

Poesía chilena en dictadura y postdictadura

POESÍA CHILENA EN DICTADURA Y POSTDICTADURA

Editores
DIEGO ALEGRÍA
CRISTIAN VIDAL
NELSON ZÚÑIGA



UNIVERSIDAD DE CHILE



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y
HUMANIDADES
UNIVERSIDAD DE CHILE



Departamento de
Postgrado y Postítulo
Vicerrectoría de Asuntos Académicos
Universidad de Chile

GRAMAJE EDICIONES

Poesía Chilena en Dictadura y Postdictadura

Autores

ANA MARÍA CRISTI C.

JESSENIA CHAMORRO S.

JAVIER GARCÍA

GONZALO SCHWENKE

VALESKA SOLAR O.

IGNACIA PARRA P.

FERNANDA URREA T.

FRANCISCO VEGA C.

SIMÓN VILLALOBOS P.

Poesía Chilena en Dictadura y Postdictadura

Editores

DIEGO ALEGRÍA

CRISTIAN VIDAL

NELSON ZÚÑIGA



UNIVERSIDAD DE CHILE



UNIVERSIDAD DE CHILE
Vicerrectoría de Asuntos Académicos
Departamento de Postgrado y Postítulo



Departamento de
Postgrado y Postítulo
Vicerrectoría de Asuntos Académicos
Universidad de Chile

GRAMAJE EDICIONES

© Jessenia Chamorro S.
Ana María Cristi C.
Javier García
Gonzalo Schwenke
Valeska Solar O.
Ignacia Parra P.
Fernanda Urrea T.
Francisco Vega C.
Simón Villalobos P.

Gramaje Ediciones, 2020
Primera edición, enero 2020
ISBN 978-956-9305-14-6

Este libro fue financiado por la Universidad de Chile, a través de la Vicerectoría de Asuntos Académicos y su Departamento de Postgrado y Pos-título, con el concurso “Proyectos académicos de estudiantes de postgrado de la Universidad de Chile 2018-2019”.

Gramaje Ediciones no posee los derechos exclusivos sobre el *copyright* de los textos y apoya la amplificación de proyectos editoriales que aporten al desarrollo cultural del territorio y que, por ser financiados por el Estado u otra organización, sean de distribución gratuita todos los ejemplares impresos.

EDICIÓN DE TEXTOS

Diego Alegría, Cristian Vidal, Nelson Zúñiga

DISEÑO EDITORIAL

Eduardo Farías Ascencio

CORRECCIÓN DE PRUEBAS

Eduardo Farías Ascencio y Nelson Zúñiga

Impreso en Chile por Imprenta Donnebaum

GRAMAJE EDICIONES

Antonio Maceo 2704,
Renca, Santiago, Chile.
gramaje.ediciones@gmail.com
gramajeediciones.wordpress.com

hic incipit

ESTUPOR Y RESISTENCIA. 45 AÑOS DE POESÍA EN CHILE

DIEGO ALEGRÍA, CRISTIAN VIDAL, NELSON ZÚÑIGA

Dentro de lo que entendemos como literatura chilena, la poesía es una de sus áreas más diversas y una de las que probablemente suscita más interés en el ámbito académico nacional e internacional. Junto con las tradicionales divisiones históricas de sus distintas etapas —como el modernismo, mundonovismo y vanguardias, entre otras—, encontramos también propuestas estéticas propias que han impactado e influido en las generaciones posteriores, como el creacionismo huidobriano, la antipoesía de Parra o el fructífero semillero que fue el movimiento mandragorista, del cual surgen voces ineludibles como Eduardo Anguita y Gonzalo Rojas.

En ese mismo sentido, es posible trazar líneas de continuidad, así como momentos de ruptura con la tradición. Ambos movimientos, el de conservación y el de renovación, han configurado el devenir de la escritura poética en Chile desde el s. XX hasta el presente. Sin lugar a dudas, por sus profundas consecuencias políticas, sociales y culturales, el golpe de Estado de 1973 y la posterior dictadura cívico-militar generaron daños irreparables en el tejido social de lo que era Chile hasta ese momento. La poesía no es ajena a esta crisis y ello se refleja de diversos modos en la actividad poética. Desde la baja ostensible de las publicaciones, pasando por el exilio de un número importante de poetas, hasta la aplicación de la censura y las actividades culturales clandestinas, la poesía chilena resiente —pero también resiste— los embates de la violencia dictatorial. Los cambios que se producen en ella durante este período son tan radicales que exceden las meras estrategias para eludir la censura y llevar su mensaje al público en un “decir sin decir”. Los cambios producