esenciales para analizar la producción artística de aquellos tiempos.

Para la poesía chilena, ése fue un periodo particularmente significativo. Enrique Lihn publicó *París, situación irregular* en 1977, el mismo año de la aparición de *La nueva novela*, de Juan Luis Martínez. Dos años más tarde, Raúl Zurita hizo lo propio con *Purgatorio* y Nicanor Parra demostró una revitalización de su escritura con *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. (Merino 2003 9).

En el contexto universitario, donde Lira se hace conocido, tras los primeros años de intervención militar de los campus, ha surgido un movimiento político y cultural, que genera un microclima muy particular. La presencia de los partidos políticos que se oponen a la dictadura, la organización de las primeras organizaciones estudiantiles, van de la mano con la creación de espacios para lecturas poéticas, concurso y difusión de revistas semi clandestinas.

La Agrupación Cultural Universitaria (ACU), surgida a fines de los setenta, se convirtió en el lugar preferente para el desarrollo de diversas manifestaciones de resistencia a la dictadura, en este espacio convergieron los diversos actores políticos de oposición, principalmente de izquierda, a la dictadura.

La ACU fue el germen de un largo proceso de redemocratización de los espacios universitarios, que culminará con la refundación de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile (FECH), años después.

Al alero de la ACU y de sus actividades, surgieron movimientos artísticos relevantes para la época como el Canto Nuevo, que agrupó a una serie de cantautores que a través de la canción protesta revitalizaron el sentido de identidad de una generación, que en su gran mayoría había nacido o vivido su juventud en dictadura. En este contexto es el que se instala la poesía de Lira, como también la presencia de otros escritores como Armando Rubio, Gregory Cohen y Ramón Díaz-Etérico.

En este campo, mediante folletos fotocopiados e intervenidos con fotografías y tipografías de distinto tipo, Rodrigo Lira va construyendo su escritura y se instala como un actor relevante en las diversas polémicas acerca del arte y la política de su época.

El proyecto que delinea Lira, se enmarca en la crisis general que vive el lenguaje poético y las manifestaciones artísticas del momento, se constituye así en un gesto de resistencia desde el límite de la cordura. Habla y pone de manifiesto un estado demencial y afiebrado que afecta al sujeto que transita por este panorama intervenido, censurado y silenciado.

9.2.- Sujeto degradado y autorreferente en la poesía de Rodrigo Lira

La producción poética de Lira, contiene en su composición discursiva un entramado complejo de citas superpuestas, que a modo de collages y fragmentaciones van hilando el tono desacralizador y festivo de sus textos. Lira recurre a todo tipo de mecanismo extraliterarios que modeliza y pone al servicio de su discursividad.

El persistente uso del collage en sus textos, develan en el plano sintáctico una marcada hibridez. De esta manera, recurre al recorte, citas intervenidas y fragmentos .de discurso de la alta y baja cultura.

El collage, como técnica, le posibilita a la escritura de Lira, referirse a un variado registro de obras y mensajes preexistentes. Los cuales integra en una recreación que manifiesta rupturas y discordancias de variado tipo.

Como lo puntualizan Marchese y Forradellas (1991), la técnica del collage originalmente usado en las artes plásticas, se extendió a diferentes técnicas: homenaje, cita, parodia, entre otras. En *Proyecto de Obras Completas* Lira el collage se trabaja por medios de epígrafes en serie, notas a pie de página, explicaciones intratextuales acerca de lo citado, avisos publicitarios, referencias a programas de televisión y la deformación tipográfica de los textos.

El collage en los textos del libro, fragmenta también al sujeto poético, que por medio de los recortes discursivo, reflexiona, se autointerroga y degrada. Por este medio, los textos se convierten en una expresión híbrida y multidisciplinaria, donde el sujeto poético se disuelve en diversos planos de la enunciación. En algunos casos, este sujeto declama, en otros reordena las piezas o, simplemente, se despersonaliza y encubre.

En este punto es preciso referirse a la indudable filiación de la escritura poética de Lira con la poesía de Enrique Lihn. Al igual como lo delinea el proyecto de la antipoesía de Nicanor Parra, existe en la escritura de Lihn una intención manifiesta por situar a la poesía en el reino de este mundo.

El poeta por consiguiente, cae del olimpo y vive en un estado precario, y asume la literatura como la "precariedad misma". La literatura para Lihn es un oficio que duele, pues se sitúa en un lugar que parece estar fuera del quehacer del mundo contemporáneo, sujeto a otros intereses. De esta manera, lo poético no constituye espacio alguno de salvación, más bien asume la dura tarea de percibir con lucidez el devenir de la existencia, sin ningún mito que la sustente y sin ninguna verdad insondable que esclarecer. Se aleja del postulado del poeta como profeta o iluminado.

Niall Binns sostiene que: “Esta visión del poeta creador, dotado de poderes supratemporales y suprahumanos, proféticos y catárticos, ha existido desde la antigüedad, y fue recanalizada a lo largo de la poesía moderna (en vanguardistas chilenos como Huidobro, Neruda y Pablo de Rokha)”. (Binns 1999 124).

En el caso de Enrique Lihn, se observa un acercamiento al mundo de otra manera, por medio de un discurso catastrófico, de ahí que en algunos de sus poemas se pueda leer un ritmo de imágenes de tono seco y dramático, que no se permite la percepción primaria de la emoción, algo así como un golpe mudo al centro del enunciado y que, a la vez, se refugia en la ironía.

Tal como postula de Marcelo Rioseco: “La antipoesía absorbida por Lihn se transforma en una suerte de contrapoesía, esto es, una poesía escéptica de sí misma que duda de la palabra poética” (Rioseco 2013 92).

De este rasgo de la poesía de Lihn, es que Lira hereda un marcado tono autorreflexivo, cuyo rasgo principal es la constante interrogación sobre sí mismo, y el estado de crisis permanente en que se encuentran subsumidas las relaciones del arte-poeta con su cultura. El sujeto poético, así, se desplaza en un permanente devaneo o tránsito por zonas oscuras e híbridas del lenguaje poético, con un recargado escepticismo acerca del mundo y el lenguaje del arte.

En la primera parte del libro, en un extenso texto titulado: “TESTIMONIO DE CIRCUNSTANCIAS”, se lee en un fragmento, cómo el sujeto se autodescribe como un ser común, que toma distancia de la figura de poeta:

He advertido no ser un poeta
y proclamo en fin que si bien una calvicie
apunta ya en mi cráneo
tengo pelos de sobra en las axilas y en el pubis
y en la cara y en el pecho y alrededor del ombligo...

(Proyecto de Obras Completas 71).

Lira eclipsa la figura del poeta, se autodefine como “no poeta”, y liga esta negación con una autorreferencia a su propio cuerpo, que si bien, presenta signos de decadencia, todavía expresa signos de vitalidad. Los vellos corporales vienen a simbolizar, en este caso, aquellos espacios de resistencia del cuerpo, que siguen su curso a contrapelo de la degradación y descomposición del cuerpo.

Agrega luego: ...y de los pelos se cuenta / que, como las uñas / siguen creciendo por cierto tiempo / después que uno muere... (*Ibíd.*), de esta manera se manifiesta que el cuerpo, expuesto a su decadencia, registra signos vitales aún después de perecer. Lo interesante, en este fragmento, es que la carta de presentación del “no poeta” del sujeto, se produce una intersección con el cuerpo. Este cuerpo simboliza un espacio de resistencia, por medio de sus propios mecanismos de sobrevivencia.

Las autorreferencias en la primera parte del libro, son una constante, en cada una de ellas el sujeto poético cita los datos, las vivencias y su constante confrontación con ciertos dispositivos de validación en el campo de la literatura y la cultura, por ejemplo, en el poema: “A PROPÓSITO DE UNA SOLICITACIÓN (*)”. A pie de página se lee una nota en la que se explican las bases de un concurso de cuento breve, que solicita agregar a los datos una “pequeña biografía”. La primera estrofa del texto juega e ironiza con esta petición y responde:

No agrego mi biografía pues, aunque pequeña fuese
una novela constituiría –en preparación-;
ahora bien: si novela, barrococontemporánea sería,
y complicada coreografía de oraciones gramaticales... (32).

En las breves líneas iniciales del texto, el sujeto delinea un autorretrato en el cual analiza autoexegéticamente los contenidos de biografía y su obra. En estos versos, el sujeto poético enuncia una inclinación estética y declamativa que estará muy presente en los demás poemas que componen el libro. Se autoproclama neobarroco y apuesta por un lenguaje poético que se asemeja a una coreografía de palabras.

La señal que entrega la escritura de Lira es que el lenguaje poético debe entonar en un ritmo particular y arbitrario, que en cierta medida converge con el habla de su tiempo, o del tiempo que al sujeto le toca vivir. La coreografía, que propone Lira, es un soporte para que la libre circulación de las palabras, produzca asociaciones múltiples, y también sea un lugar de encuentro de diversas tonalidades. La coreografía sirve para darle un ritmo a estas oraciones desperdigadas a través de los textos, y que en una caótica composición textual termina por perder todos sus bordes. Algo así como un baile a ciegas. La coreografía le ofrece una escenificación a las múltiples voces en que se fragmenta el sujeto.

En el mismo poema, en un segundo momento, el sujeto poético profundiza los escenarios posibles para su biografía, esta vez se refiere a sus sueños:

En cuanto a si la tal biografía un sueño fuese
 -gemido de Segismundo en verso o en prosa-
 habría que intentar una aproximación
 a la posible identidad del 'soñador';
 pues, si este fuese una muchacha
 en agitada pesadilla me soñaría,
 la que si anciana fuera me soñara
 en un plácido reposar de colores desvaídos
 como un daguerrotipo coloreado a mano... (*Ibíd.*).

El sueño, en interdiscursividad con Calderón de la Barca, se expresaría a través del desgarramiento de un gémido, el sujeto poético descrea de su propia identidad y tampoco le interesa la expresión genérica (“...en verso o en prosa...”) en que se describa este sueño. El camino que busca el sujeto responde a la transfiguración en un juego de máscaras, si es una muchacha el sujeto se sueña en una pesadilla agitada y si es una anciana, el sueño se asemejaría a una cálida armonía cromática. Las distintas posibilidades generan un espacio absurdo, que, por lo demás, se acentúa con la tonalidad arcaica de las declamaciones, la sintaxis se asemeja a un lenguaje de otro tiempo o también, al habla de una tribu.

Enrique Lihn, observa que la poesía de Lira es una derivación de la censura y representaría un argot de todo un grupo generacional: "(...) que en no poca medida prolonga el trabajo antipoético y otros, pero en un contexto sociohistórico y político que convalida la poesía del absurdo y ennegrece aún más el humor negro". (Lihn 2003 18).

El sujeto poético, en la escritura de Lira, no tiene la capacidad de influir sobre el devenir de las cosas, sólo puede constatar, a través del humor, el permanente estado de degradación de las cosas, las palabras, de esta manera, teje un territorio deshabitado y desarropado de artilugios, que pueden derivar en una mirada ingenua del mundo. Las experiencias vitales, así, conforman una espesa madeja, donde se entrecruzan, una vez más, escritura y vida.

Es pertinente agregar, que Lihn constata que la poesía de Lira, es un ejemplo de las crisis correlativas de la realidad y el individuo:

El sujeto que habla en los textos de un mundo fragmentado, desiste de la individuación, se multiplica y cede al ello. Su lenguaje participa de este proceso, se instala en una jerga cercana a la idiolalia, adopta esa violencia que consiste en hacerse ilegible para los más intensificando su comunicabilidad tribal. (Lihn 2003 18).

Esta intención de corte programático, pone de manifiesto que su desmesura no se instala desde el artificio, que lo que persigue no es el tono jocoso fácil y disponible al aplauso. Su escritura se distancia de la impostación simulada; por el contrario, se acerca de manera consciente y descarnada a una puesta en escena donde el sujeto no puede guardar nada, y por tanto queda expuesto a los límites de su cordura:

Advierto
que no soy un sicótico
me dicen "loco" pero a los que me dicen "loco"
otros a su vez les dicen "loco"

tal como se dice “flaco”

-a veces me dicen “flaco”

Y un flaco re’flaco me dice “gordo”-.

(Proyecto de Obras Completas 57).

El sujeto se autorrefiere y degrada persistentemente en la obra de Lira, en ese marcado rasgo, la discursividad de los textos expresa una aproximación al borde del lenguaje, ese sitio donde la arbitrariedad construye una extraña cercanía con el discurso de la locura.

Si bien es cierto, la alteración de los signos que realiza Lira genera un espacio textual extraño, algo así como un habla al límite del sentido, también es preciso sostener que la profundidad reflexiva y referencial con las que trabaja, permiten que su escritura sea un muestrario de experiencias colectivas e individuales fundidas en un mismo plano.

En muchos casos, esta alteración consciente, se remite al lenguaje y en otras a los sucesos cotidianos y sociales a lo que se ve expuesto el sujeto. Al igual que Maquieira, la poesía de Lira se delinea como una gran destrucción y desmantelación de los supuestos defendidos por la tradición conservadora.

En ese vértice, su gesto alcanza profundidad y no queda amarrado a la libre disquisición del sujeto, ni tampoco se parece al registro de la locura, donde las conexiones palabra-mundo terminan absolutamente derruidas. De este modo, las constantes alusiones a sí mismo que enuncia el sujeto, fijan un territorio por el cual transitará la palabra. Ese espacio textual se representa como un lugar en ruinas, donde el sujeto debe asumir con honestidad brutal las contradicciones absurdas que fundamentan el decir de las cosas.

Cada uno de nosotros
vive sobrevive o subvive a su manera
y, aunque no vivas como quieras

como quieres quisieses o quisieras
 vives sobrevives subvives
 aquí resides
 por mientras pasa el tiempo que te separa de la muerte
 suceso que también te sucederá aquí
 (aun cuando después asentes al cielo en cuerpo y alma). (56).

Este fragmento, que pertenece a “TESTIMONIO DE CIRCUNSTANCIAS”, es una fuerte y dramatizada exposición acerca de las afecciones del sujeto en tránsito por la vida. El espacio del vivir es un lugar, de cierto modo hostil y en el cual la sobrevivencia o la subvivencia, simbolizan la facticidad que aplasta al sujeto. La residencia del sujeto, en el mundo, es como una bitácora de las circunstancias y variables de las cuales no se puede salir:

Y ese tu residir aquí
 está lleno de circunstancias vitales
 variadas y variables
 increíbles y banales
 algunas
 meramente circunstanciales
 y otras más relevantes
 que atañen más a tu meollo
 las que tañen con más fuerza
 tus campanas. (*Ibíd.*).

La subjetividad aparece en este registro de circunstancias o posibilidades, como un punto de quiebre y encuentro con el mundo. El sujeto puede esconderse e incluso apartarse del tráfago, con el fin de establecer una cierta perspectiva de los acontecimientos que lo rondan, aunque la única salida sea desmantelar su propio discurso.

Sergio Rojas (2010), sostiene que el concepto de subjetividad, implica dos cosas:

En primer lugar, que la experiencia de una realidad trascendente al sujeto es posibilitada por ciertas condiciones que constituyen un determinado *a priori* en el individuo, siendo siempre éste el “sujeto” de la experiencia...en segundo lugar, esa posibilidad inmanente al sujeto debe en cada caso “desaparecer” en la experiencia misma de lo trascendente... (Rojas 2010 11).

Por conclusión, el mundo, al que se refiere la escritura de Lira, ha perdido sus verdades y más bien se apega a una idea de lo válido. Y como señala Rojas: “La relación del sujeto con las condiciones mismas de posibilidad de la experiencia del mundo trascendente, ya no requiere de la creencia en el mundo” (*Ibíd.*).

En esa pérdida de fe en el mundo, el sujeto en los poemas de Lira se mimetiza como un resguardo ante la avalancha de las verdades establecidas, otro claro indicio de la atmósfera represiva y de censura imperante en la época que Lira escribe sus textos.

En ese campo contextual, la autorreferencia, en los textos de *Proyectos de Obras Completas*, aparece como una forma de contener en lo corpóreo y en las experiencias vitales, todo este acontecer en ruinas. Quizás eso podría ser signo de una especie de iluminación en el sujeto, pero no lo es, en tanto, se autodegrada y se expone sin ninguna mediación. Por eso mismo, es que Lira habla de todo, de todos y de todo lo que sucede, en una confluencia dialógica de las voces que desordenadas y desarticuladas parecen como muestras representativas de la fragmentación general.

De ahí también que, el escepticismo con el lenguaje de la poesía, también sea una descreencia hacia sí mismo, pues Lira se sabe integrante de un colectivo de escritores que han puesto el acento en la desintegración de la palabra poética.

Porque lo que yo escribo, los textos como o casi como éste
no son poemas

a no ser que poema no se escriba sólo con /p/ de profundo
 con /p/ de prístino, de puro, de plateado pétalo
 a no ser que

poema

se escriba con /p/ de puta

de puta preñada, de puta pariendo: puta madre...!

de puta frígida, de puta estéril (puta la huevada)

de puta difícil de puta caliente de puta niña

joven mujer señorita o señora puta

-pringada, muchas veces-

con /p/ de “puñal” se ha escrito más de algún poema... (67).

El sujeto, en este caso, vuelve a insistir que no es un poeta, esta negación del oficio más bien se emparenta con la misma idea que tiene Lira de lo que debe ser un poema. Es una toma de posición rupturista, que deviene en imágenes grotescas que operan en la textualidad casi como una declaración de principios.

El sujeto no es poeta a partir de una determinada manera de ver el lenguaje poético, aquella que habla de lo prístino, de lo puro o de los pétalos de una flor. En cambio, si el lenguaje poético se enfila hacia un mundo absurdo, degradado y contradictorio, es posible otorgarse la nominación de poeta.

Es decir, a través de constantes repeticiones y autocitas, el sujeto poético se afinca en un territorio alejado del lirismo de corte emotivo, donde prima principalmente el simulacro o la ilusión. En su desconfianza respecto del lenguaje poético, la escritura de Lira ofrece variados desplazamientos, que en una serie arbitraria de referencias al mundo contemporáneo (La cultura popular de consumo, la televisión, el cine, el comics, entre otros), sobreviene en sonoridades, atmósferas y texturas propias del Chile que inicia su refundación neoliberal.

Así lo manifiesta en el texto: “ACLARACIÓN NECESARIA”:

EL JOVEN CLAROSCURO ha optado en es

ta Era de Progresos y Adelantos Técnicos, por abandonar del todo / el lento, caduco -y acalambrante- hábito de la escritura. Mas si los hábitos no hacen al monje, menos habrán / de hacer al Poeta. / Y es que la Producción Poética del joven Claroscuro se desarrolla a través del uso –por demás-, / magistral- de su cuerdas vocales. Su verbo es, así, Palabra-Sonido-acústica, o fónica, y no grafemática... (*Proyecto de Obras Completas* 146).

El texto trasunta una honestidad radical, respecto de los límites del lenguaje poético, pero, a su vez, pone en tela de juicio la propia escritura del autor. Resume la inquietud permanente por desarmar el edificio de la poesía y desarmarse así mismo, a la vez.

9.3.- La parodia y las relaciones intertextuales en *Proyecto de Obras Completas*

Con el fin de indagar en el sistema de citas de Lira, es bueno repasar sucintamente el término intertextualidad, que, como se ha dicho, remite a los postulados de Bajtín (en su estudio sobre Dostoievski) cuando observa en el género de novela la presencia de un dialogismo. Dicho fenómeno deriva en la presencia de un espacio heteroglósico en la novela, que vendría a ser el cruce de varios lenguajes.

De esta matriz teórica, Julia Kristeva extrae los argumentos para postular que la intextualidad vendría a ser un mosaico de citas, y que cada texto viene a ser la absorción y transformación de otro texto. Visto así, el lenguaje poético debe ser leído, al menos como doble.

Kristeva, siguiendo los postulados de Bajtín, argumenta que se pueden distinguir tres categorías de palabra en el relato: la palabra directa, que remite a su objeto; la palabra objetual que es el discurso de los personajes, y la palabra del otro, de la cual se sirve el autor para agregar un sentido nuevo en ella: “De ello resulta que la palabra adquiere dos significaciones; que deviene ambivalente. Esa palabra ambivalente es, pues, el resultado de la unión de dos sistemas de signos” (Kristeva 1997 10).

La palabra ambivalente, que señala Kristeva, iguala los sistemas de signos, y propicia un espacio de diálogo de las voces, de esta manera se aleja de la mera imitación de estilos, que se apropia del discurso ajeno sin relativizarlo. La ambivalencia, entonces, implica dos movimientos en la textualidad: por una parte, la inclusión de la historia en los textos; y por otra, la inserción de los mismos textos en la historia.

“El diálogo y la ambivalencia llevarán a una conclusión importante, el lenguaje poético, tanto en el espacio interior del texto, como en el espacio de los textos, es un ‘doble’ ”. (1997 6). El dialogismo de las voces no presupone el dominio total de una sobre otra, más bien habría que verlo como un espacio de relación heteroglosos, donde los discursos se entremezclan unos con otros, sin perder sus grados de autonomía, pero sujetos a la relativización que posibilita la emergencia de las plurisignificaciones.

El dialogismo, que le debe mucho a Hegel, no debe ser confundido, con la dialéctica hegeliana que suponía una triada, y, por ende, una lucha y una proyección (una superación), que no transgrede la tradición aristotélica sustancia-causa. El dialogismo reemplaza esos conceptos, absorbiéndolos en el concepto de la relación y no procura una superación, sino una armonía, al mismo tiempo que implica una idea de ruptura (oposición, analogía) como modo de transformación. (Kristeva 1997 23).

Por su parte, Roland Barthes, aísla el concepto de intertextualidad de la noción de fuente o influencias. Según su mirada, todo texto es un intertexto, y por tanto conforma un tejido interrelaciones en estratos variables, algunos más reconocibles que otros.

Este argumento, implica que el tejido de un texto está plagado de fragmentos de discursos, que aparecen como códigos, ritmos, hablas sociales, entre otros. El texto, en esta concepción, es un plural, en el cual confluyen fragmentaciones diversas, cuyo origen es muy difícil de pesquisar. El texto contiene una serie de citas sin comillas.

Gérard Genette en *Palimpsestos* (1989) postula un campo amplio en el que se desenvuelven las relaciones entre los textos. Denomina a este fenómeno como: transexualidad, y lo define como: “Todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta con otros textos” (Genette 1989 9-10). Para Genette, la transexualidad tendría cinco expresiones: la paratextualidad, la metatextualidad, la architextualidad, la hipertextualidad y la intertextualidad.

La paratextualidad establece la relación de un texto con un conjunto de enunciados lo acompaña, ya sea títulos, subtítulos, prólogos, epílogos, advertencias, notas, epígrafes. La metatextualidad sería la relación de comentario que une un texto con otro, en este caso la crítica sería un buen ejemplo. La architextualidad expresaría la relación del texto con el conjunto de categorías generales a las que pertenece, como tipos de discurso, modos de enunciación o géneros literarios, por lo general es implícita, y esté sujeta a discusión y a las percepciones históricas de los géneros.

La hipertextualidad remite un texto original o hipotexto y del cual se despende otro texto (el Hipertexto). El hipertexto puede derivar por transformación, pues se aparta del texto original buscando una creación con características y sentido propio. La transformación se puede efectuar a través de: la parodia, el travestimiento y la trasposición.

También el hipertexto puede derivar por imitación, que sería una transformación más compleja e indirecta, ya que exige la constitución previa de un modelo de competencia genérica. Para imitar hay que adquirir un dominio, al menos parcial, de los rasgos que se ha decidido imitar. Para Genette existen tres tipos de imitación: el pastiche, la caricatura y la continuación. Por último la intertextualidad sería la relación de co-presencia entre dos o más textos, y sus manifestaciones serían: la cita, el plagio y la alusión.

Para el caso específico de la Parodia, Genette en *Palimpsestos* (1989), postula que el concepto ha generado diversas confusiones a la hora de entrar en su definición, este hecho, en buena medida se relacionaría con el origen de su empleo. Para

dilucidar dicho entreverado, Genette recurre a los postulados centrales que desarrolla Aristóteles en la *Poética*. Así resume, que para Aristóteles la poesía era la representación en verso de acciones humanas, acciones que se estructuran a partir de la oposición entre lo alto y lo bajo, y se diferenciaban según su nivel de dignidad moral y social. Por su parte, los modos de representación podían ser de carácter narrativo y dramático.

Según Genette, el proceso de combinación de estas dos oposiciones establece un cuadro de cuatro términos que configuran el sistema aristotélico de los géneros poéticos: "...acción alta en modo dramático, la tragedia; acción alta en modo narrativo, la epopeya; acción baja en modo dramático, la comedia; en cuanto a la acción baja en modo narrativo, sólo se ilustra por referencia alusiva a obras más o menos directamente designadas bajo el término de *parôdia*" (Genette 1998 20).

Al no haber desarrollado Aristóteles esta parte, o bien porque este desarrollo no ha sido conservado, plantea Genette, se produciría la confusión, dice al respecto:

En primer lugar, la etimología: oda, es el canto; para: «a lo largo de», «al lado»; *parodein*, de ahí parodia, sería (?) el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto -en contrapunto-, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o transportar una melodía. (*Ibid.*).

La hipótesis más literal, por tanto sería que el rapsoda (el que canta), simplemente modifica su dicción y/o su acompañamiento musical, Aristóteles menciona como ejemplo de esta innovación Hegemón de Thasos, y caracteriza principalmente los temas de la parodia con la representación de personajes inferiores a la media.

Genette identifica tres casos para el uso de la parodia en la literatura antigua: en el parodista extrae un texto de su objeto y lo modifica en lo más imprescindible; en la segunda variante el texto se transporta íntegramente a otro estilo y en el tercer caso, el parodista toma el estilo de un texto, para componer otro que aborda un asunto distinto.

Como se observa, en cualquiera de los casos se devela una relación hipertextual, pues el parodista requiere en su labor, la presencia de otro texto (Hipotexto), sobre el cual las resignificaciones modificarán el objeto, el estilo o el tema al que alude el texto extraído.

Por tanto, parodiar no es una mera forma de copiar o falsear el texto citado, también involucra una transformación discursiva del estilo y de la temática que aborda. Los dispositivos preferenciales con los cuales el parodista juega con el texto referido, son la degradación y el uso del humor.

Según Mijail Bajtin, las parodias, oponen a lo eterno, inmutable y absoluto”; lo cómico, alegre y libre del mundo abierto y en evolución, en ese sentido, son fragmentos de un universo cómico unitario e integral. El teórico ruso indagando en la literatura medieval asocia la parodia directa o indirectamente con las manifestaciones de la risa popular festiva. Constata, también que en las fiestas populares (como la fiesta de los bobos), se representaban parodias de los ritos y textos sagrados.

La literatura paródica de la Edad Media es una literatura recreativa, escrita en los ratos de ocio y destinada a leerse durante las fiestas, circunstancia en la cual reinaba un ambiente especial de libertad y licencia...estas parodias estaban también imbuidas del sentido de la sucesión de las estaciones y de la renovación en el plano material y corporal. Era la misma lógica de lo “inferior” material y corporal ambivalente. (Bajtin 1998 79).

El *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (1991), define que: “En un sentido más amplio, se produce la parodia cuando la imitación consciente y voluntaria de un texto, de un personaje, de un motivo se hace de una forma irónica, para poner de relieve el alejamiento del modelo y su volteo crítico” (311).

Las confusiones respecto del concepto, por tanto están ligadas a cómo las fuentes de la cultura popular han permeado los sistemas literarios, con el uso frecuente del humor y la sátira. En ese campo, la parodia, siempre tiende a ser asociada con el

mecanismo más reconocible de su estructuración: la ironía. Por tanto la parodia termina confundida dentro de un universo complejo de géneros y dispositivos asociados al humor carnavalesco (realismo grotesco, sátira, juego de máscaras y el travestismo, entre otros).

En el caso de la escritura de Lira, la parodia actúa como otro elemento degradador y festivo, que modifica diversos planos del mundo al que se refiere. La parodia moviliza los textos de Lira, no sólo mediante el lenguaje carnavalizado, sino también a través de la exposición de sus propias propuestas acerca del lenguaje poético que pretende refundar.

Por tanto, la parodia permite desdoblamientos múltiples, uno de ellos sería la posibilidad de que los textos sean representados dramáticamente y adquieran nuevas relaciones interdiscursivas con el objeto parodiado. Visto así, la parodia no se queda en el gesto humorístico, ni en sus manifestaciones más festivas, pues desconstruye y construye a partir de los textos que dialogan en la parodización.

De esta manera, Lira toma distancia de los textos que parodia y establece una propia mirada respecto de los asuntos que dichas textualidades abordan. En esa dualidad entre desarmar y armar, la escritura logra invertir e igualar, los textos confrontados. Logra de este modo configurar desde la articulación poética de la escritura degradada/parodiada el desborde anunciado y exigido de y por su propia palabra.

Como un primer ejemplo de este dispositivo paródico en Lira, conviene analizar el texto “ARS POÉTIQUE”, que es encabezado por el epígrafe: “para la gloria imaginaria”, en su primera parte dice:

Que el verso sea como una ganzúa
 Para entrar a robar de noche
 Al diccionario a la luz
 De una linterna
 Sorda como

Tapia

Muro de los Lamentos

Lamidos

Paredes de Oído!

cae un Rocket pasa un Mirage

los ventanales quedaron temblando

Estamos en el siglo de las neuras y las siglas

y las siglas

son los nervios, son los nervios...

(Proyecto de Obras completas, 33).

Se enfrenta así la tradición vanguardista encabezada por Vicente Huidobro, cuidadosamente mantiene casi inalterable la eufonía y el ritmo del texto parodiado, se nota un interés porque la sonoridad del poema referido (“Arte Poética”, de Huidobro) no se pierda. Esta disposición lúdica del texto se relaciona con la idea de igualar e invertir la discursividad propuesta por Huidobro. El texto de Huidobro es un texto programático y emblema de los postulados del creacionismo, por lo que el cuidado que pone Lira en la tonalidad no es casual.

Para lograr la equivalencia y desplegar el humor carnavalesco, Lira actualiza las referencias en un lenguaje más contemporáneo, y da cuenta de elementos propios de su época (mirage, rocket, ganzúa): por tanto, minuciosamente va desmantelando los conceptos huidobrianos y los va poblando de connotaciones propias, en un juego de reemplazo de términos. El verso ya no es una llave para abrir mil puertas como propone Huidobro, en este caso le asigna una connotación más violenta, es una ganzúa para entrar a robar: el acto poético se transforma en violento, acontece en lo anormal, en el margen, en la subversión.

La ganzúa reemplaza a la llave, por tanto, el verso y la poesía tienen la potestad de invadir todo territorio, incluso los más íntimos. Los versos arremeten de noche, son intrusivos, amenazan la tranquilidad. El diccionario simbolizaría por una parte

la erudición de ciertos postulados poéticos y por otra, a la palabra conceptualizada. El diccionario también representa un cierto criterio de validez oficial, en un mundo que parece cuestionar todo, y se acerca a la connotación de la vedad enciclopédica de los saberes acumulados.

En esta primeras líneas existen dos alusiones, como lo advierte Isabel Castro (2005), a poemas de Enrique Lihn, uno de ellos es “Mester de juglaría” (“...y el diccionario como un aparador en que los niños perpetran sus asaltos nocturnos...”) y el otro: “El escupitajo en la escudilla” (...sumarle ahora el muro de los lamentos es algo / rayano en la obscenidad...”), emblemático texto de Lihn donde habla del poeta como mendigo, como una expresión de la marginalidad. El sujeto desacralizado constituye un capítulo importante en la obra de Lihn; la desacralización sugiere, en su caso, un modo en que la palabra poética deviene seca, arenosa, sin suavidad alguna, lapidaria e irónica.

El rocket y el mirage, actualizan el escenario, se puede leer allí el contexto militarizado de la época y las evocaciones que traen los aviones que bombardearon La Moneda el 11 de septiembre de 1973. También significa que el tiempo en que el texto se inscribe está fuertemente signado por hechos de violencia, asociados a un creciente armamentismo. La estridencia de un bombazo y el de un avión deja todo temblando, Lira prefiere esa exaltación y el estruendo, que la suavidad de la caída de una hoja como expone Huidobro.

Para Huidobro la verdadera grandeza del poeta reside en su razón y la capacidad que tenga de crear sus propios mundos a través de la palabra. Lira interviene afirmando que este el siglo ahora pertenece a los neuróticos y a las siglas. Las siglas son otro ejemplo de un mundo codificado a más no poder, y donde el lenguaje ha devenido en una constelación de nomenclaturas que operan a través del aparato publicitario, de la reproducción cultural y del espacio de la política.

Las siglas constituyen los nervios, es decir el poeta ya no apela a su razón, más bien opera en un sentido contrario, a través de este circuito de códigos que

transfieren información y generan el estado de neurosis al que se ha referido. Lira se apropia de la idea de Huidobro respecto de la sospecha del lenguaje poético, pero agrega elementos humorísticos que empujan hacia la desestabilización, en el sentido nietzscheano.

La segunda parte del texto dice:

El vigor verdadero reside en el bolsillo
es la chequera

El músculo se vende en paquetes por Correos

La ambición

No descansa la poesía

está

c

ol

g

an

do

en la dirección de Biblioteca Archivos y museo en Artículos de lujo, de primera necesidad

oh, poetas! No cantéis

a las rosas, oh dejadlas madurar y hacedlas

mermelada de mosqueta en el poema

El autor pide disculpas al Lector diScurpas por la molestia (Su propinaes Misuerdo). (*Ibíd.*).

En esta segunda parte, interviene el texto con alusiones referidas a una sociedad subyugada ante el embrujo del dinero y el consumo. El verdadero poder ahora no reside en la razón o en la cabeza como dice Huidobro, ahora lo que manda es la chequera. Estas alusiones tienen relación, en cierto sentido, con el proyecto

económico que empieza a instalar la dictadura en los años ochenta, y que luego dio pie a una sociedad de libre consumo sustentada en los principios del neoliberalismo en Chile.

Al final del texto, se observa que la poesía ahora es un artículo de colección, de escaparate de biblioteca o de exhibición de museo, quizás aludiendo a la conocida sentencia de Adorno respecto de las vanguardias, cuando afirma que terminaron en el museo y en el mercado. El cierre con una nota al pie juega con el habla popular (Su propina es Misuerdo). Vuelve a situar al poeta desde un espacio de marginalidad. También vuelve a citar a Lihn (Su limosna es mi sueldo, que Dios se lo pague...).

En esta parodia a Huidobro, Rodrigo Lira apunta a nudos esenciales de ruptura y continuidad en el espectro poético chileno. Realiza una deconstrucción de los postulados del creacionismo por una parte, con lo cual posibilita a través de la hilaridad sus propias propuestas programáticas. Por otro lado, arremete y actualiza aquellos elementos que ya forman parte de la domesticación a que han sido expuestas por el canon.

Al igual que Lihn, la escritura de Lira duda de las capacidades cognoscitivas del lenguaje, sin embargo, comprende que es a través de la palabra en su contexto histórico, social y cultural donde la poesía encuentra un terreno fértil, para un oficio solitario y cuyo escenario final es la muerte.

El otro ejemplo a indagar es el poema “ARS POÉTIQUE, DEUX”, donde parodia a Enrique Lihn y su texto: “Porque escribí”, en las primeras líneas Lira entra directo al corazón del texto de Lihn, que en sus versos finales postula una cierta esperanza en el oficio del poeta (“...porque escribí porque escribí estoy vivo...”). Lira interviene señalando:

Porque escribo estoy así Por
 Qué escribí porque escribí 'es
 Toy vivo' la poesía

Terminó con-

Migo.

Huero V a c u o

Gastado e in-*nútil* ejer

Cisio; el adjetivo mata, Matta...!

Fri-*volidad* ociosa, tediosa y

Esporádica... (34)

En este caso, Lira se aleja de la connotación esperanzadora de los versos finales de Lihn, por tanto parodia desde la desesperanza (“...Porque escribo estoy así...”), la poesía y la escritura, duelen y terminan acabando con el sujeto. Interviene también con la cita huidobriana (“...cuando el adjetivo no da vida mata...”), que refuerza el postulado anterior, esto es que la palabra poética es un oficio duro y solitario.

Existe también una autorreferencia cuando dice que por escribir estás así, que podría conectarse con su diagnóstico psiquiátrico de esquizofrenia, la pérdida de cordura implica desbordarse hacia la desmesura, salir del registro del habla de lo normal, apegarse a los circuitos más viscerales de la expresión humana.

Pero, por otra parte, que diga “porque escribo estoy así”, puede simbolizar la desesperada certeza que los sentidos posibles de la escritura, se encuentran arruinados y clausurados.

Francisca Arena (2015) sostiene que el tedio, el agotamiento la desazón y el aquejamiento son elementos centrales en la discursividad que expone Lira: “...esto para manifestarse contra lo real y establecido, además de corroborar y reafirmar innumerablemente la crítica social por medio de lo implícito...”. (Arenas 2015 17).

En otro fragmento del texto, se lee:

...sobrevivo a una muerte
que podría vivirse, además

la poesía me abandona a medio día;
cuando escriba,
no conduzca no
Corra: poesía hay en todas partes
Sólo para nosotros mueren
todas las cosas el Sol:
bajo nada
Nuevo: decadentismo de tercera
Mano a mano hemos quedado... (*Ibíd.*).

La tensión dramática que Lira integra en el texto se apodera de la mayoría de las significaciones, la poesía puede abandonar al sujeto, el único camino que queda es la sobrevivencia o la subvivencia, como ya lo ha dicho. La escritura se torna cada más desenfadada y rompe con los supuestos que reemplaza en la parodia. Particularmente radical es la sentencia de la decadencia del lenguaje de la poesía, parece describir que el repertorio está agotado y nada nuevo puede moverse bajo el sol.

La decadencia no afecta sólo al lenguaje, sino también al poeta, por tanto, no hay nada que cobrar, nada que reificar; poeta y poesía están imbuidos en el espeso tejido del desencanto.

Esta observación lleva a inferir, que la atmósfera sacudida por un cierto nihilismo descorazonado, tiene su correlato en las complejas experiencias que experimenta el sujeto en sus desmantelamientos.

Ese marco contextual en el que se mueve este sujeto, tiene relación con las complejas relaciones sociales de un individuo estigmatizado por un diagnóstico psiquiátrico y además habitante de un país que también ha perdido la cordura. Se puede decir en propiedad, que tras la parodización de la escritura de Lihn, existe una franca y desgarrada crítica a la convivencia fracturada del país.

Y esto sucede, sin que la escritura de Lira se proponga la denuncia o el testimonio directo, al igual que Maquieira en *La Tirana*, sino más bien se evidencia que este sujeto fracturado y reventado, simboliza también las fracturas que afectan el devenir del país. En esa línea Lira se emparenta con el argot de su generación como dice Lihn.

La escritura de Lira, descarnada y festiva, se mueve en un territorio donde la demencia se ha instalado, donde los signos han sido trastocados, y por tanto donde el ejercicio del arte se convierte en otro campo de lucha.

Proyectos de Obras Completas, de este modo, surge como una fragmentada crónica de las experiencias del sujeto controlado y censurado, que circula en medio de las ruinas. En esos fragmentos, Lira busca conexiones y sentidos posibles, no se propone la reestructuración total de aquello que se ha quebrado en mil pedazos.

Por este motivo, la parodia en Lira, no es un juego, ni una experimentación formal, en su caso, va más allá, pues se propone una lectura desde los límites. La inversión del mundo o el mundo al revés, como una manera de sobrellevar o de sobrevivir al horror, es uno de los elementos constitutivos del gesto paródico de Lira, de ahí su extrema radicalidad. En ese derrotero, la poesía puede quedar subsumida en lo que Lira denomina: “decadentismo de tercera”.

La parodia, también cumple la función de desacralizar el espacio serio y oficial de la cultura chilena. La mezcla de registros discursivos que van desde el discurso, letras de canciones, artes poéticas, hasta el monólogo teatralizado, quedan desprovistos de sus componentes esenciales de validación, por medio del ejercicio del humor.

Lira se ríe de todo y de todos, pero también se ríe de sí mismo, fragmenta los discursos y fragmenta al sujeto, en esa doble vinculación, su gesto golpea directo a la cultura del simulacro de lo serio, en un país y en un tiempo donde desaparecen personas, los noticiarios de televisión falsean la realidad sin pudor y el silencio se impone casi como una infección en la palabra.

En esa línea las voces en la discursividad de los poemas de Lira, se asemejan a una gran banda sonora de una generación que ha sido violentada y acorralada, y que sin embargo, se permite el gesto de la resistencia, y en el caso de Lira se permite el acto de la escritura.

-aunque esta era no esté pariendo ni medio
 las liceanas siguen rayándolos
 en sus bolsones
 y ahora que ya prácticamente nadie raya
 las paredes de los baños
 en Santiago de Chile, al menos,
 la Juventud
 escribe.

(invierno de 1978). (*Proyecto de Obras Completas* 112).

9.4.- La escena cultural chilena en Proyecto de Obras Completas

Es común encontrar citas o referencias al estado del campo cultural de Chile en los años de dictadura en *Proyecto de Obras Completas*. Desfilan por las páginas de personajes de la cultura, del espectáculo, la cultura pop criolla y la televisión, entre otros. El libro adquiere, en ciertos momentos, el carácter de una gran crónica de la escena cultural chilena, de aquellos años:

La situación específica del arte y la cultura en Chile durante la dictadura pinochetista se dio a llamar eufemísticamente “Apagón cultural”, de aquella manera se ha referido la precarización de los medios de producción, circulación y recepción de los productos artísticos-culturales. Pero a la desarticulación efectiva del campo cultural por muertes, exilio o (auto) censura, hay que sumar la irreversible modificación de la experiencia cotidiana e inmediata que se produjo en el mismo periodo. (Beroiza 2010 s/n).

Como se ha dicho, la experiencia cotidiana del sujeto poético en los textos de Lira, se expresa en un estado de delirio permanente, esta inestabilidad en los poemas de Lira expresa de alguna manera la figura de héroe trágico que lo envuelve.

Lira no adscribe al ostracismo como Juan Luis Martínez; todo lo contrario, Lira es un autoconsciente actor-bufón muy presente en la escena cultural que le toca vivir y aunque no registra grandes adscripciones a colectivos específicos, su figura es notoriamente reconocida en las actividades político-culturales de la época.

La vida cultural del país era precaria, la situación de los poetas era precaria, por tanto el constante deambular de Lira por los Campus universitarios, donde existían pequeños espacios para actividades culturales, formaba parte del itinerario de tránsito de una parte sustancial de la generación de los ochenta. Eso explicaría en parte, las constantes alusiones en el libro a este escenario y la tonalidad de registro, casi documental, que adquieren muchos de los poemas de *Proyecto de Obras Completas*.

La poesía se difundió principalmente a través de las lecturas en los actos culturales, por tanto se escuchaba más de lo que se leía. Si agregamos el hecho de que las posibilidades de editar eran escasas, se configura un escenario de tráfico de volantes, ediciones artesanales, fotocopias y pequeñas revistas. El mismo Lira, distribuía personalmente fotocopias de sus textos.

La escritura de Lira recoge esta cercanía con la oralidad y la teatralización, resultado de la experiencia de leer en público. El poeta adquirió el rol de un personaje que debía montar una puesta en escena afín a lo que declamaba, como fue el caso de Raúl Zurita, por ejemplo, cuyas lecturas públicas contenían un alto grado de teatralidad.

Escribe imbuido en ese ambiente, y aunque esto no significa que su poesía está determinada los hechos contextuales, si se puede afirmar que la recoge con furioso entusiasmo ese espíritu epocal.

Y EN VISTA DEL 'apagón cultural' se encienden velitas/ chiquititas -como de torta de cumpleaños-, se vela a los difuntos, se velan las desnudeces y se viola –a las esposas-, si es que no se tiene –si no se *quiere tener* –la blanca- o multicromáticas-/ luz de un tubo de televisión/ garantizada/ contra el susodicho apagón/. (87).

Siguiendo los postulados de Bordieau (2002), se puede sostener que la relación entre las posiciones y la toma de posición, no se rigen por un orden mecanicista, pues entre ambas se interpone el espacio de lo posible:

(...) es decir el espacio de las tomas de posición realmente efectuadas tal como se presenta cuando es percibido a través de las categorías de percepción constitutivas de una habitus determinado, es decir como un espacio orientado y portador de las tomas de posición que se anuncian en él como potencialidades objetivas, cosas "por hacer", "movimientos por lanzar, revistas por crear, adversarios por combatir, tomas de posición establecidas por superar, etc. (Bourdieu 2002 37-348).

La herencia de la labor colectiva, según Bourdieu, se le presenta a cada actor como un espacio de posibles. De esto se desprende que los atrevimientos y osadías de las búsquedas innovadoras y transgresoras, para que puedan llegar a ser concebidas, deben existir en estado potencial en el seno de las posibilidades ya realizadas. Bourdieu denomina a este fenómeno como "lagunas estructurales", que parecen estar a la espera y precisan ser colmadas, para posibles direcciones de desarrollo.

La interacción vital de Lira con el movimiento cultural universitario de la época, no está exenta de polémicas y problematizaciones propias de la sobreinterpretación de la vida y la cultura, en aquel tiempo. De ahí que su figura aparece un poco más marginal respecto de otros integrantes de su promoción. Sus actos performativos, sus acciones de provocación y su descreimiento de los grandes relatos, lo

convirtieron en un actor permanente y un observador agudo del contexto en que escribe su obra.

Por tanto, las coordenadas de este tránsito por la escena de la época, dejan huellas indudables en la textualidad de Lira, sirven también para que la escritura encuentre un nuevo espacio de parodia. En este espacio Lira fija sus posiciones y esboza gran parte de los contenidos programáticos que sustenta.

No sólo la escena cultural universitaria aparece en el volumen, a estas citas acompaña un variado registro de alusiones a la cultura masiva de la época. En esa perspectiva el sujeto poético no queda encapsulado en una escena restringida, por el contrario, amplía su mirada y su gesto, haciendo eco de las resonancias de las voces que pugnan en el campo cultural.

El texto más emblemático al respecto es: “78: PANORAMA SANTIAGUINO O ‘LOS JÓVENES TIENEN LA PALABRA’” (105), en él a través de un largo relato de ocho páginas, Lira entrega sus comentarios, describe y polemiza con la escena artística de su tiempo.

El poema incluye dos epígrafes, uno de tipo explicativo que dice: “-Crónica de Época-“ y el otro es el poema “montaña rusa” de Nicanor Parra (“Durante medio siglo / La poesía fue el paraíso del tonto solemne / Hasta que vine yo / Y me instalé con mi montaña rusa. / Suban, si les parece; Claro que yo no respondo si bajan / Echando sangre por boca y narices.)

El primer fragmento del texto, dice:

Y llegó desde Chillán o
desde San Fabián de Alico
don Nicanor
y se instaló con su montaña rusa; pero
hasta donde llegan los datos del autor,
nadie ha sido atendido aún

por hemorragias nasales y/o
 bucales en las postas o
 particulares por haberse encaramado o
 haberla intentado escalar... (105).

El poema arranca como un anti homenaje a la antipoesía de Nicanor Parra. De este modo, Lira toma los mismos preceptos del poema “Montaña rusa”, pero los recarnavaliza utilizando los mismos dispositivos discursivos que operan en el texto de Parra.

La montaña rusa como símbolo de la revolución poética parriana, connota los efectos que ella puede tener en sus lectores, Parra lo advierte cuando dice que no responde si se bajan de ella echando sangre de narices. Pues bien, Lira responde a esa advertencia, y utilizando el mismo tono desacralizador, afirma que no existen reportes de ninguna persona que haya padecido tal consecuencia. El sujeto poético extrema las mismas posibilidades que le ofrece el texto citado o parodiado, y expande en tono festivo la declaración de Parra.

La montaña rusa simboliza también el devaneo constante y vertiginoso en el que se encuentra el sujeto. Este vértigo en definitiva se ofrece como la expansión de los significantes y la exploración innovadora como una empresa vital.

En otro fragmento del mismo poema, se lee:

Y a pesar
 de lo prominente de la montaña
 rusa de canciones rusas,
 a pesar de la obra gruesa de la montaña
 rusa, y demás artefactos
 que se fueron levantando
 cual antenas de caracoles
 entre las otras montañas:

las de las cordilleras de los Andes
 que se striptisean el smog cuando llueve
 y las de la Costa, que sobreviven aún
 a pesar de la erosión, los incendios
 y los “muertas” del antivático bardo, y
 a pesar del dispositivo

Quebrantahuesos y la del cadáver exquisito

Del pobre cristo de Elqui o de las noticias que han llegado de

Washington D.C. (*di ci*)...

...la pobre poesía sigue siendo

El paraíso del tonto solemne... (105-106)

En estos fragmentos, se recorre y sintetiza los momentos más relevante de la obra de Parra (los artefactos, el Cristo de Elqui, Quebrantahuesos) y los entroniza con aspectos biográficos y polémicos (Washington D.C. aludiendo al bullado escándalo por la invitación a tomar té que recibe Parra por parte de la esposa de Nixon).

En la sumaria síntesis, el sujeto poético revela cada uno de los aportes sustanciales de la antipoesía o de los proyectos renovadores en la poesía chilena. Como cronista selecciona adecuadamente los antecedentes, los ordena y los expone. La conclusión final es desoladora, todos los intentos han sido en vano, pues la poesía sigue dominada o controlada por el discurso de la solemnidad.

Arremete con fiereza contra las discursividades acomodadas de la poesía, que finalmente han terminado subsumidas por mecanismos de control y de integración de los sistemas discursivos dominantes.

...los poetas “bajaron del Olimpo”

y se desbarrancaron

hasta que los cuerpos

de socorro los atajaron
en algún suplemento dominical del *EL MERCURIO*
o en el acto cultural
o en el fomenaje escrito con hache... (106).

Reitera en estas líneas la crítica a la sumisión de la poesía, de nada habría servido bajar a los poetas del Olimpo, pues el norte principal ahora es aparecer canonizado por el suplemento de libros del diario *El Mercurio*, donde Ignacio Valente ejercía su poder como crítico, sin contrapeso alguno.

Lira arremete contra esa posición acomodaticia, como si los constantes procesos de ruptura en la poesía chilena, donde la antipoesía es uno de los más relevantes, no hubiesen servido para nada.

La aparición en el diario *El Mercurio* simboliza de manera brutal, la búsqueda de pertenencias y validaciones en un campo cultural derruido. Por eso las críticas de Valente, con sus aciertos y errores, simbolizan, también, la monologización general de la cultura chilena de los ochenta.

La otredad ha sido desplazada, por tanto, la relación con los discursos oficiales, configura espacios de subordinación y aquietamiento, en algunos actores de la escena. La caída, como símbolo en Lira, está referida a los actos mismos, y a la experiencia, de un grupo de artistas que debían resolver una serie de elementos ligados con su obra (edición, distribución y difusión), en un espacio estrecho y monologizado.

En los mismos colectivos que critica en su texto Lira, el espacio de diálogo de las voces se encuentra cercenado o intervenido, las otredades no cuentan con un terreno fértil para el espacio interdiscursivo.

Tras este armado textual, se lee que toda vanguardia estaría destinada al fracaso, pero que el aporte sustancial que entregan en su momento, moviliza todo el sistema de signos que permanece como un legado permanente.

...la poesía joven

experimenta un

boom asombroso, abrumador,

en esta ciudad capital destas tierras tan

poetógenas: aunque no caiga ná de mamá.

llueven los carismas: los ciegos

como que miran, los sordos como que escuchan

los mudos como que conversan, como que cantan

y el que nunca había escrito más que copias

apuntes, *torpedos* y uno que otro cuadro sinóptico

aquél que en cuanto a expresión personal se había limitado a

replicar grafitis en los urinarios e inodoros, como

que comienza a producir cosas, textos: llamemos

'poemas' a esas cosas –a esos textos-... (106-107).

La tonalidad documentalista del texto es evidente, Lira realiza por medio de su escritura un paneo crítico de sus pares, habla de un Boom o una especie de efervescencia creativa. Elabora un mapa de las dicursividades dominantes en este campo, por eso habla de carismas, ciego que ven (profetas), los mudos que cantan y aquellos que empiezan sus primeros balbuceos poéticos.

Agamben (2006), postula que el acto de creación no es solamente un proceso que va de la potencia al acto, también es un profundo acto de descreación:

Este acto de descreación es propiamente la *vida* de la obra, lo que permite su lectura, su traducción y su crítica, y lo que en estas cosas de trata cada vez de repetir. Precisamente por eso, sin embargo, el acto de

descreación, a despecho de toda irónica sagacidad, escapa siempre, en alguna medida, a su autor y sólo de esta manera le consiente seguir escribiendo. (Agamben 2006).

La escritura de Lira se disuelve frecuentemente en un acto de descreación, la profunda observación que hace respecto a los actores y problemas en juego en la escena de los ochenta tiene mucho de eso. Hay que descrear lo creado, pensar que los intentos han sido variados, pero el resultado ha siempre sido más o menos el mismo.

Por este motivo, desmantela, y resignifica constantemente las discursividades presentes en el campo de la cultura que le toca vivir, en el fondo también realiza su propia desmantelación, se pone en aprietos consigo mismo. Y aunque algunos han creído ver en ese juego, un desbordado narcisismo, lo que queda en la página es un gesto mayor, que desborda su ego, esto se manifiesta en la densidad que adquieren sus exageradas escenificaciones.

Este hecho también impide la figura de “payaso de la corte”, pues el entramado general de su discursividad devela un profundo enraizamiento en la historia de la poesía chilena y en el contexto de producción que le agobia.

Aunque él mismo diga que ahora se vive en el siglo de las neuras, no lo hace en el sentido autorreferido que se ha revisado; más bien lo hace como una constatación de un hecho que afecta al tejido social y cultural al que se enfrenta. No se puede medir su obra a partir de efectismos precarios, ni menos a partir de la necesidad exagerada que manifiesta de polemizar y provocar, en el estrecho y monologizado escenario en que se desenvuelve.

...Pero

nadie resucite –al menos por el momento-, Pero

¿qué podríamos hacer aquí los ya muertos? Acá:

en este campo de flores bordadas a mano sobre arpilleras

copia feliz del Parnaso, en este promitorio Mar del Verbo

en esta

sopa de letras en que los poetas novísimos chapalean,
 chapotean,
 nadan, reman –la rima está obsoleta
 caduca o en desuso- mientras las poetisas practican
 cinerámica y graciosamente esquí acuático sobre ese líquido
 y sus vivencias resuenan como las olas sobre el albo papel
 con suavidad o con violencia las vuelcan y se re-
 vuelcan en los típicos tópicos que plasman en el albo
 y sufrido
 y aguantador papel, y queda escrita constancia de
 sus períodos que se adelantan y/o se atrasan... (107).

La tonalidad que adquiere el texto, se acerca a la de un comentarista ácido, que paso a paso va confrontando las diversas discursividades a las que refiere. La operación parece consistir, en expresar en el límite de lo decible su exposición.

De esta manera, el texto deviene en una serie de enunciados de carácter narrativo, que le otorgan un ritmo desenfadado a los versos. Tal como lo afirma el propio Lira, más que el discurso de un poeta, se asemeja al trabajo de un operador del lenguaje. La sintaxis desbocada dinamiza las connotaciones, éstas se constituyen en los centros ordenadores o unidades de sentido de la textualidad.

El poeta Lira parece no querer guardarse nada, su vida parece puesta en los poemas, no como la expresión de una autobiografía sino más bien como un gesto que desestructura los planos diversos del discurso que recorre.

En *Profanaciones* (2005) Agamben expone que “el autor señala el punto en el cual una vida se juega en la obra. Jugada, no expresada; jugada, no concedida” (90-91). Según esta argumentación el autor no puede sino permanecer, en la obra, incumplido y no dicho:

Él es lo ilegible que hace posible la lectura, el vacío legendario del cual proceden la escritura y el discurso. El gesto del autor se atestigua en la obra a la cual, acaso, da vida como una presencia incongruente y extraña, exactamente como, según los teóricos de la comedia del arte, la burla de Arlequín interrumpe de manera incesante las vicisitudes que se desarrollan en la escena y obstinadamente deshace la trama. (Agamben 2005 90-91).

En este sentido, la trama, que a través del discurso de un cronista desarrolla Lira, disuelve la escena en un vértice arbitrario, no sujeto a ninguna mediación posible, como una coreografía de voces que se dislocan y se confrontan.

El espacio dialógico, desarma los enunciados, y en ese proceso el mismo sujeto es parte y juez en una convulsionada expresividad. La escritura de Lira, cobra un fuerte componente testimonial, las cosas del mundo que se narran son parte de su propio mundo. Ese mismo mundo que lo desdeña y lo margina, por tanto la voz del sujeto habla desde el margen.

Este margen deshace los territorios textuales que aborda, casi al extremo de lo no decible, por ejemplo, las alusiones de corte arbitrario que rayan en lo misógino cuando se refiere a la escritura de mujeres (“...mientras las poetisas cinerámica y graciosamente esquí acuático...”).

Lo que si debe quedar claro, es que la convergencia de autor y texto en la escritura de Lira aunque se superponen y confunden, no conforman una unidad de tintes autobiográficos, *Proyecto de Obras Completas* no es un diario de vida desde el punto de vista genérico. Y, aunque contiene relaciones inequívocas, que deben ser tomadas en cuenta, entre la vida y la obra de Lira, su gesto se inclina hacia otro lugar, el de la poeticidad. En este espacio, el sujeto poético arma, desarma y es un actor-testigo de las cosas a las que se refiere.

El lugar –o, el tener lugar- del poema no está, por ende, ni en el texto ni en el autor (o en el lector): está en el gesto en el cual el autor y el lector se ponen en juego en el texto y, a la vez, infinitamente se retraen.

El autor no es otra cosa que el testigo, el garante de su propia falta en la obra en la cual ha sido jugado; y el lector no puede sino asumir la tarea de ese testimonio, no puede sino hacerse él mismo garante de su propio jugar a faltarse. (Agamben 2005 93).

El gesto extremo de Lira, cobra sentido en la medida que el sujeto fragmentado y disuelto en la textualidad destraba los códigos, los pone sobre la mesa y los deja expuestos en su máxima inferioridad.

Lira repasa en este poema crónica las visiones mecanicistas y sobreideologizadas acerca de la literatura, tan común y presente en la enrarecida atmósfera de los campus universitarios de los ochenta. A través de la exposición fragmentada de los conceptos que pone en duda, y en una composición carnavalizada, el libro entrega múltiples referencias acerca del país, de la ciudad, los gustos populares, la cultura mediática y los lugares emblemáticos de la época.

Algunos fragmentos:

...-si no tiene un tocacintas para escuchar
 canciones de cantantes cubanos, ni la mencionada efe eme
 para oír el conquistador o San Cristóbal f.m.,
 mientras afuera de la pieza –dentro de la casa-
 resuenan los bangs de los episodios del episodio de hoy y siempre,
 traza a mano sus grafemas,
 o tipea en la máquina
 portátil
 con pasión y con intuición y con
 buenas intenciones
 como si la directiva de pavimentación del infierno no estuviera ya
 atochada de materia prima. (108).

...pero en el taller hay tantos

y cuántos talleres hay
 y cuál de todos será
 el taller que asiduamente
 frecuenta aquel muchacho bien, y delicado
 de apellidos con erres, copetudos
 que por enésima vez. (108-109)

El poema hacia su final registra las conexiones con la cultura popular de la época, habla de Roberto Carlos, Joan Báez y Violeta Parra, intersecta trozos de canciones con alusiones a los poetas más leídos y citados en los colectivos culturales (Vallejo, Cardenal, Neruda).

Las extensas ocho páginas de “78: PANORAMA SANTIAGUINO O ‘LOS JÓVENES TIENEN LA PALABRA’”, configuran un repaso pormenorizado por el campo cultural en que deambula Lira, y aparece como una crónica, de exagerado corte arbitrario de los acontecimientos y posiciones de la escena. En este texto Lira pone a prueba su tesis de ser un operador del lenguaje.

9.5.- El país del horror, del grotesco y lo espantoso en *Proyecto de Obras Completas*

En la escritura de Lira sujeto y comunidad convergen en un espacio que ha sido intervenido violentamente. La huella que ha dejado en la sociedad chilena el golpe de Estado evidencia un estado ruinoso de las relaciones sociales.

A la ya mencionada afección del habla (miedo a decir las cosas), se suma el tema de la carencia, la cual afecta a diversos planos de la convivencia, principalmente aquellos recodos más íntimos de la cotidianidad.

Esto sucedía, mientras se implementaba un programa político-económico que cambiaría radicalmente el sistema de relaciones sociales, en los ámbitos de la vida del país, incidiendo en la educación, la economía, las artes y la política.

El advenimiento de los postulados del posmodernismo ya hacía su camino, y lentamente se fraguaba el país del futuro, por cierto, todo esto en un panorama de censura y violencia institucionalizada.

Este fenómeno aparece claramente narrado y poetizado, en algunos de los poemas de *Proyecto de Obras Completas*, aunque como se ha afirmado, la escritura de Lira no se inscriba en la discursividad contestataria o testimonial más directa, como es el caso de Aristóteles España, José María Memet y Jorge Montealegre.

Las imágenes parodiadas y degradadas, configuran un realismo grotesco en la discursividad de *Proyectos de Obras Completas*. Este mecanismo posibilita la desarticulación del discurso oficial e iguala las relaciones interdiscursivas de los sujetos, pues en conclusión, las imágenes festivas y desacralizadas, desmantelan la oposición entre lo alto y bajo.

Este realismo grotesco, vinculado a las fuentes populares, estructura una geografía del horror y de la decadencia. En esta línea, la escritura de Lira se entronca con el poema de Enrique Lihn; “Nunca salí del horroroso Chile”, incluido en su *A partir de Manhattan*, (1979):

Nunca salí del horroroso Chile
 mis viajes que no son imaginarios
 tardíos sí - momentos de un momento -
 no me desarraigaron del eriazó
 remoto y presuntuoso
 Nunca salí del habla que el Liceo Alemán
 me infringió en sus dos patios como en un regimiento
 mordiendo en ella el polvo de un exilio imposible
 Otras lenguas me inspiran un sagrado rencor:
 el miedo de perder con la lengua materna
 toda la realidad. Nunca salí de nada. (Lihn 1979).

La escritura de Lira, al igual que el poema de Lihn, está atrapada en un sitio baldío, del que no puede emigrar. Es una poesía profundamente sitiada, que además ha sido relegada a los espacios de la marginalidad y del silencio.

Está encarcelada en el horroroso escenario de los padeceres de un país y del suyo propio, por tanto, su escritura repone el gesto vanguardista e implementa un radical programa poético donde vida y arte, se encuentran absolutamente relacionadas. Los textos de Lira en *Proyecto de Obras Completas* por tanto delinear fragmentariamente el Chile de su tiempo y el que está por venir.

Por otra parte, es necesario agregar que este fenómeno, que afecta la densidad y estructura de los poemas, trasciende el espacio local, porque también tiene que ver con todo el sistema literario latinoamericano y las categorías de análisis que han pretendido ahondar en los elementos constitutivos de identidad en el continente.

Salvattori Coppola (1995), en su libro *La novela Chilena fuera del lugar* sostiene que: "...lo real espantoso integra nuestra identidad del ser latinoamericano." (21), identidad que se encuentra poblada de desdicha y de belleza.

Coppola expone un diagnóstico aterrador, toda vez que cita parte del discurso de Gabriel García Márquez, cuando recibió el Premio Nobel de Literatura el año 1982, en el que enumera la cantidad de golpes de estado, las guerras, los 20 millones de niños latinoamericanos que morían antes de cumplir dos años y los 2 millones de mujeres muertas, en el continente.

Lo real espantoso es entonces un escenario abrumador del que se hace cargo la literatura latinoamericana, ejemplos sobran: *Te dio miedo la sangre* de Sergio Ramírez, *Cuarteles de Invierno* de Osvaldo Soriano y *70 muertos en la escalera en la escalera* de Carlos Droguett, entre otros. Como expresa Volodia Teitelboim, en el prólogo del libro de Coppola, la idea de lo irreal maravilloso correspondía en el fondo a lo real espantoso.

Manuel Jofré en *Exilium Tremens* (2010) argumenta que frente al postulado de lo real maravilloso, forjado por Alejo Carpentier, para definir el continente

culturalmente, la tesis de Coppola aparece como la única que dialécticamente se confronta con dicha formulación, para mostrar la otra cara de América Latina, la de las torturas, masacres, violencia y represión:

Se trata de lo opuesto de una categoría literaria (lo real maravilloso) que está en la literatura porque está en la realidad. Lo real espantoso es una categoría superior de lo esperpéntico, modalidad visual y literaria (posiblemente del feísmo) pero que tal vez, una categoría inferior del realismo grotesco mencionado por Mijail Bajtín. El realismo grotesco es materialista, naturalista (en el sentido positivo) y está en lucha con lo sublime aristocrático.” (Jofré 2010 46).

Jofré, también, destaca que Coppola ve en lo real espantoso un antihumanismo, presente en la realidad latinoamericana como estrago y como representación denunciante en la literatura latinoamericana: “América Latina hace sufrir al sujeto personal y colectivo una experiencia de crueldad” (2010 47).

La escritura de Lira, se puede analizar a partir de estos tres ejes que se complementan y dialogan: la idea del horroroso Chile de Lihn, el realismo Grotesco que teoriza Bajtin y lo real espantoso como postula Coppola. De esta forma, se puede indagar con mayor profundidad en la densidad de los textos de Lira, y por otra parte, problematizar categorías paradigmáticas de interpretación del hecho literario en Chile y en Latinoamérica.

Dos poemas de *Proyecto de Obra Completas*, ubicados en la primera sección del volumen, se observan como representativos para indagar en el país que describe la escritura de Lira, estos son: “COMUNICADO” y “4 TRES CIENTOS SESENTA Y CINCO Y UN 366 DE ONCES”.

Ambos textos, acercan la escritura de Lira a la crítica social, y trasuntan la atmósfera precaria en que se envuelve la cotidianeidad de los sujetos que deambulan por los espacios intervenidos por el discurso impuesto por la dictadura.

También es preciso consignar, que como expresa Beroiza (2010), unos de los rasgos más característicos de Lira estriban en el hecho que no se permite

propuestas consoladoras respecto del devenir. Y como también lo señala Lihn en el prólogo del libro, pasea el tema de la marginalidad por diversos sitios: “como la pobreza, el desempleo, la censura, las sustancias psicoactivas, la locura, la soledad, la imposibilidad afectiva, el sexo, la muerte y el suicidio” (2010 s/n).

Su propósito no era la denuncia coyuntural, ni la respuesta esperanzadora, menos el cinismo que toma distancia del objeto, como una estrategia de asimilación pragmática y funcional del mundo. El sujeto poético en la poesía de Lira es testigo y participante, desborda el dato y la crónica; sus poemas, por consecuencia: “lo que tienen de verdad –lo que tienen de poesía- los libera de la incómoda y excluyente misión de documentar un período”. (Merino 2010 10).

Por cierto, no se puede escribir la historia del Chile pinochetista a partir de los poemas de Lira, tampoco sería justo otorgarle la tarea a su escritura de ser el correlato o el reflejo de una época. Lo que sí se puede observar, a través de la descripción del país que presenta Lira en algunos de sus poemas, es la expresión desgarrada de lo horroroso, lo grotesco y lo espantoso, como parte constitutiva de una identidad local y americana, como parte de un fenómeno individual y social.

En un primer fragmento del poema. “COMUNICADO”, se lee:

A la gente Pobre se le comunica
Que hay cebollas para Ella en la Municipalidad de Santiago
Las Cebollas se ven asomadas a unas ventanas
Desde el patio de la I. Municipalidad de Santiago
Tras las ventanas del tercer piso se divisan
Unas guaguas en sus cunas y por las que están un poco más abajo
Se ve algo de las Cebollas para la Gente Pobre.

(Proyecto de Obras Completas 31).

El título del texto: “COMUNICADO”, entrega la primera pista, pues un comunicado es un escrito que cumple la función de entregar información para conocimiento público, pueden ser elaborados por una organización, persona, grupo de interés o

gobierno y el medio más usado para difundirlos son los medios de comunicación masiva. Por consiguiente, el tono que adhiere la textualidad involucra el interés de un colectivo. El comunicado también contiene, en muchos casos un llamado, una orden o una aclaración, es un modo militarizado de ostentar la autoridad; un modo de militarizar la palabra. El comunicado es la estandarización de una orden militar; impone y hegemoniza la información

Visto esto, el sujeto del enunciado le otorga un grado de urgencia a la información que quiere transmitir y también puede generar un grado de expectativas en los destinatarios.

La información tiene un destinatario: la gente pobre, inmediatamente se articulan diversas connotaciones, una de ellas se refiere a la idea de Latinoamérica como un continente sumido en el subdesarrollo o en el mejor de los casos en vías al desarrollo, donde el tema de los “pobres” es de interés público.

En el contexto de miseria y precariedad el Chile de los ochenta, el tema de la pobreza fue de particular sensibilidad. Esta gente pobre que señala Lira está sumida en las más bestiales de las precariedades, como es el hambre.

La cebolla refuerza esa connotación, pues es un alimento básico y dúctil en su preparación, generalmente la cebolla tiene una significación que se asocia con estados de precariedad. De hecho, el mismo habla popular chileno tiene un dicho respecto a la sobrevivencia en la escasez (“Contigo pan y cebolla mi amor”). Podría agregarse también una tercera variante interpretativa, en este caso una interdiscursividad con el poema “Nanas de la cebolla” del poeta español Miguel Hernández (“La cebolla es escarcha / cerrada y pobre. / Escarcha de tus días / y de mis noches. / Hambre y cebolla, / hielo negro y escarcha / grande y redonda...”). El poema de Hernández lleva al extremo la significación asociada al hambre, pues se sitúa en la relación entre su madre y un hijo que amamanta sin tener más alimento que la cebolla.

En el poema, las cebollas serán entregadas por una institución de gobierno local (Municipalidad de Santiago), en este caso la referencia está enlazada con la idea de transmitir una especie de política pública que se escenifica en un edificio público. Es decir, los pobres quedan expuestos al hambre y a la opinión pública.

Repartir cebollas en la Municipalidad de Santiago, connota la idea de que quienes acudan al llamado quedarán estigmatizados y expuestos públicamente, pues frente al edificio municipal se encuentra la Plaza de Armas, lugar de confluencia social emblemático del centro de la capital chilena.

Deviene un realismo grotesco signado en la nomenclatura de pobres. Este pasaje del texto evoca algunas políticas paliativas para la cesantía en los tiempos de Pinochet, como el Plan de Empleo Mínimo (PEM). Este plan consistía en armar cuadrillas de trabajadores con el fin de realizar trabajos menores como recoger escombros, limpiar plazas y en algunos casos no hacer nada, quienes trabajaban bajo este plan recibían un sueldo miserable y eran estigmatizado por el resto de la sociedad como el segmento más precario, se recurría al PEM cuando ya no había ninguna salida.

Las cebollas están expuestas como en vitrinas, tras las cortinas del tercer piso del edificio municipal, en este caso nuevamente la degradación del sujeto opera a través del mecanismo de la exposición de la precariedad, algo así como el mismo oficio del poeta, que señalaba Lihn y que Lira continúa, como un sujeto precario y casi vagabundo.

Para verlas hay que llegar a un patio
 Al patio con dos Árboles bien verdes
 Después de pasar por el lado de una como jaula
 Con una caja que sube y baja
 Después de atravesar una sala grande con piso de baldosas
 Y con tejado de vidrio
 Después de subir unas escaleras bien anchas

Después de pasar unas puertas grandes
 En la esquina de una plaza que se llama
 “de Armas”, en la esquina del lado izquierdo
 De una estatua de un señor a caballo, de metal,
 Con la espada apernada al caballo
 Para que no se la roben y hagan daño. (*Ibíd.*)

En este segundo fragmento la escritura se sitúa por completo, queda claro que los pobres que deben recibir las cebollas lo harán en la plaza pública. El sujeto quedará expuesto en sus espacios más íntimos, ni siquiera puede esconder el hambre.

La plaza aparece simbolizada por Lira con todo el andamiaje oficioso de los signos. Contiene, principalmente la referencia a la estatua de Pedro de Valdivia, colonizador de Chile, quien fuera apresado y ajusticiado por los mapuches, en la guerra de Arauco.

Aparece así, una primera significación acerca del espacio público, este se presenta semiotizado por signos militaristas, tan propios de las operaciones comunicacionales de la dictadura. La figura de Valdivia imponente y de metal, sin embargo, debe cuidar su espada de posibles robos, por ello está apernada al caballo. La espada, signo de dominación, debe ser protegida, y mantener por tanto su impronta de autoridad. Puede ser flanco de alguna incendiaria subversión.

No sé si se podrá conseguir
 Unas poquitas.
 El caballero que maneja
 El ascensor ese, con paredes de reja.
 Me dijo que eran
 para la gente pobre.
 Después, dijo algo del Empleo Mínimo.
 Yo tenía que irme luego a comprar un plano de Santiago

Y una máquina de escribir.

(sucedido y escrito en junio de 1979). (31).

En la parte final del poema el sujeto asume su yo, cambia radicalmente el sentido del texto, se pasa del comunicado a la expresión de la experiencia. Lira trastoca los espacios de la textualidad, y se integra al paisaje. La pobreza está naturalizada, al igual que el espectáculo de caridad que ofrece el municipio. Este pasaje del poema, parece una escena de teatro absurdo, donde los sujetos del enunciado no están subordinados a ninguna línea de guion y cuya función es demostrar descarnadamente las contradicciones de la condición humana.

Las preocupaciones del sujeto oscilan entre comprar un plano y una máquina de escribir, bien puede tratarse de un poeta que pasa por el lugar, registra la escena y vuelve a su ensimismamiento. Peor también, se podría interpretar como un collage de escenas absurdas y desenfocadas, en la que cada uno de los actores parece estar al límite de la cordura.

El poema cierra con una nota entre paréntesis que señala las coordenadas temporales de los hechos sucedidos, en una abierta intención de expresar verosimilitud de los hechos narrados.

En el caso del poema: “4 TRES CIENTOS SESENTA Y CINCO Y UN 366 DE ONCES”, la tonalidad del texto es más desesperanzadora aún, escrito casi como un himno dedicado al sujeto reventado por el espacio contaminado que le toca vivir. La escritura en este caso devela una realidad espantosa, que como una cortina pesada cubre al sujeto y termina aplastándolo. Quizás es el poema más trágico del volumen, pues se instala en el espacio más doloroso del sujeto, en su existencia vacía y perturbada. En este poema, lenguaje y sujeto simbolizan las ruinas que han quedado tras del arrasamiento violento. Al que han sido expuestos.

dada la continuidad de la ausencia de tibieza

considerando la permanencia de las carencias y

las ansiedades que se perpetran cotidianamente

y el frío sobre todo en especial o solo
 o el frío completo en salchicha con mayonesa viscosa
 seminal y estéril
 la sábana sucia que cubre monstruosos los ayuntamientos
 la escasez de radiación solar
 (lo poco que alcanza a llegar a través del monóxido de
 Carbono, el humo de chimeneas y pastizales que se queman en febrero cigarrillos
 Chimeneas tubos de escape tubos chimeneas humo) ... (41).

El escenario del texto remite a tres elementos que Lira ha trabajado en el espacio del libro: carencia, ausencia del amor y espacios contaminados. Se lee, así que la polución atmosférica de la ciudad ha penetrado y permeado los espacios de intimidad del sujeto, ha llegado a su dormitorio.

Polución, carencia y soledad, se potencian en una multiplicidad de escenas que van desde la sábanas del dormitorio, un completo con mayonesa viscosa y la ausencia del sol, que es tapado por las nubes negras del smog. El texto luego se enfila hacia un ritmo cada más frenético de imágenes del cuerpo y la sexualidad:

...de la que tiene que atravesar además esa sucia sábana
 que cubre apenas .como mera sábana polucionada-
 esas tetarológicas cópulas, esos coitos ahítos
 esas violaciones y estupro
 y las ondas
 de radio en amplitud o frecuencia modulada... (41).

El sujeto aparece en este fragmento deformado, de hecho la alusión a las “tetarológicas cópulas”, como signo de una malformación. El poema tiende a crear una atmósfera de seres degradados y malformados, como una galería del espanto.

La escritura muestra signos que remiten a espacios cercanos al exhibicionismo y a la obscenidad, en este caso el gesto se inclina hacia una apertura que corporiza las imágenes. Este gesto vanguardista, al igual que lo hacía Brecht, incluye a los desarrapados, lo que están afuera, los que duermen en sábanas sucias y copulan oliendo a contaminación.

En este sentido, la escritura nuevamente desmantela los signos, principalmente aquellos que están relacionados con los espacios más reservados del sujeto, aquellos que tiende a protegerse.

(la sucia sábana no se cubre a sí misma)

Considerando también los olores a añejo, a podrido a quemado o infectado

parece que como que hubiera que hacer alguna cosa

Aunque cabe la posibilidad de que sea mejor

no hacer nada... (42).

El enunciado declina luego hacia la carnavalización, pues Lira empieza a jugar con la palabra nada: “nada hacia la izquierda / nada / hacia / la / derecha...”, el signo en este caso expresa doble connotación, la nada como manifestación de la vacuidad de la existencia; o las instrucciones de un adiestrador de natación que guía los pasos de su alumno. En ambos casos resuena la idea de flotar, de estar suspendido, una suerte de ropaje acuoso que en su interior está vacío.

-está la historia

-están las bayonetas de la historia bajo las banderas de la historia

-está la sangre en las bayonetas de la historia bajo las banderas de la historia
coagulada ya, reseca, más bien como yesca

Yesca de sangre sobre las bayonetas de la historia bajo las banderas de la historia –de lo que queda atrás

(no fumar, peligro grave de incendios, demasiada yesca

-sangre seca- atrás) ... (42).

La historia ha sido escrita con sangre, rezaría el lugar común, pero a ¿qué sangre alude Lira en el texto? La simbolización de la sangre suele estar emparentada con la idea del sacrificio (animales desangrados o sacrificios humanos, en otras épocas), y este sacrificio se simboliza en una serie de signos. Como lo señala una cita de *La nueva novela* sólo la patria tiene la potestad de sacrificar a sus hijos en la guerra. La sangre que ellos derramen por mandato de esta madre que es la patria no constituye crimen ni pecado alguno.

Por tanto, la sangre en este pasaje simboliza en gran medida los residuos que han ido quedando pegados a la historia, la sangre para Lira serían las huellas, los testimonios fragmentados de los que han sido sacrificados.

Estas huellas yescas (resecas), son la manifestación más profunda del espanto y de lo horroroso. Más aún cuando esas marcas están pegadas a las bayonetas, que simbolizan los mecanismos de exterminación a través del uso de la violencia y las armas.

-jamás tomarán venganza-

Alejarse de la acción: irse despacio a ninguna parte

pues no hay dónde irse

pero hay que irse

-tal vez, digo yo, como que habría que irse –a ninguna parte

-tal vez haya donde esconderse, no sé

en todo caso sería preciso

no salir a la calle

los sujetos en París rayaron las murallas de mayo

graficaron las palabras francesas que traducidas al idioma español dicen:

la/ acción/ está/ en/ la/ calle... (43).

El texto vuelve a situarse, esta vez el sujeto enuncia la posibilidad de salirse del estado de cosas en que se encuentra (salir del horroroso Chile), pero no puede pues perdió todas las coordenadas, ya no hay sitio posible para el refugio.

La sensación de inseguridad, caracterizó los años de la dictadura en Chile, inseguridad que provocó más terror en la población, pues el que transmitía el miedo, era el Estado, institución cuyo fin principal por definición es el resguardo y la protección de sus ciudadanos.

En consecuencia, se puede inferir que, para Rodrigo Lira, el estado de inseguridad reinante en el país, era otra afección más que inestabilizaba las formas y contenidos en el terreno del arte.

Del mismo modo, se observa la lucidez que para comprender bien el fenómeno, había que hacer un ejercicio radical de honestidad: en esa línea estos poemas contienen un alto contenido ético.

Lo real espantoso, es mejor que lo irreal maravilloso en este sentido, duele pero a la vez, libera. Por tanto, el gesto vanguardista de Lira está amarrado a encontrar en cualquier sitio, algo que sea posible de escenificar. Apartarse del juego de las formas y los efectos, serán prioridad en este caso, pues como el mismo lo sostiene, solo queda ser un operador del lenguaje y trabajar con los restos diseminados en los fragmentos de algo que se rompió para siempre.

Lira se encuentra así con el abismo del lenguaje, y opera a través de la exageración, el juego de máscaras, la interdiscursividad y toda la maquinaria discursiva que instala como un espectáculo de la incongruencia y el absurdo:

O sea que en resumen habría que morirse sin alharaca
 Sin pánico cundiendo ni cúnico pandiendo ni púnico candi endo
 Suave, callado el loro
 morirse
 o quedarse en la vereda como un pedazo más grande que el promedio

de basura
 saboreando algo así como un candi masticable o un goyak
 y hasta incluso un caramelo bueno, de Serrano, o fino
 de Ambrosoli,
 pero muriéndose,
 muriéndose sin alharaca
 muriéndose. (44).

Los versos finales del poema, con un reconocible tono parriano, vienen a sintetizar la premisa de que el horroroso Chile y lo real espantoso, no se relacionan únicamente a los hechos locales, alcanzan una dimensión mayor.

El horror y el espanto, conviven, por tanto, en Latinoamérica con la exuberancia de su naturaleza, con la hibridez de su cultura y con los gestos de ruptura que reposicionan, una y otra vez, la subversión de los discursos ordenadores en el campo del arte.

Se puede afirmar que “4 TRES CIENTOS SESENTA Y CINCO Y UN 366 DE ONCES” forma parte de un repertorio selecto de la neovanguardia chilena de los ochenta, junto al “GALLINERO” de Diego Maquieira , “DESIERTOS” de Raúl Zurita y “LA DESAPARICIÓN DE UNA FAMILIA”, de Juan Luis Martínez.

9.6.- Cultura popular y espectáculo en la escritura de Lira

En su intrincado sistema de referencias y citas, *Proyecto de Obras Completas* se presenta como un espacio saturado de desplazamientos la cultura popular de su tiempo. Lira no desecha ningún espacio para instalar sus operaciones en el lenguaje.

Lira se presentó como concursante, en 1981, en un popular programa de televisión de la época, llamado: “¿Cuánto vale el show?”, en el cual un jurado calificaba y premiaba con dinero a personas que presentaban su show preferentemente en el campo de la interpretación de canciones.

El poeta se presentó, vestido a la usanza de un trovador medieval o de un bardo, y declamó textos Shakespeare, fue felicitado por su aporte cultural, y se llevó una pequeña suma de dinero.

No se puede dimensionar, con claridad, la intención que tenía Lira con esta presentación en televisión, lo que sí se puede constatar, es la capital importancia que tenían los medios de comunicación en los ochenta, principalmente la televisión. En perspectiva sí se puede constatar un gesto performático, toda vez que allí reside la tensión de dos lenguajes, la figura de un poeta y un escenario de un massmedia.⁷⁷

A través de estos medios es que la dictadura difundió, sin contrapelo sus versiones oficiales, silenciando los acontecimientos trágicos que vivía el país. A través de la pantalla, se inventó un país, que a todas luces, nadie parecía observar en la calle.

Por tanto, consciente o no, el gesto de Lira, invita a pensar qué en sus postulados programáticos, acerca de la poesía y los poetas, le era muy relevante pensar también su oficio como un espectáculo de masas.

En esa línea, qué mejor que este tipo de programas televisivos en donde cantantes aficionados, humorísticas de bajo nivel y números circenses, se entrelazan y son expuestos al escrutinio severo e impostado de los jurados.

Tal como lo expone Pierre Bourdieu en *Sobre la televisión* (1997), la televisión es un instrumento de comunicación muy poco autónomo, en su seno se producen una serie de constreñimientos, que posee su origen en las relaciones internas de los diversos departamentos, ya sean periodísticos o de otro tipo; pero que también establecen, según el teórico, relaciones de connivencia, es decir de complicidad objetiva, sustentada en los intereses comunes.

Por tanto el sistema interno, sujeto a mediciones y estrategias comerciales, permite que la televisión expanda su cobertura y el nivel de profundidad con que elabora

⁷⁷ Una similitud al gesto performático, un último ejemplo ya en el siglo XXI: el poeta Erick Pohlhammer, ex jurado de ¿Cuánto vale el Show?, participando junto a su hijo en un *reality show* de canal 13, el año 2014.

sus dispositivos discursivos. Lo que se ve en la pantalla, finalmente, es consecuencia de la relación que se establece entre las fuerzas que pugnan al interior de la propia televisión, como de los gustos, afinidades o modelizaciones a que son expuestos los telespectadores.

Mientras más se expande, en su ámbito de influencia un medio de comunicación (diarios, radio, televisión), mayor es la posibilidad que oriente su mirada hacia temas para todos los gustos y que no plantee problemas. En ese terreno finalmente la televisión tiende a homogeneizar y a banalizar; a conformar y despolitizar, sin que siquiera se lo proponga.

Visto así, los programas de televisión en los años ochenta constituían un espacio cotidiano familiar, muy común. Agréguese a este hecho, los pocos lugares de encuentro social; y el insuficiente acceso generalizado a espectáculos y shows públicos. Por lo que gran parte del imaginario colectivo, la expansión de las opiniones e incluso el desarrollo de ciertas dimensiones estéticas estaban absolutamente ligadas con lo que la televisión ponía en pantalla, diariamente.

Pareciera ser que a Rodrigo Lira le producía mucha atracción, la idea del montaje de actos públicos, tipo show, donde convergieran diversas textualidades, en su cabeza siempre rondaba la idea del espectáculo.

En *Proyecto de Obras Completas* está presente esta especie de obsesión de Lira. De hecho la mayoría de los poemas parecen estar más pensado para ser declamados, escenificados o expuestos en una galería de arte. Las deformaciones tipográficas, la idea de un montaje tipo circo, en la que el poeta es el maestro de ceremonia (operador del lenguaje), no están lejos de esta compulsión por llevar todos los contenidos a los lugares más impensados, como ejemplo el programa de televisión en el que participa

Los textos de su libro, constantemente remiten a la cultura masiva, no sólo porque nombre a personajes y actores de ese mundo, sino también porque incluyen fragmentos de diálogos, letras de canciones de moda, programas de moda, etc.

La idea del montaje, siempre está presente en su discurso, y en ese montaje el poeta debe tener la visión monumental de un director de cine, que ordena o manipula los fragmentos, por ejemplo, en “TOPOLOGÍA DEL POBRE TOPO”:

Si el Topo fuera payaso trabajaría en un Circo haciendo de boleterero, o de letrero.
Si fuera redondo, se iría rodando de vuelta a su cueva, a empedrarle los Infiernos
A los bienintencionados... (132).

El circo es un espectáculo plurisignificativo; en su escena diversas manifestaciones artísticas construyen un espacio tipo muestrario de destrezas físicas, destrezas humorísticas y en la cual cada actor, incluso los que están fuera del escenario juega su papel.

El circo es también una yuxtaposición de lenguajes artísticos, en que cada una de las disciplinas conserva su grado de autonomía, pero a la vez se integran en un espacio común. Con el circo, la realidad se deforma, incluso las malformaciones físicas (enanos, mujeres barbudas, gigantes), son puestas al servicio de una realidad que ha sido modificada y en el que la experiencia directa de los acontecimientos se encuentra simbolizada.

Guy Debord (1995) en *La sociedad del espectáculo* dice que las condiciones modernas de producción, en la vida de las sociedades, ha devenido en una acumulación considerable de espectáculos, pues todo lo que antes era experimentado directamente, ahora se encuentra distanciado en una representación.

El espectáculo se presenta a la vez como la sociedad misma, como una parte de la sociedad y como instrumento de unificación. En tanto que parte de la sociedad, el espectáculo es expresamente el sector que concentra toda mirada y toda conciencia. Por el hecho mismo de estar separado, este sector es el lugar de la mirada abusada y de la falsa conciencia; la unificación que este sector establece no es otra cosa que un lenguaje oficial de la separación generalizada. (Debord 1995 8).

La tesis que plantea Debord, encuentra gran parte de su fundamento, en el supuesto de que el espectáculo es el “discurso ininterrumpido que el orden presente hace sobre sí mismo, su monólogo elogioso” (1995 24). De esta manera, las imágenes de la vida se fundirían en un flujo común, donde nos es posible restituir la unidad del mundo. La fragmentación de la realidad se desplegará en su propia unidad, en tanto un supuesto mundo aparte. Concluye Debord que el espectáculo visto como una inversión concreta de la vida, sería el “movimiento autónomo de lo no viviente” (8).

En ese orden de argumentaciones, la escritura de Lira, como espectáculo supone reglas anímicas en todos los campos desplazados y fragmentados. Esta traería como consecuencia una inversión del mundo, que logra conectarse con el mundo de la vida, a través de las imágenes degradadas.

Por tanto, esta inclinación de Lira por ser un operador del lenguaje, tiene mucho que ver con la inversión que hace de los sistemas de signos que confronta.

Lo anormal, en este caso encuentra un lugar para su representación, al igual que en el circo, y de este modo sobrevive a la estigmatización o al reduccionismo mecanicista de la crítica que postula que, en este gesto de Lira, predominaría el narcisismo neurótico de un sujeto atrapado en su propio mundo.

MAS, HE AQUÍ que las vanguardias entran en contacto y los ejércitos/
se entrecruzan, no entrechocan/ prosiguen caminando el uno dentro/
del otro/ no se tocan,/ sus marchas continúan, son sonámbulos/
moviéndose/ mecánicos/ al ritmo acompasado/ de aquel timbal secreto
y remoto que todos oyen y nadie escucha: /

alles ist in Ordnung; kein Kampf

(todo está en orden, (no hay) ninguna lucha)/

No hay bajas, solamente

la alta tasa de accidentes/ infortunados/ que es de esperar/ en un lugar
donde, en los subterráneos/ de la psique colectiva/ todo el mundo a la

muerte grita 'viva'/. (Proyecto de Obras Completas 87).

Todo está en orden, ya no hay ninguna lucha, viene a significar que la persistencia del espectáculo, tiende a crear ilusiones que parecen como meros simulacros en el mundo. Las supuestas guerrillas de ideas en el campo de la cultura, no ha dejado víctimas, salvo las accidentales.

Por conclusión, el espectáculo como inversión de lo real, es un escenario más donde deambula el sujeto, la certeza es que, desmantelada la escena, prácticamente no queda nada. He ahí la importancia del fragmento o la ruina, para recoger los vestigios de resistencia que aún permanecen en él.

9.7.- El diseño y el juego de las tipografías en la poesía de Lira

La escritura de Lira se propone desarmarlo todo, desmantela forma, el contenido, lo interviene y lo integra a un espacio lúdico. Una suerte de composición y diseño se puede leer en este gesto.

Como señala Roberto Merino, en Lira existe una preocupación por la expresividad tipográfica, "(...) si bien conocía perfectamente las convenciones del rubro –y manifestaba admiración por Mauricio Amster-, se empeñó en ensayar numerosas posibilidades para las cursivas, las negritas, las abreviaturas y otras minucias de la página impresa. (Merino 2003 11).

La tipografía tiene su propia historia, es un arte y también una técnica que busca la reproducción de lo que se pretende comunicar, en el espacio de la palabra impresa. El signo tipográfico se ha considerado como uno de las manifestaciones más activas de los cambios culturales a través de la historia.

Por tanto, cada tipografía presupone un sistema de codificaciones que por medio de lo visual intenta reproducir de la mejor manera posible un

mensaje. La tipografía abarca un amplio campo, tanto en la edición de libros, periódicos y con especial énfasis en la emisión del lenguaje de la publicidad.

En los textos de Lira, se observa una especie de manual de estilo que usa medidamente, a primera vista parece ser otro signo de la descomposición del lenguaje que pretende representar en variados campos la palabra poética.

Pero, en una segunda lectura, más atenta, el sistema tipográfico de Lira, también es un dispositivo expresivo que le insufla a la palabra múltiples resignificaciones. Dicho de otro modo, no es una mera aplicación técnica con el fin de enfatizar el mensaje.

En algunos casos, los juegos tipográficos de Lira expresan silencios, en otra estridencia, como una sinfonía interna de los versos. Se puede leer casi como una partitura:

...antayer Q.atro
 Gatos
 se declara & mani-fiesta
 este **MANIFIESTO; MANSA** misiva
MAGNO mensaje
 Condicionado e incluso
 aún, determinado por
 y con comitando y en con- el E. C° Sistema
 nivencia de la
 C°rdillera Q.bierta
 por el brumo, y con la Cordura Q.erda
 Id. Est, Q.bierta y por el humo de los C°goyos de K.ñamo... (96).

ritmo y una respiración en la escritura de Lira. Estos espacios en blanco pueden significar también que busca exagerar la ausencia de sentido, pues los vacíos no se pueden recomponer y cuando aparece el signo, este revela opacidad. Se puede sostener la presencia de poemas tipográficos.

Inma Lifante en *Poesía tipográfica* (2011), postula que la poesía tipográfica puede ser considerada una variante de la poesía visual, en la perspectiva de que hace uso de los recursos tipográficos, apoyados en otros elementos gráficos que tiene menor peso compositivo. La poesía visual, de larga data en la historia de la poesía, propone una forma experimental, “en el que la imagen, el elemento plástico, en todas sus facetas, técnicas y soportes, predomina sobre el resto de los componentes” (Lifante 2011 28).

El trabajo poético que hace Lira con las tipografías, vendría a confirmar la fuerte presencia de lo visual en sus poemas, y en ese punto converge con el cruce de imagen y palabra que proponen, desde otra perspectiva, Zurita y Martínez.

Este componente visual en sus textos, se enlaza con la tradición vanguardista, principalmente con Huidobro y se actualiza en la medida que recoge todo el influjo del lenguaje publicitario de su tiempo.

Esta convergencia pone de manifiesto, que muchos de los textos de *Proyectos de Obras Completas* están diseñados en la perspectiva de su escenificación o muestra en alguna galería de arte.

No se puede desmentir, que en algunos casos la escritura debele un propósito preferentemente humorístico y una intención de crear estados de perplejidad en los lectores. Pero no se puede soslayar, que lo que prima es la intención de expandir los grados de la escritura, hacia expresividades, donde los géneros se diluyen.

Lira parece tener claridad a ese respecto, y es por eso que trata de crear un sistema en los poemas, que contenga la huella de lo visual, como superación del lenguaje tradicional de la poesía. Oscurecer los planos semánticos del lenguaje de la poesía,

vieja aspiración que inician los poetas modernistas, en el caso de Lira vuelve a reactualizarse.

Comprende sutilmente, que el poema ha perdido secuencialidad en la página, por lo que pierde los fundamentos clásicos del discurso poético; propone, entonces, un proceso de intervención y alteración que problematiza la lectura del poema. Quizás convendría pensar en otra lectura u otra legibilidad del texto.

La cultura digital actual, es un buen ejemplo de la emisión de mensajes con signos alterados, en este caso ha generado nuevas hablas, nuevos colectivos de diálogo, donde la palabra ha encontrado una nueva ruta. Lira se propone algo parecido.

9.7.- Cuerpo y erotismo en *Proyecto de Obras Completas*

El primer poema que aparece en el volumen se denomina: “ANGUSTIOSO CASO DE SOLTERÍA”, este texto extenso presenta en tono confesional, la desesperada búsqueda de una pareja, por parte de un hombre, que se presenta como Juan Esteban Pons Ferrer.

La escritura se sitúa en primera instancia como una presentación, tipo anuncio, para ser incluido en alguna sección de búsqueda de parejas, en algún periódico. Esta soltería del sujeto es adjetivada en el propio título del poema como como angustiosa. La entrada al libro, de inmediato, presenta dos temáticas que se harán presentes en varios de los demás poemas y en algunos fragmentos, esto es: la soledad y el cuerpo como testimonio.

Ubica los cuerpos en un espacio derruido, como se ha dicho, en un lugar arrasado, donde el propio cuerpo del sujeto también ha sufrido las consecuencias. La soledad, podría presuponer abandono, silencio y refugio en los planos más sensibles de la intimidad. No obstante, en el texto, esta corporización de la angustia se entronca con un mundo donde los cuerpos se buscan y muchas veces no se encuentran. De ahí que el poema contenga tal intensidad existencial, y que además se asemeje a una confesión profunda y desesperada, en un sujeto que no quiere estar solo y ni siquiera sabe por qué.

Por tanto, esta entrada brutal al libro, confirma el dato de que en Lira existe una radical opción en su escritura, que termina desestabilizando la frontera entre su arte y su vida. No sólo por el dato excluyente de su biografía, o porque a él mismo le ocurriera algo parecido, en las tortuosas relaciones que vive con las mujeres.

Por eso, es pertinente volver la imagen del territorio arrasado, visto como un escenario donde el sujeto desesperadamente busca restituir sus conexiones con la vida, motivo por el cual los cuerpos han perdido las coordenadas y se han perdido sin remedio en la madeja turbia de la facticidad.

El sujeto se presenta:

Juan Esteban Pons de Ferrer (el individuo representado en la foto de la izquierda)
 historiador y arqueólogo (anda por donde nadie lo llama, desenterrando Karmas,
 chismes pasados)

ingeniero de futuros utopizantes (dispone de varios para compartir)

rara especie de pájaro parlante de gayo a rayas (*muy rayado*)

parecido a los que tenían en la Isla de Pala, según narra San Aldous Huxley

(ayuda –a veces, al menos- a concienciar situaciones a *darse cuenta*)

Nacido el 26 de diciembre de 1949 a las 11:30 A.M.

Hastiado y harto –harto- de experimentarse a sí mismo como

Huna hentidad incompleta... (*Proyecto de Obras completas 27*).

El fragmento describe al sujeto en el hartazgo, ese estar harto, parece ser una suerte de autocrítica, pues lo relaciona con la experimentación de sí mismo. Es decir el sujeto ha involucrado su cuerpo en la búsqueda y en la ruptura; por lo que el precio ha sido la soledad o el estar “rayado”.

Las faltas de ortografía (huna hentidad) simbolizan la pérdida de lenguaje, representan de cierta manera un habla desplazada, ajena a la norma. Por tanto, habla mal y habla raro. Entrega su fecha de nacimiento incluida la hora, como signo

de pertenencia espacio-temporal, como una última coordenada a la que puede acudir.

Fijadas las posiciones temporales, el sujeto debe persuadir, es así como se presenta historiador, arqueólogo e ingeniero de futuros utopizantes. Nuevamente aparece, así, una autorreferencia, pues los futuros utopizantes simbolizarían los elementos discursivos que delinear su programa poético. Subyace también cierta idea del poeta como creador de mundos posibles, al estilo Huidobro.

El sujeto anuncia:

...considerando

-el cierre de la agencia matrimonial "L'Amour"

-los sucesos que son del dominio del público -y los que no lo son-

-el aumento de la radioactividad en la biósfera

de los gases propelentes en la ionósfera

.de los precios y tarifas y

-la situación en general y

.en particular la suya de el

ha decidido hacer aparecer a la luz pública el siguiente

P O E M A A N U N C I O

que por falta de fondos no es posible incluir en alguna edición dominical del diario EL MERCURIO de Santiago de Chile en los avisos económicos clasificados "Ocupaciones Ofrecen", sección N° 90: Asesoras del Hogar, Mozos y Agencias Ofrecen (hasta hace algunos años, Domésticas, Mozos y Agencias) dos puntos, comillas... (*Ibíd.*).

La escritura de Lira también revisita ciertos lugares comunes, en vinculación con el lenguaje popular, de ese modo el tono se acerca al proyecto antipoético, varios elementos, incluso actúan como poemas encontrados.

Walter Hoefler (2012) cree que en el caso de Lira, se observa una "antipoesía de cierta extensión, extensión no controlada, ni por cierto control corrector o de

pulimiento, sino que tienen el carácter de documentos generalmente vinculados a solicitudes, declaraciones, advertencias o revisión de lugares comunes” (Hoefler 2012 105). En ese sentido, la escritura de Lira no le otorga valor a la distinción del texto propio o ajeno. Todo queda igualado, la saturación incontrolada, por momentos eclipsa las posibilidades de interpretación.

El requerimiento del sujeto:

CON SUMA URGENCIA

para todo servicio

se necesita

niña de mano

o de dedo

o de uña -de uñas limpias, de ser posible-,

de labios de senos de nalgas de muslos de pantorrillas

y otros-as, niña de mano de pie o sentada

en posición supina o de cúbito dorsal,

boca arriba o boca abajo o -preferentemente- a horcajadas...(28).

Las textualidades se pueblan de un realismo grotesco cuyas imágenes devienen en una pulsión erótica sobrepuesta. Sujeto y deseo convergen en una espiral donde predomina la subyugación corporal. Solicitudes explícitas en el plano de lo sexual, buscan resolver el estado de angustia y soledad. En este caso Lira repite el mecanismo que utiliza en “COMUNICADO”, esto es la exposición total del cuerpo en un tiempo presente invocatorio, de ahí la expresión: “CON SUMA URGENCIA”.

Jaime Blume (1994), ha dicho que el tiempo y el espacio de “ANGUSTIOSO CASO DE SOLTERÍA”, como también la forma que adquiere el poema, darían cuenta de una visión de mundo condicionada por el aquí y el ahora del Chile de los ochenta.

Es en ese plano que los sujetos quedan encapsulados, como se ha dicho, en una brumosa facticidad. No hay reflexión, por tanto, y menos existen mediaciones, todo queda atado a la necesidad imperiosa de encontrar el otro cuerpo.

El texto así, es un prolegómeno de las distintas variantes que ensayará Lira, acerca de estos problemas, en el conjunto del volumen. En ese sentido *Proyecto de Obras Completas* es un cuadro de escenas acerca de este sujeto de claros sinos posmoderno.

En *La condición posmoderna* (1987), Jean François Lyotard señala que lo posmoderno tiene como base la incredulidad y la superación de los metarrelatos. El abandono del dispositivo metanarrativo se asienta en la deslegitimación que sufre la razón moderna, cuyos componentes totalizadores anulan la posibilidad de la diversidad y lo plural:

La función narrativa pierde sus funciones, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas *sui generis*. Cada uno de nosotros vive en la encrucijada de muchas de ellas. No formamos combinaciones lingüísticas necesariamente estables, y las propiedades de las que formamos no son necesariamente comunicables. (Lyotard 1987 4).

Dicho de otro modo, el saber postmoderno no es solamente el instrumento de los poderes, se hace cada vez más sensible a las diferencias y fortalece la capacidad de soportar lo inconmensurable. De ahí la fragmentación de los temas en la cultura, el carácter ecléctico en los postulados y la valoración creciente de lo local.

Esta disolución de los grandes relatos modeladores y ordenadores del devenir, deviene en una crisis del sujeto moderno, pues la pérdida de validez del discurso positivo de la ciencia, permeó las bases constitutivas de su identidad.

En este campo, la poesía de Rodrigo Lira, manifiesta una desintegración del sujeto en los espacios en que discurre. Los mecanismos de la parodia y la integración de

múltiples fragmentos de discursos, conforman en su escritura un espacio de peramente inestabilidad.

En gran medida la autodegradación que se observa en los textos, encuentra su salida en la actuación performática y desacralizada del sujeto. De ahí que los dispositivos textuales tienden a parodiar el mundo, a fragmentarlo y diluirlo. De este modo la escritura se puebla de datos, anécdotas, arbitrariedades y cuestionamientos generales.

Jaime Blume (1994) postula que la poesía de Lira contiene una serie de códigos, cuyas características son posmodernas. Éstas se expresarían en el plano formal y temático de su obra. Identifica así, una voluntad desmitificante en el sujeto, la inclusión de temas de la cultura popular, expresiones idiomáticas de diverso origen y una circulación por diversos estratos de la lengua castellana.

Se podría afirmar, entonces, que los diversos planos de la espacialidad formal y de contenido en *Proyecto de Obras Completas*, expresan un discurso posmoderno, que al decir de Lyotard, se hace cada vez más sensible a las diferencias y fortalece la capacidad de soportar lo inconmensurable.

9.8.- Conclusiones preliminares

La escritura de Lira se sitúa al medio de una tormenta, devela las crisis del sujeto posmoderno en el cambio de estatuto del saber. Su escritura entrecruza en diversos planos espaciales el simulacro, la parodia y el espectáculo. Estos dispositivos se constituyen en núcleos centrales de la discursividad de *Proyecto de Obras completas*.

Los textos del libro incomodan en muchos aspectos. Oscurecen la lectura, or momentos, el texto se envuelve en la misma asfixia que relata. Cuerpo, lenguaje poético, estado del arte en Chile, entre otros temas, son presentados en una escena multiforme donde los cuidados respecto del rebasamiento de los signos quedan suspendidos.

La superposición de elementos, por medios de collages, que contiene el volumen desborda la esfera de lo local, pues se emparenta con lo espantoso, lo grotesco y lo horroroso que es también el padecimiento de Latinoamérica.

Así, es posible sortear la tentación a analizar su poesía, a partir de diagnósticos clínicos, expresiones del narcisismo u otros aspectos que tengan relación con la construcción de su psiquismo.

Más bien, la propuesta es reconocer, en medio de ciertos intersticios, el Chile de la dictadura militar y algunas características del que surgirá tras el periodo de represión y censura.

Sea cual sea la intención que haya tenido Lira, en sus postulados programáticos, se reconoce en su gesto de resistencia y de insistencia, como un proceso de reactualización de las rupturas vanguardistas. La pérdida de la cordura no es privativo ni de Lira, ni de los enunciados del sujeto en sus textos; el estado de demencia que se lee en sus textos, pareciera ser un estado general de la sociedad chilena de fines de los setenta y principios de los ochenta.

Y, es en esa medida que el gesto de Lira, traspasa lo testimonial, y se asemeja a una gran crónica de la desesperanza y de la precariedad. La indagación de estos elementos lleva a concluir que *Proyectos de Obra Completas* es un libro construido en base a discursos interrumpidos, y diseñado a partir de materiales de deshecho.

El volumen, también, es un muestrario representativo de las principales desventuras y experimentaciones de un colectivo polimorfo de actores que hicieron del deambular, por la ciudad intervenida, una práctica de resistencia.

La escritura de Lira, por tanto, se enfrenta a todo, y no calcula ni trepida en nada, y aunque esto le otorgue un tono disparejo a sus textos, no le resta coherencia a sus proposiciones y provocaciones. Lira confronta y fija posiciones respecto de la tradición poética chilena, parodiándola, degradándola y superponiendo su discursividad sin reparar en las distancias entre el discurso propio y ajeno.

Su poesía, parece un murmullo de voces, que sin límites definidos se expande desde su escritura y desborda hacia el campo extraliterario. Las innumerables citas de su libro lo convierten en un agudo observador, testigo y participante de su época. En esa líneas busca trastocar los signos oficiales, y al igual que Maquieira, rompe definitivamente con la cultura de tono ceremonioso en la poesía chilena. Parece tomarse más en serio que Parra la idea de que los poetas bajaron del Olimpo, atreviéndose incluso a radicalizar aún más el discurso antipoético. De este modo ofrece una nueva posibilidad de lectura.

Los poemas de Lira pueden ser representados, declamados y expuestos como afiches en una galería, pues desfronteriza los géneros sin miramientos. La obsesión por lo visual, permite que la escritura se inscriba, al igual que Martínez y Zurita en un plano de intersección entre imagen y palabra.

La subversión de los valores imperantes que postula la discursividad de Lira, lo convierte en un gran desmantelador del lenguaje o como, él lo prefería, en un inteligente y osado operador del lenguaje. En esa perspectiva, es en la que cuestiona el concepto de poesía y de poeta.

Proyectos de Obras Completas es una apertura hacia un nuevo habla, quizás como un discurso propio, que se ubica más allá del lenguaje poético y que se desdobra en todos los espacios posibles.

Por ello es que Rodrigo Lira adscribe al montaje en forma permanente, un cierto sentido de espectáculo le ronda permanentemente, como un director de un circo busca invertir el mundo. Esta lógica del mundo al revés, le relaciona con todos los afluentes de la cultura popular: el chiste, el dicho, la frase, la sentencia, los lugares comunes, todos materiales que sirve para montar un escenario.

La escritura de Lira, paródica y carnavalizada, se apropia de banderas ajenas, pero las modela de acuerdo su propio programa, degrada, pero al mismo tiempo iguala las posiciones. Ese quizás es el aporte de sus deformes y extraños poemas.

10.- CIERRE Y ÚLTIMAS DIVAGACIONES

La nueva ruptura y sus problemas

La poesía chilena de neovanguardia del periodo 1973-1985, constituye un capítulo relevante y significativo en los estudios críticos respecto de la producción literaria en Chile. En esa línea, transcurridas ya casi cuatro décadas de la publicación de *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez, que da inicio a este periodo, la necesidad de desarrollar nuevos marcos interpretativos constituyó una tarea central en las indagaciones del presente estudio.

Los problemas son variados, pues el corpus de obras estudiadas tiene un hilo común: tanto Juan Luis Martínez, como Raúl Zurita, Diego Maquieira y Rodrigo Lira, descreen de la idea de autor, ponen en tela de juicio los supuestos del lenguaje poético y, desde sus específicas escrituras, aspiran a la disolución de la autoría y la superación de lo novedoso. Reinstalan, por ende, el gesto de ruptura en el campo de la poesía chilena.

En este caso, se indagó respecto de escritores que se autodefinen como: “no poetas”, “copiones”, “operadores del lenguaje” o que, simplemente, tarjan su nombre propio en la portada de los libros. Concluir que los cuatro autores estudiados conformen un programa poético común, es una arbitrariedad, lo que se puede postular es que ellos, y otros actores, radicalizan los postulados de renovación que el sistema poético chileno venía desarrollando desde la irrupción de la antipoesía de Nicanor Parra, en 1952.

En efecto, el proyecto poético transgresor de Parra instaló nuevos temas, nuevas formas y una discursividad desacralizadora en el sujeto poético. La sátira, la carnavalización y la negación del yo, agregan un registro amplio de posibilidades temáticas y formales a los poetas que vienen con posterioridad. La antipoesía culmina todo un proceso de transformaciones “del código de escritura y recepción de la poesía convencional” (Carrasco 1988).

La irrupción de los poetas neovanguardistas de los años ochenta, recibió ese legado. Lo profundizó, lo matizó e intervino, agregando nuevos elementos que se emparentaron principalmente con la herencia de las vanguardias históricas.

Se resignificó, de este modo, lo anormal en la poesía chilena. Este extrañamiento, en primer término, recodificó el modelo vanguardista, reintegrando la subversión y la provocación contra los discursos tradicionales. La neovanguardia vuelve a insistir en el gesto transformador, mediante la interacción de la vida y el arte. Integran lo extraliterarios, pero, a su vez, amplían el registro incorporando el propio cuerpo a los espacios de significación.

Las artes y la poesía, entre 1973-1985, se desarrollan en un complejo momento. El golpe de estado del once de septiembre de 1973, provocó profundas divisiones en la sociedad chilena. Por tanto, el desarrollo de la poesía chilena debió enfrentar un alicaído momento, y casi sin espacios para la edición y distribución.

La discusión acerca de un arte comprometido y testimonial, versus un arte conceptual y experimentalista, cruzó las definiciones de artistas y poetas. La aspiración de otorgarle tareas específicas a la producción artística provocó tensiones en el campo cultural. La caracterización y conceptualización de “Escena de Avanzada”, que plantea Nelly Richard, aporta una mirada, entre otras, para comprender los nudos complejos del escenario del campo neovanguardista.

En esa escena, la producción de obras y la materialización de proyectos de intervención artístico-políticos, potenciaron energéticamente la expansión de la neovanguardia en el campo de la poesía. La obra de Raúl Zurita, la edición de *Purgatorio* en 1979, dos años después de *La nueva novela*, vino a ratificar que la nueva ruptura se consolidaba. Este movimiento, conformó un espacio de creación y discusión, entre artistas plásticos y escritores. En ese espacio confluyeron e iniciaron su obra, entre otros, Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Alfredo Jaar, Raúl Zurita y Diamela Eltit.

Este nuevo vanguardismo no se puede interpretar como un gesto aislado y subordinado a la acción provocadora y experimentalista. Todo lo contrario, una correcta lectura debe concebir a este movimiento como parte de una escena dinámica, que, conmocionada por los avatares de la situación política, lleva adelante los supuestos de una renovación de las artes, que se venía gestando desde mediados del siglo XX.

Este hecho rebasó el espacio local, y se manifestó en múltiples expresiones en el continente: Diagonal Cero, Tucumán Arde, Nosferatu y El Lagrimal Trifulca en Argentina. Hora Zero en Perú. El Techo de la Ballena en Venezuela. El Nadaísmo en Colombia y el Colectivo de Acciones de Arte (CADA) en Chile, representan sumariamente un quiebre en las disciplinas, provocando expresiones heterogéneas e híbridas.

En términos generales, a partir de los años sesenta en América Latina la vanguardia reaparece con un profundo componente político. Desaparece la neutralidad y se expande un sistema de imágenes que da cuenta de la situación político social del momento.

Es un tiempo convulso, los cuestionamientos generales al discurso del arte y al rol de los artistas, movilizará a diversos colectivos y autores individuales, en una búsqueda frenética de nuevos paradigmas que encaucen la salida del discurso poético.

Todo este proceso, originado en los sesenta y setenta, hará confluir múltiples discursividades en la poesía chilena. En esta línea, se puede mencionar el trabajo de "Tribu No" con Cecilia Vicuña y Claudio Bertoni, La Escuela de Santiago, el Grupo América del Pedagógico o los talleres literarios de la Universidad Católica, dirigidos por Enrique Lihn, al que asistieron Raúl Zurita y Juan Luis Martínez. De este modo, la neovanguardia tensiona a más no poder el concepto de originalidad y le abre nuevas perspectivas al lenguaje de la poesía.

La neovanguardia se hace cargo de nudos problemáticos, que ya se venían planteando desde el advenimiento de la poesía moderna. Esta cuestión abordada por la teoría y por los poetas, afecta las bases del género y desarrolla un conjunto de obras excéntricas. La mayoría de ellas mencionada por el mismo Zurita en "Literatura, lenguaje y sociedad" (1983): *Aguas servidas*, de Carlos Cociña (1981); *Luis XIV*, de Paulo de Jolly (tres plaquettes 1981-1982); *La nueva novela y La poesía chilena* de Juan Luis Martínez (1977 y 1978, respectivamente); *Exit*, de Gonzalo Muñoz, (1981); *Purgatorio y Anteparaíso*, de Raúl Zurita, (1979 y 1982) y *Fragmento de La Tirana*, de Diego Maquieira (1983).

El repaso de esta lista de autores y obras, da cuenta que entre 1977 y 1983, ya se cuenta con un corpus, que representa, desde variados registros este nuevo programa poético, este nuevo intento renovador.

El corpus de obras, se desplaza y se distancia de otras discursividades. Su lectura permite indagar en los supuestos, las fracturas y las continuidades. Se interna en la pregunta por el lenguaje, el habla, los sentidos y las experiencias vitales. Y, aunque no existe un texto fundador, ni un manifiesto que configure las líneas centrales de ese nuevo programa, se puede identificar una propensión común en las obras citadas, esto es la disolución de sujeto y el desborde de los textos, más allá de la palabra escrita.

Estos dispositivos, que en muchos casos han sido leídos como gestos formales o expresiones de narcisismo, le otorgan a la discursividad una densidad mayor. La neovanguardia chilena, por tanto, se ubica justo en el centro de la discusión acerca del lenguaje y la poesía.

Este problema, es de más larga data, sin dudas, y no se puede atribuir el patrimonio de esta inquietud a los poetas del estudio, ni menos observar en este hecho sólo una estrategia de provocación experimental.

Separando esas aprensiones, la poesía y los demás géneros literarios pueden ser estudiados como géneros discursivos, que se construyen socialmente y son de diversa naturaleza. El lenguaje, como señala Bajtin (1986), es: “un medio vivo y concreto en el cual se desenvuelve la conciencia del artista de la palabra”. El discurso literario está inmerso en un medio vital, donde la palabra nunca es una o singular, sino más bien se construye a partir de múltiples voces, no pertenece en exclusiva a una entidad emisora, ya que todo discurso contiene la palabra ajena.

Desvanecimiento del sujeto y del lenguaje de la poesía

El marco mayor de los problemas y cuestionamientos que enfrenta la neovanguardia, se relaciona con el advenimiento del programa de la poesía contemporánea. Programa que se inscribe en una crisis general de la representación del mundo y pone en duda la matriz de la razón ilustrada que se había empeñado en interpretar y narrar el mundo.

Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* (2002), observa que, en el umbral del clasicismo a la modernidad, las palabras dejan de entrecruzarse con las representaciones y por tanto ya no coinciden con el conocimiento de las cosas. La escisión entre el lenguaje y la representación, lleva a que el lenguaje desde ese momento sólo pueda llegar al sujeto por medio de fragmentos.

Por tanto, las palabras ya no dijeron más lo que piensan del mundo, se envolvieron en una espesa bruma, y despojadas de la experiencia, se remitieron a sí mismas. Este giro o “extrañamiento del lenguaje”, como lo denominaron los formalistas rusos, desprendieron al lenguaje del dominio cotidiano.

En ese marco la poesía y su lenguaje, entraron en crisis, y casi como un medio de sobrevivencia, iniciaron un largo camino de canonizaciones y descanonizaciones. El lenguaje de la poesía se oscureció y se instaló en un territorio arbitrario, donde su legibilidad pasó a segundo plano.

Los postulados del nuevo edificio, diseñados principalmente por Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé, se enlazaron principalmente con los atributos negativos de la relación del lenguaje poético con el mundo. De ahí se desprendieron una serie de nominaciones como disonancia, oscuridad y desvío.

La magnitud del quiebre que instala este nuevo programa, es de tal magnitud, que no desaparecerá más de la discusión sobre el ser de la poesía. Esta interrogación acerca de los elementos más constitutivos del lenguaje poético, tuvo mucho que ver con el desprendimiento de las palabras en su representación del mundo. Y como afirma Foucault, el lenguaje terminó refiriéndose a sí mismo, como depositario de las nuevas preguntas que surgían.

El mismo fenómeno ocurre con el poema moderno, que aspira ser una entidad que se baste a sí mismo. De este modo, la poesía abandonó el terreno de la descripción de la realidad e ingreso en el territorio de la transposición y de la deformación.

Los atributos negativos de la poesía, adquieren valor. Lautréamont, incluso, identifica signos que la habrían de distinguir: congojas, desorientaciones, predominio de lo excepcional y de lo absurdo, oscuridad, fantasía desenfrenada, tenebroso afán, y ansia de aniquilación.

Baudelaire acuña el término moderno, y sostiene que el arte debe ver en el desierto de la ciudad burguesa y en la decadencia del sujeto, la posibilidad de la belleza misteriosa. Mallarmé llevará las cosas a un extremo mayor, el mundo pierde su realidad y se transforma en una figura del lenguaje.

Como afirma Octavo Paz, con Mallarmé, el poeta está solo frente a su lenguaje, esa es su patria y su libertad. El poema se convertirá de esta manera en un territorio independiente de la opresión de la realidad, expresa una mirada ontológica alejada de toda familiaridad cotidiana.

El lenguaje poético alejado del sentimiento y de la experiencia, se convierte en un terreno inestable y la canonización de lo lírico es dejada a la deriva. Este fenómeno

integra un plano de la arbitrariedad en su discurso, por lo cual se desborda desde sus propias posibilidades, esa tensión se puede rastrear desde los poetas modernos, pasando por los vanguardistas y los posvanguardistas.

Estas tensiones, que empujan la palabra poética hacia el mundo de la prosa, suspenden el lirismo clásico, deviene el plano de la simbolización. Realismo versus simbolismo será la antinomia que dirigirá los derroteros de la literatura por un buen tiempo, proceso que culminará con el advenimiento de las vanguardias de principio del siglo XX.

Por cierto, en medio de este tránsito la poesía suspende sus atributos clásicos. Hasta principios del siglo XIX sólo pertenecía al ámbito sonoro de la sociedad, su función era la representación idealizadora de materias y situaciones vulgares. con el inicio de la poesía moderna, ya no se juzgará más un poema, en referencia a a sus cualidades de contenido.

Rimbaud agrega la reflexión acerca del arte poético. El poeta no sólo debe escribir poemas, sino que debe interrogarse acerca del lenguaje de la poesía y el alma colectiva de su época, de esta manera el poeta escribirá poesía con la finalidad de llegar a lo desconocido y se convertirá en un vidente.

Las ideas programáticas de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé se expresarán en diversas tendencias en los albores del poema del siglo XX, así por ejemplo en la construcción de una poesía alógica y autorreflexiva.

Este nuevo sujeto poético construye ahora un lenguaje “extraño”, un tanto opaco, que pretende separar decididamente “a la lírica del corazón”, como señalaba Edgard Allan Poe. Este extrañamiento repercutió en una nueva percepción o representación del mundo, por lo que el sujeto se rearticula, se reconfigura y se transforma; lo que trae consigo una nueva forma de leer y entender lo poético.

Rimbaud, Baudelaire y Mallarmé, se constituyen en los pilares fundamentales de la deshumanización del poema contemporáneo, aquello que Friedrich denomina el

“alejamiento cada vez más decidido de la vida natural”. En definitiva, la lírica abandona la vivencia y la confesión.

La incorporación de nuevos dispositivos discursivos, será la tarea que llevarán adelante los poetas del vanguardismo de principio del siglo XX. De esta manera, inician una deconstrucción de toda la arquitectura diseñada en el modernismo, desdibujan aún más al sujeto y trabajan con todo material posible. Lo poético está en el mundo, está en sus cosas triviales. La fragmentación del mundo aparece en todo su esplendor, las verdades de la razón ilustrada y la metafísica, terminan por ceder a la sentencia de la muerte de Dios de Nietzsche, y la subversión de todos los valores, que había diseñado la razón moderna.

Se confirma, se este modo, que la escritura contemporánea se libera del tema de la expresión, como señalara Foucault preguntándose: ¿Qué es un autor?,

De ello, se concluye que el discurso de la poesía, no sólo debe ser medido en su valor expresivo o en sus transformaciones. Foucault plantea que los discursos deben ser estudiados en lo que llama: “modalidades de su existencia”, que vendrían a ser los modos de circulación, de valoración, de atribución, de apropiación de los discursos, que varían de cultura en cultura y además se modifican al interior de ellas

En este mismo terreno, la poesía y demás géneros literarios deben ser comprendidos y estudiados como géneros discursivos. Ellos se construyen socialmente y son de diversa naturaleza. Los aportes de Mijaíl Bajtin, permiten investigar en la naturaleza de los enunciados (géneros discursivos), posibilitan, también, situar al poema, al sujeto poético y al lenguaje poético.

El análisis, por consecuencia, abordó la naturaleza del enunciado. Esta metodología, evitó remitir el estudio al campo de un excesivo formalismo y abstracción. De esta manera, no se debilitan los componentes históricos de la investigación, y se previene, la reducción del lazo entre la palabra y la vida cotidiana.

Como el mismo Bajtín, lo postula, las poéticas orgánicas clásicas (Aristóteles, Horacio) se asientan en una percepción del todo en la literatura y su armonía. Suspenden, de este modo, el diálogo natural de la palabra. Se bastan a sí mismas y no toman en cuenta ninguna expresión más allá de sus límites.

Esta tesis, la complementa Lotman, en su distinción del lenguaje prosaico, que sería el natural, y el lenguaje de la poesía, de carácter secundario y más complejo en su estructura.

En este campo de inestabilidades, el lenguaje poético, representa sumariamente, las preocupaciones del sujeto contemporáneo, en relación a las posibilidades que ofrecen los sistemas de signos, para una comprensión y aprehensión del mundo. La crisis que vive la métrica clásica es un ejemplo de dicha contradicción. La superación del metro, y el ascenso del verso libre no sólo afectó a la forma artística, también implicó cambios sustanciales en la naturaleza del enunciado poético.

En este orden, se puede concluir que la poesía, a diferencia de la novela, es un género altamente canonizado, y por consecuencia la desfronterización a la que se ve expuesta en la modernidad, la pone en crisis con sus propios fundamentos, cuyas expresiones más visibles, remiten al campo de lo formal.

En esa línea, la novelización de los géneros que propone Bajtín, cobra capital relevancia, pues establece una renovación y en, cierta medida adaptación, de lo poético en estas nuevas perspectivas.

Se supera la monologización del género, se amplía su repertorio, y se establece una plurisignificativa relación con las fuentes de la cultura popular (la risa, la ironía, y la parodización).

Los proyectos vanguardistas comprendieron cabalmente este fenómeno, propiciando un “antagonismo radical frente al orden establecido en el dominio literario” (Videla 2012), Llevan hasta las últimas consecuencias los postulados de la poesía moderna que habían sido diseñados por Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud.

Los poetas vanguardistas, instalan la libertad expresiva, por eso recurren a todo tipo de materiales, tanto literarios como extraliterarios, en la confección de su sistema de imágenes.

El fenómeno vanguardista en sus múltiples expresiones y manifestaciones, no obedeció a un solo estilo en sentido estricto. En su expresividad dinámica recurre a todos los elementos del mundo industrializado en el que surge. De ahí que uno de los elementos centrales que desarrolla es el montaje, en consonancia con el desarrollo de la producción en serie que había automatizado los procesos de producción del capitalismo.

Este extenso repertorio de nudos problemáticos: el sujeto poético, su fragmentación, las tonalidades y discursividades, cobran presencia en la producción literaria de la neovanguardia. Esta avalancha de transformaciones en la palabra poética transita desde una semántica lógica a una semántica del caos, produce un ritmo tempestuoso de las imágenes, que instala la atmósfera de la tragedia social del Chile en dictadura.

Posmodernismo y neovanguardia

El contexto de producción de la neovanguardia está ineludiblemente contaminado por la conformación del campo conceptual, que originará los fundamentos del posmodernismo. De hecho y como se ha visto, en el estudio del corpus, variados elementos de la poesía de los autores estudiados, contienen un alto componente posmoderno.

En 1979 Lyotard publica *La condición posmoderna: Informe sobre el saber*, definiendo y describiendo el nuevo estatuto del saber, después de las transformaciones que han afectado al discurso de la ciencia y de las artes a partir del siglo XIX.

Las promesas levantadas por el discurso de la razón moderna, según Lyotard, no lograron resolver los problemas centrales, que se planteó corregir por medio de la

estructuración de “metarrelatos”, todas esas grandes explicaciones entraron en crisis.

La pérdida de las certezas abrió, así, un campo de oportunidades y reflexión cuya dimensión hoy no se puede mensurar, más aún cuando no se puede ni siquiera hablar del inicio o el término de una transición desde lo moderno.

La pluralidad de discursos y la valoración de lo local establece nuevas formas de convivencia, campos abiertos de discusión en una especie de modelo por armar en que la oportunidad de construcción de nuevos sujetos políticos transcurre en una fragmentación, que deambula entre el consumismo, la influencia de los medios de comunicación, la masividad y la abolición de las verdades absolutas.

Lo posmoderno no se establece como lo contrario a lo moderno, más bien implica su rebasamiento. La estética y la literatura, así, se convierten en un campo privilegiado de lucha, allí donde el lenguaje constituye el territorio y la expresión de una crisis que vuelve una y otra vez a poner en tela de juicio las verdades sacrosantas construidas y hegemónicas por el discurso científico positivista.

Lo polifónico y poliestilístico predomina en el campo de la creación artística, las viejas teorías de géneros ceden frente a un terreno híbrido que establece nuevas discursividades, que aún no son leídas ni con la seriedad o reflexión necesarias, quizás todavía no se sabe cuál es la forma que debe adquirir este arte postmoderno que deambula en un océano plagado de imágenes, dispositivos electrónicos de comunicación, redes de información, redes sociales y acceso al consumo.

A juicio de Gianni Vattimo (1987), la posmodernidad contiene un carácter “espacial” antes que “temporal”. La Posmodernidad, en esta línea, no refiere a un tiempo concreto de la historia y del pensamiento, es una condición humana determinada

En la sociedad y la cultura contemporáneas (sociedad postindustrial y cultura posmoderna) la legitimación del saber se plantea en otros términos, los grandes relatos pierden credibilidad ya sea en su forma especulativa o emancipadora. Esta

decadencia es efecto del auge de las técnicas y tecnologías a partir de la Segunda Guerra Mundial, que pone más el acento sobre los medios de la acción que en sus fines. En lo político, un nuevo despliegue del capitalismo eliminó la alternativa comunista y revalorizó el disfrute individual de bienes y servicios.

El dispositivo especulativo encubre una especie de equivocación con respecto al saber, muestra que éste sólo merece su nombre en tanto se reitera en la cita que hace de sus propios enunciados, no sabe en realidad lo que cree saber.

La escritura de los autores estudiados, se desarrolla en gran medida con el telón de fondo de la posmodernidad, la fragmentación y la dislocación de los signos, sumado al descreimiento general respecto del discurso del arte, le otorgan a las obras componentes propios de esta condición.

Algunos antecedentes históricos, aparecen como una suerte de escenario, para que Martínez, Zurita, Maquieira y Lira, esbocen sus programas poéticos. El sujeto degradado, la inclinación por el uso del collage y el pastiche, la subversión de los discursos oficiales, en gran medida se entronca con estos postulados.

En los ochenta, se impone el modelo político-económico del neoliberalismo en los países desarrollados, presididos por Ronald Reagan en Estados Unidos y Margaret Thatcher en Inglaterra. Juan Pablo II impone el pensamiento conservador en la Iglesia Católica y el campo socialista, encabezado por la Unión Soviética caerá completamente a fines de la década.

El problema de la posmodernidad, en conclusión, es estético y político, como señala Jameson en *Teoría de la postmodernidad* (1989), las diversas posturas que caben ante el hecho, a favor o en contra abren un espacio de definiciones que no terminan de hacer su camino. La inestabilidad de los sistemas, presupone posibilidades amplias, algo así como un mundo por armar, donde todas las posibilidades podrían justificarse en el simulacro y en la escenificación del espectáculo.

La neovanguardia de los ochenta, sufre en carne propia estas contradicciones, y aprovecha, en cierta medida, las posibilidades de un mundo que empieza a trastabillar. De este modo, construye y define su proyecto en medio de las configuraciones de un mundo monologizado por el discurso del capitalismo tardío.

Lo posmoderno en el corpus estudiado, no es privativo de las formas y de los gestos. También se instala en el vértice de la desconstrucción generalizada de los discursos; frente a ese abismo los dispositivos estético y políticos que se observan en la obra de Zurita, Maquieira, Martínez y Lira, rebasan la mera gestualidad y la provocación.

Evidencia de este hecho, constituye la propensión de la obra a despersonalizar, desacralizar, y enmascarar al sujeto poético. En ese espacio de contradicciones polimorfos las escrituras indagadas integran a su sistema los afluentes de la cultura masiva, degradan la realidad y apuestan por un territorio abierto a las significaciones.

Para comprender este cambio en las significaciones, como postula Terry Eagleton habría que retrotraerse al momento previo al ascenso del capitalismo, cuando las tres preguntas de la filosofía no se habían escindido: ¿Qué podemos saber? (lo cognitivo) ¿Qué debemos hacer? (lo ético político) y ¿Qué es lo que consideramos bello? (la estética libidinal). Aquel momento en que el conocimiento estaba sometido a ciertos imperativos morales y no a lo instrumental.

Lo ético político no era sólo una cuestión de intuición, de decisión existencial o inexplicable, sino que implicaba un conocimiento riguroso de lo que somos y de la vida social. El arte no estaba separado de la dimensión ético-política, sino que era uno de sus medios principales, era una forma de conocimiento social, conducido dentro de cierto marco normativo ético.

Luego, bajo el nombre de ciencia el conocimiento se emancipó y empezó a operar a través de sus propias leyes internas y autónomas. La filosofía entendió que no

podía deducir valores de los hechos. En el pensamiento clásico responder la pregunta: ¿Qué tengo que hacer?, implicaba referirse al lugar real de cada uno en el seno de las relaciones sociales de la *polis*, y a los derechos y responsabilidades que conllevan, por lo que el lenguaje normativo estaba estrechamente ligado al cognitivo.

En la cultura posmoderna, el arte, y por tanto la literatura, queda a merced de la lógica del capitalismo tardío que busca por todos sus medios convertirlo en mercancía y colonizar sus últimos espacios de resistencia. De ahí también que resulta capital el rescate que hace Lyotard del saber narrativo, en contraposición a la hegemonía del saber científico, como una herramienta de la condición humana que permite la construcción del lazo social.

Lyotard, al igual que Eagleton, piensa que la instauración desenfrenada del pensamiento instrumental ha provocado una ruptura entre los planos éticos y cognitivos. Por tanto, radicaliza la discusión acerca de lo justo y, por, sobre todo, respecto de la legitimidad que adquieren los discursos ordenadores del devenir social.

La posmodernidad, de la cual no se sabe si es inicio o final de un ciclo, es un escenario plagado de oportunidades para construir a través de la dialogía y el acuerdo posible, una estética que recupere en parte su función social y ponga el acento en algo fundamental: la reconstrucción de la convivencia social.

La neovanguardia, sin tener plena conciencia de este hecho, estructuró una visión del arte y la poesía, que recoge en medio de la desestructuración de sentido, este espíritu epocal

El proyecto poético de los neovanguardistas, no pretende dar respuesta al cúmulo de problemas que afectan al sistema del arte y la poesía, no existe en ellos la pretensión de rearmar el mundo. Lo que hacen es trabajar con esos retazos,

desconstruyéndolos, en un proceso de ruptura y continuidad, con la tradición de la poesía chilena. Por este motivo la deforman, la parodian y la mimetizan.

Las otras discursividades

En el campo de estudio, se desarrollan y en algunos casos convergen, otras discursividades poéticas. La ampliación del horizonte temático, la desfronterización de los géneros y la emergencia de los márgenes, dan cuenta de un amplio y significativo corpus de obras.

En particular se constata el trabajo poético desarrollado por escritoras mujeres en la época, en esta línea se puede mencionar: *Bobby Sands desfallece en el muro*, Carmen Berenguer (1984); *Vía pública*, de Eugenia Brito (1984); *Causas perdidas*, de Teresa Calderón (1984), y *Palabra de mujer*, de Heddy Navarro (1984); *El primer libro*, de Soledad Fariña, (1985); *Carta de viaje y La Bandera de Chile*, de Elvira Hernández,(1987); *El hueso de la memoria* de Verónica Zondek, (1988).

Este cuerpo de obras, representa, en parte, un proceso de reinstalación del sujeto femenino en la poesía chilena, sin llegar a conformarse en un grupo o colectivo, desarrollan voz propia, a través de temas universales y de género.

Estas escrituras vienen a trazar un derrotero importante en el campo de la literatura chilena y específicamente en la poesía, expresan un campo enunciativo del cuerpo-mujer en los textos; escrituras escritas, valga la expresa redundancia, en plena asfixia dictatorial y patriarcal. Así, *La Bandera de Chile* de Elvira Hernández, publicado en 1981, distribuido clandestinamente, da cuenta de una palabra inscrita en y sobre pliegues y des (pliegues) de un cuerpo-bandera devenido en múltiples ondulaciones semánticas. Madre-Patria-Bandera conjugan la metáfora sobre y desde la cual esta obra se despliega hasta enunciados altamente provocativos: “La Bandera de Chile está tendida entre 2 edificios /se infla su tela como una barriga ulcerada /- cae como teta vieja- “. La Bandera de Chile está llena de hoyos, entra y sale el viento, rota, rajada, a la deriva, en el estadio, es ropa, sirve para

decorar, silencio y continúa con una palabra medio tartamuda-entrecortada. La Bandera de Chile constituye una obra relevante que da cuenta de una escritura que problematiza la historia particular y general de un país y permea por todos lados la fijación de dominio, a su vez, da cuenta de la batalla allí presente por la libertad de una conciencia femenina condicionada social y culturalmente.

La radicalidad del arte contemporáneo

La radicalidad del arte contemporáneo se sostiene sobre dos cimientos, la transgresión y la experimentación, puntales sobre los cuales se levanta el propio edificio de las vanguardias. Este doble movimiento como lugar privilegiado del sujeto trajo consigo escrituras, manifiestos, voces, articulaciones, grupos, obras; transgresión y experimentación encomiaron la radicalidad como exultación de una visibilidad del arte antes nunca vista.

Esta efervescencia se manifiesta por medio de múltiples manifiestos y propuestas programáticas. En 1909, *Le Figaro* publica el manifiesto futurista; Vicente Huidobro en 1914, "Non Serviam"; 1924, André Breton y el primer manifiesto del surrealismo., Vladimir Mayakowski junto a Vladimir Jlébnikov, 1912, y su manifiesto "Bofetada al gusto", defensa pública del derecho del poeta a crear nuevas palabras a través de la arbitrariedad, mediante el uso de vocablos sueltos, formas, fragmentos, comprueban la radicalidad mediante programas rupturistas y la necesidad y exigencia de un tiempo y sujeto que requiere de la inscripción de sus postulados en y por el debate epocal.

Así, *los ismos* configuran como cuerpo en el devenir de las artes, la irrupción del desenfreno artístico, en el sentido de vitalidad con la cual el artista aborda su material de trabajo y las licencias que con él se permite.

Formas, lenguajes, extravagancias, politizaciones, programas, propuestas, divergencias estéticas, gestos y disidencias trajeron consigo como resultado una suerte de naturalización de tal radicalidad. Ciertos materiales fueron tomados de

esa casa convulsionada del arte contemporáneo para levantar los nuevos andamios de la neovanguardia.

En el caso de Chile, “(...) retomaron de las vanguardias históricas la tensión entre *politización de la forma* y *desmontaje contrainstitucional*, aunque habiendo ya renunciado al fundamentalismo de lo nuevo que descansaba en el tiempo rectilíneo (de avances, rupturas y cancelaciones) de la modernidad universal”, como argumenta Nelly Richard a propósito de las elipsis presentes, de ciertos nudos críticos entre arte y política.(2005). Y, a su vez se desmarca del rasgo sustantivo de la vanguardia, esto es, la internacionalización de las artes, el rasgo profundamente ligado al fenómeno de la metrópolis, apuntando a la especificidad de una escena de emergencia (Richard 2005).

Así fue uno de los casos, la llamada Escena de Avanzada. La consolidación de poéticas posmodernas y neovanguardistas surgidas durante los años setenta, otorgan su sello al arte en medio del horror y la muerte, en medio de la tortura, en medio de desapariciones y exilios, cara a cara a un discurso moral conservador, recalcitrante, enfrentando la sustitución del Estado por la empresa privada y la economía neoliberal. “Tal vez habré hecho de la palabra muerte una casa muy ancha o manoseada” (Formoso 2003), pareciera resonar en el necrofílico paisaje dictatorial. Los derroteros trazados previamente de la cultura fueron violentamente quebrados, detonando nuevos procesos artísticos, complejos en sus especificidades, multiformes.

Si bien los antecedentes a la neovanguardia en el arte se remiten a búsquedas y experimentaciones en las postrimerías de los años sesenta, sólo a mediados de los años setenta se consolida un corpus: Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Francisco Brugnoli, Elías Adasme, Ronald Kay, Catalina Parra, entre otros. La lista de los nombres de aquellos artistas que enfrentan el “horroroso Chile” en una suerte de insilio, y de los expulsados a la diáspora es larga; inmensa también su producción artística.

Recién hacia los años noventa se moviliza cierto ordenamiento en los registros y documentos de la información desperdigada. La dispersión, el ocultamiento, la pérdida, las borraduras, afectan también el tejido de la historia del arte en Chile.

Lo multiforme del arte, los lenguajes convulsos, ocultos signos, sin embargo, demarcadas escenificaciones, en ese Chile en dictadura, en tres ejemplos: “Reconstitución *de Escena*” de Carlos Leppe en 1977 en Galería Cromo; “Lugares comunes, pintura aerpostal N°8”, 1984 de Eugenio Dittborn y “La lección de anatomía” de Arturo Duclos, 1983.

Para Carlos Leppe la fotografía es depositaria de los intersticios desgarradores de su obra, esencialmente el autorretrato. En cajas el cuerpo retratado queda encerrado, mortificado, la escena ha sido leída oblicuamente: el dolor se significa a reajo metido en cajas.

Aquella “última trinchera del rostro humano” como denominaba Walter Benjamin al autorretrato, es la inscripción lúcida, trágica, espacial, también, de la obra de Eugenio Dittborn. La identificación serial, la disposición de rostros fotografiados común y corrientes, uno al lado de otro, en técnicas de fotoserigrafías sobre papel de envolver, rotulados con frases escuetas, *señales de vida, tiro de gracias, casa de citas*, entre otras; el uso de la foto carne infiere el disciplinamiento, la regimentación de la identidad.

Su obra confronta a través de la problematización de las identidades y los rostros la tragedia de los desaparecimientos en el soporte de la aerpostal. La obra viaja, vuela, se exhibe en Cali, Lima, Rotterdam, Nueva York. En tal desplazamiento a la obra le adviene el tiempo, pero también se constituye desde el tiempo de la propia transitoriedad. La escisión de un país en los de afuera y en los de adentro, el confiscamiento al que se ve sometido, la asfixia a contrapelo, resurge con dramaticidad insospechada, con expresionismo testimonial, con materialidad performática en la aerpostal doblada en tres pliegues, situada en la discursividad múltiple, abarcadora de los cielos del mundo.

“La lección de anatomía” de Arturo Duclos corresponde a una instalación realizada el año 1983. La técnica clásica de la pintura al óleo se utiliza sobre huesos humanos. Pedazos de fémur exhiben casitas, cicatrices, puntos rojos, amarillos, una estrella roja encima del cráneo humano. La objetualidad es evidente, la tensión de signos y códigos también. Duclos apunta centralmente a la descontextualización del entramado sígnico y de códigos a fin de ironizar.

La palabra *manierista*

La palabra manierista se lee más de alguna vez en estas páginas, en su calidad de adjetivación; merece, entonces, algunos alcances reflexivos. Principalmente la acepción recorre la línea argumental de Arnold Hauser: "La revolución que el manierismo significa en la historia del arte y que va a crear cánones estilísticos totalmente nuevos consiste, en lo esencial, en que, por primera vez, las rutas del arte van a apartarse consciente e intencionadamente de las rutas de la naturaleza". (Hauser 1969 16). Así, el manierismo pone en crisis y desmantela la configuración de un modo de comprensión del arte; lo que hoy se señala como tradición es desplazado y puesto en serios aprietos. La ilusión renacentista se desvanece, la arquitecturización del proyecto de la unidad entre cuerpo y alma se desploma, desperdigando encima del suelo pedazos utópicos y esquirlas de la falta de fe en la trascendencia que se buscaron por las esquinas de los siglos XV y XVI, tiempos del principio regulador de la composición en “La última cena” de Leonardo de Vinci, tiempos de las imponentes leyes del clasicismo de Rafael y Tiziano.

Entre una tensión irreconciliable entre lo barroco y el clasicismo del espíritu renacentista es que emerge un lenguaje extraño que, en los diversos decursos de las historias del arte y la literatura, y sus confusas disgregaciones, ha sido considerado peyorativamente. Pero, la justicia llega, aunque demore algún tiempo y será hacia los años veinte del Siglo XX en las relecturas, en la ciudad de Leipzig que Wilhelm Pinder le otorgará al manierismo su acepción positiva, a propósito de

la conferencia dictada por Max Dvorak titulada “Sobre El Greco y el Manierismo “ en 1920.

La crítica ha citado obras manieristas y barrocas de modo confuso, las fronteras entre el Barroco y el Manierismo suceden imbricadas; lo inextricable opera por doquier, tanto en el campo de la literatura como en los ejemplos de la historia del arte, aunque los esfuerzos en esta última han conseguido metodologías ordenadoras que permiten visualizar estilos, formas, obras, escuelas.

Una exégesis respecto al Manierismo en su orientación original rebasa el propósito de estas líneas, sin embargo, resulta necesario apuntar que en la problematización respecto de lo barroco y su actualización, es decir en su neologismo el encuentro con la acepción manierista es inevitable, toda vez que los estudios críticos así lo señalan, más aún para los estudios literarios.

Así, el neobarroquismo, el neomanierismo, el barroquismo en tanto categorías puebla las consideraciones críticas. “El barroquismo, en su estética de la contradicción, en su engaño de los sentidos, en sus sueños que se disuelven en los intersticios de la realidad, no es ajeno a esas contradictorias imágenes que nos ofrece la poesía de Maquieira o Harris (...), señala Oscar Galindo. (2005). Severo Sarduy, desarrollará reflexiones propias en *Ensayos generales sobre el Barroco* (1987).

La imposibilidad que presenta el sujeto, entonces, en el abarcar con criterios de certeza la realidad resulta ser una innegable característica de la crisis, tanto para el tiempo del Manierismo, tanto para el tiempo del Neobarroco, por cierto distinguiendo las expresiones consustanciales de cada uno de los periodos, manteniendo las reservas de cada caso.

El sujeto en crisis propenderá a echar manos al travestismo, a las transformaciones ilimitadas, a fragmentar las voces, a hibridizar las lenguas, a mezclar idiomas en estas nuevas literaturas del Neobarroco tal como lo postula Severo Sarduy. Y,

justamente la obra manierista es depositaria de esas características: el pluritematismo y la plurimembración da cuenta de ello.

La esencia del Manierismo posee un rasgo sustancial: las motivaciones, incitaciones creadoras surgen de las obras de artes, de modelos artísticos, de cánones a seguir; radica allí su esencia anaturalista. No es la naturaleza la fuente que motiva al artista manierista.

Tal parangón se observa en la obra neobarroca, pues ciertos rasgos se presentan inequívocamente: los sistemas de referencias, la pintura motiva a la escritura, la escritura a la pintura, la escultura al teatro: la escena a la fotografía, la fotografía a la escritura y así sucesivamente, situando de este modo al propio arte como motivación central del programa neobarroco. De este modo, la sustancial red de referencias de la obra de arte de su mismo género o no, amplía, complejiza, tensiona, incluso diluye - a veces- los campos semánticos, desbordando a la propia obra, desbordando a la propia materialidad de la obra.

Las escrituras

Imbuidos en este escenario *La nueva novela* de Juan Luis Martínez, *Purgatorio* de Raúl Zurita, *La Tirana* de Diego Maquieira y *Proyecto de Obras Completas* de Rodrigo Lira configuran posicionamientos discursivos multiformes.

La nueva novela de Juan Luis Martínez preferentemente se preocupa de las múltiples disquisiciones teóricas que tensionan la discusión respecto de la poesía contemporánea y el arte.

Como un libro casi inclasificable y que resiste a cualquier canonización *La nueva novela* construye un espacio textual que desfrontera los géneros, se puede definir como un ejercicio de poeticidad. Por este motivo, el volumen adquiere la traza de una enciclopedia de artes o un tratado de estética. Martínez, centra su mirada en preocupaciones decisivas tanto en el campo de la poesía, como en de las ciencias. Se concentra en el estatuto discursivo acerca del mundo y su realidad.

Ubicada justo en el vértice de un tiempo convulso, entre la caída de las ilusiones encendidas en los años sesenta y el advenimiento de una larga época de censura, prohibiciones, torturas y asesinatos, en Chile y Latinoamérica, *La nueva novela* propone una búsqueda conceptual, plagada de ironía y de experimentación. Se instala desde el lugar complejo de las contradicciones del devenir, cuyas coordenadas conducen al absurdo.

Yuxtaposición y transposición, son los soportes que sostiene la escritura de Martínez, en esa línea interroga, contradice y degrada las significaciones. El repertorio de temas que aborda (el lenguaje, la poesía, la muerte del autor, la interdisciplinariedad, el sentido y la interrogación acerca de lo real), aparece como un sumario índice de los contenidos de la nueva ruptura del sistema poético chileno, que ya se venía fraguando desde antes del golpe de Estado.

El sujeto poético se desvanece en *La nueva novela*, se esconde y se fragmenta repetidamente, todos elementos que ponen a prueba su lectura. Cumple a cabalidad con el designio de Martínez que invita frecuentemente al lector a participar de su juego.

Juan Luis Martínez se emparenta con la tradición del vanguardismo. Por sus páginas desfilan los máximos exponentes del surrealismo, el dadaísmo y otras corrientes de ruptura. Estas citas, conforman un espacio propio en el texto, Martínez las integra en un espacio dialógico, y de esta manera construye planos plurisignificativos, donde el juego de las connotaciones es el vehículo central del armado verbal.

La relación de Martínez con la tradición de la literatura chilena es polémica, su aspiración borrar todo rastro de filiación en la obra artística, se confronta con la tradición del yo absoluto, omnipresente y monológico, que ya se encontraba en crisis en el momento que inicia su obra.

El lenguaje es el articulador del sentido o el no sentido en el libro, el autor se diluye, en clara cita con los postulados de Mallarmé. La sucesión de imágenes, collages, montajes y objetos trae como resultado textos híbridos y polisémicos que perfectamente pueden ubicar a Martínez en un punto medio entre el escritor y el artista visual.

La nueva novela delinea los límites del lenguaje, la palabra escrita no alcanza, por tanto el poeta debe recurrir a lo externo, como un mecanismo de expansión del significante. Martínez modeliza géneros discursivos primarios (las ciencias, las matemáticas y la física) creando sistemas y subsistemas discursivos cuya característica principal es el estado permanente de inestabilidad.

Raúl Zurita en *Purgatorio* converge y profundiza con gran parte de los postulados de Martínez, pero su aspiración es la obra total. Esta búsqueda totalizadora, otorga multidimensionalidad al lenguaje poético, de este modo Zurita vuelve a insistir en la crisis de la palabra.

La palabra poética en *Purgatorio*, se desdobra y metamorfosea en la experiencia de una comunidad traumatizada, como una clara señal de la afección del habla que vive Chile tras el golpe de Estado. La escritura fragmentada, los espacios en blanco, la expansión hacia lo visual y lo extraliterario, dibujan un escenario que deambula entre lo que se alcanza a enunciar y lo que queda reservado a la esfera del silencio.

En esta ambivalencia entre “lo dicho “ y “lo no dicho” *Purgatorio* pone a prueba la tesis de la fractura del lenguaje. De esta manera, describe la atmósfera de censura y de represión en el habla. La escritura de Zurita deambula permanentemente en ese problema. Por este motivo es que integra su cuerpo a la textualidad, como una manera de expandir aún más el significante y expresar el dolor y la tragedia.

En *Purgatorio* se modeliza el discurso de las matemáticas, la lógica, la religión y la psiquiatría, este hecho que la crítica ha definido como transdisciplinareidad, posibilita que *Purgatorio* sea una obra polifónica, donde la relación sujeto y

comunidad es expresada a través de un diálogo interdiscursivo de voces que otorgan al texto diversas tonalidades.

Predomina en *Purgatorio* el tono imprecativo de los versos, que, a través de la enunciación de cantos, amplía los significantes a una dimensión sonoro-expresiva. Este dispositivo, presente también en las escrituras sagradas (*La Biblia*), confiere a los textos un dinamismo que rebasa la página escrita, y se emparenta con la tradición oral.

El “yo” de los textos zuritiano se entrecruza con el “nosotros” de la comunidad y, por tanto, la fragmentación del sujeto adquiere la dimensión de un territorio dialógico donde convergen las voces.

Las voces en *Purgatorio* se degradan y se metamorfosean, se configura un territorio textual ambivalente que niega y afirma, que interpela a la vida y la muerte. Estas voces surgen en el texto degradadas y deformadas, la ambivalencia de la degradación enuncia la relación: vida y muerte, por medio de constantes negaciones y afirmaciones en la discursividad. La constante inestabilidad que se aprecia en *Purgatorio* ejemplifica de la ambivalencia que el discurso zuritiano instala desde una perspectiva binaria de ascenso y caída.

El discurso de las matemáticas y de la lógica modelizados secundariamente en la escritura zuritiana, convergen en un espacio multidimensional. Por medio de este dispositivo, Zurita pretende narrar una realidad imposible de representar por las coordenadas espacio-temporales que condicionan al sujeto.

La interdiscursividad con los postulados de la geometría no euclidiana y el álgebra se integran al sistema discursivo de *Purgatorio* como una forma de narrar o describir el mundo desde el margen de lo posible y lo imposible.

Al igual que el discurso del álgebra, la escritura de Zurita deviene en una suerte de hibridez, donde convergen signos de distinto orden. De esta manera amplía las significaciones y diseña una arquitectura global del libro, de orden simétrico, al estilo

de Dante en la *Divina Comedia.Purgatorio* es un libro que se desborda, pero, a la vez, cada uno de sus componentes ha sido pensado según un estricto orden matemático y lógico. Este dispositivo expresado en secuencias y montajes de planos diversos, permite que las voces dialoguen plurisignificativamente.

El discurso de la religión, a su vez, surge como un componente macrodiscursivo que posibilita la construcción de una épica y además, resignifica la experiencia del tránsito por el purgatorio como lugar de sufrimiento y de expiación.

La presencia del paisaje y del territorio chileno en el libro. dinamiza el discurso poético y dota a los textos de un lirismo, que en tono trágico se enlaza con la experiencia del sujeto que habita estas geografías. Por medio de esta confluencia el sujeto inscribe su pertenencia en la geografía chilena, donde cuerpo y territorio son la simbolización del amor, la piedad, el dolor y el sufrimiento. Cuerpo y geografía aparecen fundidos en un mismo plano de la enunciación, adquieren corporeidad por medio de imágenes superpuestas que suspenden el límite entre sueño y realidad.

El recurso del sueño como vehículo de testimonio, que se hará cada vez más evidente en el conjunto de la obra de Zurita, inscribe en la escritura la tensión entre lo recordado y lo narrado. Lo onírico en los textos zuritianos remite a la evocación y testimonio fragmentado de lo que se recuerda y lo que se olvida. De este modo, existe una apertura de la significación del testimonio en el borde difuso del sueño y la realidad. *Purgatorio*, en conclusión, constituye una declaración de los principios programáticos de la poesía de Raúl Zurita.

Diego Maquieira esboza su proyecto poético, en *La Tirana*, a través una escritura de variados registros donde predomina el neobarroquismo y el manierismo. Maquieira, a diferencia de Martínez y Zurita, instala un escenario donde, por medio de una intensa dramatización, realiza un recorrido por la cultura en Chile bajo dictadura.

Al igual que Zurita y Martínez, expresa escepticismo respecto de la palabra poética. Recoge, así, la problemática de la afección de la palabra. El sujeto poético se desdobra en variadas voces carnavalizadas, que en un espacio dialógico, estructuran una discursividad polifónica.

La Tirana, sin ser un libro de testimonio o denuncia directa, propone una profunda y ácida crítica social. Esta crítica realiza una apertura hacia nuevos espacios plurisignificativos y se apropia de discursos emergentes en su poética, como por ejemplo la discursividad etnocultural.

La Tirana es un libro al borde del abismo, las voces hablan desde el límite. Su búsqueda está dirigida a la creación de un nuevo lenguaje, por tanto, su principal ruptura tiene que ver con el sistema de representación del lenguaje poético que ya está agotado.

El diálogo de las voces en *La Tirana* construye un escenario atemporal donde confluyen las referencias y las citas. De esta manera, las imágenes se trastocan, se subvierten y desfronterizan tiempo y espacio, en un escenario que sirve como soporte para el desplazamiento de las voces.

La Tirana pone en escena un intricado sistema de citas y textos históricos, lo que de alguna manera eclipsa su lectura. Por tanto, requiere de un lector y de un analista atento. Los principales afluentes, de los que se nutre el libro, están relacionados con la cultura popular y masiva de los años ochenta.

Elabora en su escritura una narración acerca de la caída de la aristocracia criolla, la que vive de la nostalgia de un pasado esplendoroso, y que simbólicamente representa la declinación de un sistema de valores y de privilegios ostentados por largo tiempo.

Esta caída del orgullo aristocrático, se representa en la figura de la La Tirana, sujeto-personaje-narrador que evoca los años de bonanza de su clase. La Tirana sujeto

femenino y personaje en el libro, viene a contener en su cuerpo en decadencia la puesta en crisis de sistemas discursivos ordenadores y oficiales.

Por cierto, el libro, no escatima en su discurso discurso anticlerical. El discurso religioso cristiano ha permeado las diversas esferas de la comunidad y también ha invadido el espacio vital más íntimo que es el cuerpo, castrando el erotismo. En esta línea, el libro es una gran crítica a un sistema educativo basado en los preceptos de la culpa y el castigo.

Los espacios simbólicos que construye Maquieira, se enfrentan a los discursos oficiales y ceremoniosos, y también ponen en escena la violencia y la coerción validadas en instituciones de raigambre histórica. El libro alude de este modo a la Inquisición, a la mafia, al clero y la educación. Los cruces atemporales posibilitan la emergencia de las voces carnavalizadas, que a través del uso de la ironía, el sarcasmo y la diatriba, dinamizan los textos, para converger en un escenario plurisignificativo.

Maquieira pretende dismantelar o desconstruir una matriz ideológico-cultural, muy presente en el inconsciente colectivo de la comunidad. Lo hace desde el gesto exagerado y deformado, con fuerte presencia del realismo grotesco. En ese sentido, el proyecto poético de *La Tirana*, debe ser uno de los más radicales de la poesía chilena, y sin dudas de la neovanguardia de los ochenta.

En esta misma línea, se puede concluir que *La Tirana* repasa cada uno de los problemas conceptuales a los que se ve enfrentado el arte y la poesía en aquellos años. Este fenómeno que se venía fraguando en los años setenta y que es bruscamente interrumpido por el golpe de Estado, en la poesía de Maquieira adquiere capital importancia.

Diego Maquieira expresa una especie de desencantado vanguardismo, consciente que puede ser derrotado, pero que de todas maneras instala el gesto de resistencia

y se enfrenta sin temor a las problematizaciones que ponen en tela de juicio todas las verdades defendidas por la tradición.

Se trata, entonces, de una obra que habla sobre esas preguntas acerca de lenguaje y cultura, pero que no se queda en el plano de la observación, sino más bien propone una discursividad activa, que a través de un escenario híbrido se puebla de personajes de la historia, de la filosofía, del cine, de la cultura pop y de las ciencias.

En *La Tirana* todo cabe, o todo posee un espacio reservado. En planos simultáneos. Maquieira logra, a través del juego de máscaras y de travestismo, que los conjuntos de las voces se expresen

Tales planos simultáneos se desdobl原因an y adquieren materialidad por medio de un ritmo desatado en los versos. La sintaxis, con mínimos signos de puntuación, ayuda a que el ritmo no contenga pausas. Este rasgo se enfatiza, por medio de desplazamientos temporales y dialógicos que suceden línea tras línea.

Las imágenes grotescas en los textos de *La Tirana*, generan una ambivalencia en sus textos, donde la relación vida y muerte adquiere otra significación. En los poemas, la degradación subvierte el orden de lo alto y lo bajo.

El proyecto poético es arriesgado, constituye un esfuerzo radical por la integración de vida y arte. Opta por buscar en el desorden de la fragmentación aquellos sentidos dispersos. A diferencia de Zurita, no busca un discurso totalizador, se inscribe más bien en la idea de ser un gran director o reorganizador de los fragmentos de discursos que han quedado diseminados luego de los constantes procesos de ruptura y continuidad.

La gran puesta en escena de una imaginería criolla y latinoamericana, que realiza Maquieira en *La Tirana*, permite mirar por los intersticios de una historia que a veces ha sido silenciada, reprimida y censurada, pero que aparece desde los márgenes como un dispositivo de resistencia.

En el caso de Rodrigo Lira, su poesía se sitúa al medio de una tormenta, devela las crisis del sujeto posmoderno en el cambio de estatuto del saber. Su poesía entrecruza en diversos planos espaciales el simulacro, la parodia y el espectáculo. Estos dispositivos se constituyen en núcleos centrales de la discursividad de *Proyecto de Obras completas*.

Cuerpo, lenguaje poético, estado del arte en Chile, entre otros temas, son presentados en una escena multiforme donde los textos de *Proyecto de Obras Completas* incomodan en muchos aspectos. Oscurecen la lectura, por momentos, el texto se envuelve en la misma asfixia que relata.

La superposición de elementos, por medios de collages, que contiene el volumen desborda la esfera de lo local, pues se emparenta con lo espantoso, lo grotesco y lo horroroso que es también el padecimiento de Latinoamérica.

De este modo se sortea la tentación a analizar su poesía, a partir de diagnósticos clínicos, expresiones del narcisismo u otros aspectos que tengan relación con la construcción de su psiquismo.

La propuesta y el gesto de Lira buscan reconocer en medio de la crisis, los pequeños intersticios de la historia del Chile de la dictadura militar e incluso se pueden leer algunas características del país que se avecina.

La pérdida de la cordura no es privativo ni de Lira, ni de los enunciados del sujeto en sus textos; el estado de demencia que se lee en sus escritos, pareciera representar el estado general de la sociedad chilena de fines de los setenta y principios de los ochenta.

Y, es en esa medida que el gesto de Lira, traspasa lo testimonial, y se asemeja a una gran crónica de la desesperanza y de la precariedad. Con marcada presencia del cronotopo autobiográfico. La indagación de estos elementos lleva a concluir que *Proyectos de Obra Completas* es un libro construido en base a discursos

interrumpidos, y diseñado a partir de materiales de deshecho. Lo posmoderno aparece más delineado en sus obras, a diferencia de Martínez, Zurita y Maquieira.

El volumen, también, es un muestrario representativo de las principales desventuras y experimentaciones de un colectivo polimorfo de actores que hicieron del deambular, por la ciudad intervenida, una práctica de resistencia.

La escritura de Lira, por tanto, se enfrenta a todo, y no calcula ni trepida en nada, y aunque esto le otorgue un tono irregular a sus textos, no le resta coherencia a sus proposiciones y provocaciones. Lira confronta y fija posiciones respecto de la tradición poética chilena, parodiándola, degradándola y superponiendo su discursividad sin reparar en las distancias entre el discurso propio y ajeno.

Al igual que Maquieira, rompe definitivamente con la cultura de tono ceremonioso en la poesía chilena. Parece tomarse más en serio que Parra la idea de que los poetas bajaron del Olimpo, atreviéndose incluso a radicalizar aún más el discurso antipoético. De este modo ofrece una nueva posibilidad de lectura.

Los poemas de Lira están pensados para un espectáculo de tipo circense, donde diversas textualidades confluyen en un espacio festivo. Pueden ser representados, declamados y expuestos como afiches en una galería, desfronteriza los géneros sin miramientos. La obsesión por lo visual, permite que la escritura se inscriba, al igual que Martínez y Zurita en un plano de intersección entre imagen y palabra.

Lira no se define como poeta, se autodesigna la tarea de ser un operador del lenguaje, en esa perspectiva cuestiona todo y a todos. La subversión de los valores que postula la discursividad de Lira, lo convierte en un gran desmantelador del lenguaje.

Proyecto de Obras Completas es una apertura hacia un nuevo habla, quizás como un discurso propio, que se ubica más allá del lenguaje poético y que se desdobra en todos los espacios posibles.

Se observa una lógica del mundo al revés, le relaciona con todos los afluentes de la cultura popular: el chiste, el dicho, la frase, la sentencia, los lugares comunes, todos materiales que sirve para montar un escenario. Adscribe al montaje en forma permanente, un cierto sentido de espectáculo le ronda permanentemente, como un director de un circo busca trastocar la realidad.

La escritura de Lira, paródica y carnalizada, se apropia de banderas ajenas, pero las modela de acuerdo su propio programa, degrada, pero al mismo tiempo iguala las posiciones. Ese quizás es el aporte de sus deformes y extraños poemas.

En esa búsqueda, la extrema radicalidad que expresa su propuesta, se inscribe como un gesto desesperado y desesperanzado, que deforma el estado de las cosas, y deforma también al sujeto.

La radicalidad de las propuestas discursivas de las cuatro obras resulta evidente; obedece, por un lado, al estatuto global que envuelve a estas poéticas, y por otro, legitima los particulares dispositivos de cada una de las obras. Así, la ruptura inscrita en el gesto de radicalidad que arrastra consigo la neovanguardia marca la obra Raúl Zurita, Diego Maquieira, Juan Luis Martínez y Rodrigo Lira. La ruptura deviene rajadura, desgarró de la forma, del material y la materialidad, del lenguaje, del gesto. El horror que circunda, la demencia de los hornos de Lonquén arrojan la siniestra escena de una ingeniería del exterminio, una lógica al servicio de la barbarie, al decir de Zygmunt Bauman respecto del Holocausto que, sobre exigirá condensación, divagación, transmutación, de signos y códigos en las escrituras. La tragedia radicaliza el gesto, radicaliza también el lenguaje en sus transformaciones; la oblicuidad del signo constituye una transgresión exigida y de sobrevivencia. El arte, la escritura problematizan con agudo espesor, de modo que la experimentación y transgresión en tanto dispositivos de la radicalidad asumida por los diferentes actores de esta neovanguardia, constituyen el cimiento desde donde emerge cada una de las obras.

Purgatorio de Raúl Zurita es una obra polidiscursiva que, mediante la palabra imprecativa moviliza el sustrato memorístico de la epicidad discursiva. La palabra imprecativa permea el purgatorio, configurando el dramatismo ascendente /descendente que lo cruza.

La Nueva Novela de Juan Luis Martínez rebasa el texto, es objetual; no se puede afirmar que sea un libro de poesía, sí de un ejercicio de poeticidad, objetual, sensorial, pensado hasta el más mínimo detalle en su estrategia de radicalidad discursiva.

La Tirana de Diego Maquieira es neobarroca, manierista; yuxtapone escenas, personajes desbordados, contorsiones del habla. Entre las metáforas / personajes protagonistas la tensión permite una radical caída: descomposiciones evidentes, situaciones domésticas parodizadas a fin de la hilaridad. *La Tirana* moviliza una fuerte crítica social, esta sucede mediante expresiones parodizadas que refuerzan la carga expresiva de la exageración manierista a fin de acentuar dramaticidad .

Proyecto de Obras Completas de Rodrigo Lira es el libro posmoderno: está presente la parodia, el espectáculo, la simulación. El libro escrito por Lira y publicado póstumamente es el libro posmoderno de la neovanguardia, porque en su escritura confluyen: el sujeto escéptico, degradado, el espectáculo como puesta en escena y simulacro, el uso constante del collage como disposición de lo fragmentado e integración de dispositivos de la cultura pop como los son los *mass media*. En la parodización se encuentra la carga dramática de esta escritura.

De todas estas obras, *La Nueva Novela* se distancia de la dramaticidad presente en

Purgatorio, *La Tirana* y *Proyecto de Obras Completas*. De este modo, se circunscribe a una modalidad discursiva diferente, permaneciendo en un lugar fronterizo entre escritura y arte objetual.

BIBLIOGRAFÍA

Corpus (Ediciones consultadas):

Lira, Rodrigo. *Proyecto de Obras Completas*. Santiago: Editorial Universitaria, 2009.

----- *Proyecto de Obras Completas*. Santiago: Ediciones UDP, 2013.

Martínez, Juan Luis. *La nueva novela*. Santiago: Ediciones Archivo, 1985.

Maquieira, Diego. *La Tirana*. Santiago: Edición Tempus Tacendi, 1983.

----- *La Tirana. Los Sea Harrier*. Santiago: Tajamar Editores 2012.

Zurita, Raúl. *Purgatorio*. Santiago. Editorial Universitaria, 1979.

----- *Purgatorio*. Santiago. Editorial Universitaria, 1996.

Libros consultados:

Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

----- *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*.
Torino: Giulio Einaudi Editores.

Aristóteles. *Poética*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.

Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, 2000.

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en Renacimiento*. El contexto de François Rabelais. Madrid: Alianza, 2005.

----- *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

----- *Problemas literarios y estéticos*. Editorial Arte y Literatura: La Habana, 1986.

-----*Las fronteras del discurso*. Buenos Aires: Las Cuarenta: 2011.

-----*Estética de la creación verbal*. Siglo Veintiuno editores: Buenos Aires, 1982.

Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Editorial Paidós, 1987.

----- *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Ediciones Paidós Ibérica, 1992.

Braudillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 1978.

Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Binns, Niall. *Un vals en un montón de escombros. Poesía hispanoamericana entre la modernidad y postmodernidad (Nicanor Parra, Enrique Lihn)*. Alemania: Editorial Científica Europea, 1999.

Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Editorial Montessor, 2002.

----- *Sobre la televisión*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997.

Blume, Jaime y varios autores. *Poetas de la generación del '70*. Santiago de Chile: Colección Aisthesis, 1996.

Bazin, Germain. *Historia del arte. De la prehistoria a nuestros días*. Barcelona: Ediciones Omega, 1972.

Bastide, Roger. *Sociología de las enfermedades mentales*. México: Siglo XXI, 1967.

Benjamín, Walter. *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires: Taurus, 1989.

----- *Sobre la fotografía*. España: Pre-Textos, 2004.

Brito, Eugenia. *Campos Minados: literatura post golpe en Chile*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto propio, 1990.

Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

Cardinaux, Denis. *El Dios de Zurita. Tesis*. Facultad de Teología. Pontificia Universidad Católica. Santiago: 2014.

Cohen, Jean. *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*. Madrid: Editorial Gredos, 1982.

----- *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Editorial Gredos, 1974.

Collazos, Oscar (compilador). *Los vanguardismos en la América Latina*. La Habana: Casa de las Américas, 1970.

Coppola, Pavella. *Boceto del desborde*. Santiago: Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2006.

----- *Fragmentos para una literatura desbordada*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2010.

Coppola. Salvattori. *La novela Chilena fuera del lugar*. Santiago: Comala Ediciones, 1995.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Ediciones Naufragio, 1995

De Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada, 1955.

Epple, Juan Armando. "Transcribir el río de los sueños (entrevista a Raúl Zurita)". *Revista Iberoamericana*. 1994. N° 168-169: 873-883.

Genette, Gérard. *Palimpsestos*. Taurus: Madrid, 1989.

Eagleton, Terry. *Cómo leer un poema*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

----- *La estética como ideología*. Madrid: Editorial Trotta, 2006.

Fariña, Soledad y Hernández, Elvira. Editoras. *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*. Santiago: Ediciones Intemperie, 2001.

Filinich, María Isabel. *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba, 2007.

Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* Ediciones Literales: Córdoba, 2010.

----- *Entre filosofía y literatura, Obras esenciales Volumen I*.
Barcelona: Ediciones Paidós, 1999.

----- *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

Fernández Moreno, César. *Introducción a la poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.

----- *América Latina en su Literatura*. México: Siglo XXI, 1972.

Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1959.

Jofré Manuel. Editor. *Mijail Bajtín y la literatura*: Santiago de Chile: Editorial Ventana Abierta, 2011.

García Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra, 2006.

Genovese, Alicia. *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Guerrero, Gustavo. *Teorías de la lírica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Hauser, Arnold. *Introducción a la Historia del Arte*. Madrid: Guadarrama, 1961.

- Heidegger, Martín. *Arte y poesía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Jean, Georges. *La poesía en la escuela. Hacia una escuela de la poesía*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1996.
- Jakobson, Román. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- Jameson, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Valladolid: Editorila Trotta, 1998.
- Jofré; Manuel. *Exilium Tremens*. Santiago: Editorial ventana Abierta, 2010.
- Kristeva, Julia. *Semiótica 2*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981.
- Lifante Alberola, Inma. *Poesía tipográfica*. Valencia: Escuela Superior de Enseñanzas Técnicas, 2011.
- Lihn, Enrique. *El circo en llamas*. Santiago: LOM Ediciones, 1996.
- Liotard, Jean François. *La condición postmoderna*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo, 1988.
- Marigó Areta, Gema y otros autores. *Poesía hispanoamericana: ritmo (s), métrica (s), ruptura (s)*. Madrid: Editorial Verbum, 1999.
- Martínez, Juan Luis. *Poemas del otro*. Santiago: Ediciones UDP, 2003.
- Meschonnic, Henri. *Un golpe bíblico en la filosofía*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2007.
- Mosquera, Gerardo. *Copiar el Edén. Coppyng Eden*. Santiago: Ediciones Puro Chile, 2006.
- Navarro, Desiderio. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC, 1997

Osorio, Nelson. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.

Oyarzún, Pablo, et al (ed.). *Arte y Política*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Santiago: Tajamar Editores, 2008.

----- *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura económica, 2003.

Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible*. LOM Ediciones, 2009.

Richard, Nelly. *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago: Metales Pesados, 2009.

Riffaterre, Michael. *Sémantique du poème. La production du texte*. Paris: Seuil, 1979. Traducción Ana María Cuneo.

Rioseco, Marcelo. *Maquinarias deconstructivas. Poesía y juego en Juan Luis Martínez, Diego Maquieira y Rodrigo Lira*. Santiago: Cuarto Propio, 2013.

Rodríguez, Guerrero-Strachan. *En torno a los márgenes*. Madrid: Minotauro Digital, 2008.

Rojo, Grinor. *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago: LOM Ediciones, 2001.

Rojas, Sergio. *Escritura neobarroca*. Santiago: Editorial Palinodia, 2010.

Rubio, Rafael. *Qué es el Paraíso. Antología de Raúl Zurita*. Santiago de Chile: Ediciones Tácitas, 2013.

Sepúlveda Eriz, Magda. *Ciudad Quiltra. Poesía chilena (1973-2013)*. Santiago: Cuarto Propio, 2013.

Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de

Cultura Económica, 1987.

Schopf, Federico. *Del vanguardismo a la antipoesía*. Santiago: LOM, 1986.

Todorov, Tzvetan. *La conquista de América. El problema del otro*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2003.

Tuan, Yi-Fu. *Topofilia*. Melusina: Madrid: 2007.

Utrera, María Victoria. *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: CSIC, 2010.

----- *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Utrera, 1999.

Vatimmo, Gianni. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*. Barcelona: Editorila Gedisa, 1987.

Varios autores. *Zurita x 60*. Santiago de Chile: Editorial Mago, 2011.

Videla, Gloria. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Mendoza: EDIUNC, 2012.

Yerushalmi, Y. (et al.). *Usos del olvido*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1989.

Weber, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*: Barcelona, Ediciones Península, 1994.

Zavala, Iris M.: *La Posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*. Madrid: Colección Austral Espasa Calpe, 1991.

Zurita, Raúl: *Literatura, lenguaje y sociedad (1973 – 1983)*. Santiago: Ceneca, 1983.

Artículos citados

Adamson, Gladys: “Sujetos e interacción social en la marginación en América Latina” <http://www.geocities.com/Athens/Forum/5396/margen.html>. Ponencia en el IV Congreso Latinoamericano de Pedagogía Reeducativa del 3 al 6 de mayo del

Alba, Alexandra. “El cuerpo propio. Materialidad múltiple en tres poetisas venezolanas, voz y escritura. *Revista de Estudios Literarios*. Nº 17, enero-diciembre 2009. pp. 63-91

Arenas, Francisca. “Ironía y desublimación en la poesía de Rodrigo Lira: una poética de la desesperación del sujeto moderno”. *LL Journal*, Vol. 10, Núm. 2 (2015)

Ayala, Matías. “Descentramiento y colectividad en la obra de Diego Maquieira. *Revista chilena de literatura*, noviembre 2009, Número 75, 7 – 27:.

2000 en la Universidad "Luis Amigó" en Medellín, Colombia

Barrios, J. L. (2008) “El cuerpo grotesco: Desbordamiento y significación” [En línea]. “Jornadas de Cuerpo y Cultura de la UNLP, 15 al 17 de mayo de 2008, La Plata.

Disponible en Memoria Académica:

http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.695/ev.695.pdf

Beroiza Pereira, Cristian. "La crítica chilena de LIRA". Artículo publicado el 10/02/2010 publicado en <http://critica.cl/literatura/la-critica-chilena-de-lira>

Barthes, Roland. "La muerte del autor" en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Editorial Paidós, 1987.

Blanco, Mariela. "Teorías sobre el sujeto poético" en *Alpha* (Osorno), (23), 153-166. Recuperado en 20 de mayo de 2014, de <http://www.scielo.cl>

Blume, Jaime. "Rodrigo Lira, poeta post-moderno". *Literatura y Lingüística*. Número 7, 1994.

Carrasco, Iván. "Interdisciplinariedad, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual". *Estudios Filológicos*, N° 37, 2002, pp. 199-210.

----- "El proyecto poético de Raúl Zurita". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014.

Causse Cathcart, Mercedes. "El concepto de comunidad desde el punto de vista socio-histórico-cultural y lingüístico", en *Ciencia*, núm. 3, 2009, pp. 12-21

Collazos, Oscar. "En torno a las polémicas de vanguardia" en *Los vanguardismos en la América Latina*. La Habana: Casa de las Américas, 1970.

Coppola, Pavella. "La memoria como situación literaria, a propósito del personaje Óscar Amalfitano en la novela 2666 de Roberto Bolaño". *Revista Castalia* N° 17, - 2010

Coppola, Pavella (et al). "Tentativas cartográficas: La narrativa chilena escrita de 1980 al 200 y la memoria". *Revista de la Academia*, N° 13, primavera 2008. 35-97.

Foucault, Michel. "La locura. La ausencia de obra" en *Entre filosofía y literatura, Obras esenciales Volumen* Barcelona: Ediciones I. Paidós, 1999.

Galindo, Oscar. "Neomanierismo, minimalismo y neobarroco en la poesía chilena contemporánea". *Estudios Filológicos*, N° 40: 79-94, 2005.

----- "Autoritarismo, enajenación y locura en la poesía chilena de fines del siglo XX. Zurita, Maquieira y Cuevas." *América Latina Hoy*, 30,2002, pp. 97-118.

----- "El lugar de lo real: la poesía del cono sur en los años sesenta". *Estudios Filológicos*, 45: 23-33, 2010.

----- "Registro y transcripción testimonial en la poesía chilena actual. Lihn, Zurita", en *Estudios Filológicos*, N° 38, 2003, pp. 19-29.

Gallegos Díaz, Cristián. "Aportes a la Teoría del Sujeto Poético". en *Revista Espéculo*, N° 32, 2006.

Guerrero, Gustavo. "El silencio de Aristóteles". en *Teorías de la lírica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Harris, Thomas. "La vírgen en el santuario desmoronado (sobre La tirana de Diego Maquieira)", en *Revista Mapocho*, N° 54, segundo semestre 2003. 105-114.

Heidegger, Martín. "Hölderlin y la esencia de la poesía" en *Arte y poesía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Riffaterre, Michael. "Le poème comme représentation" en *Poétique Revue de théorie et d'analyse littéraires*, N° 4, París, Seuil, 1970. Traducción Ana María Cuneo.

Lundín, María Paz. “El humor, la patafísica y la mística alrededor del círculo hermético”. http://revistalaboratorio.udp.cl/num9_2014_art6_lundin/

Nómez, Naín. “La poesía chilena: Representaciones de terror y fragmentación del sujeto en los primeros años de dictadura”. *Acta Literaria* N° 36, I sem. (87 – 101) 2008.

Rivadeneira A., Jorge “La lógica de la contradicción”. *Revista Venezolana de Análisis de Coyuntura*, vol. XV, núm. 1, enero-junio, 2009, pp. 295-302
Universidad Central de Venezuela Caracas, Venezuela.

Riveros Soto, Ana María. “El sujeto eclipsado en la poesía de Diego Maquieira”. *Estudios Filológicos* 55: 109-128, 2015.

Santini, Benoît. “El paisaje, instrumento de denuncia en la obra de Raúl Zurita”, en *zurita x60*, Zurita x 60. Santiago de Chile: Mago Editores, (2014)

Sosa, Elizabeth. “La otredad: una visión del pensamiento latinoamericano contemporáneo”. *Letras*, Vol. 51, N° 80

Symns, Enrique. “El poeta parte de la ignorancia más absoluta”. *El Metropolitano*. Santiago: Eds. Moneda, 1999-2002. 60 v., (18 feb. 2001), p. 60-61 (suplemento).

Valdés, Adriana. “Enrique Lihn: Santiago, París, Manhattan”, en *Revista Chilena de Literatura*, número 72, 89-113

Diccionarios:

Abbagnano, Nicola. *Diccionario de Filosofía*. México: 1963.

Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Editorial Labor, 1992.

Pickover, Clifford A. *El libro de la física*. Postbus: Librero, 2011.

Marchese, Angelo y Forradelas, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología Literaria*. Barcelona: Editorial Ariel, 1991.

Runes, Dagobert. *Diccionario de Filosofía*. Madrid: Editorial Grijalbo, 1985.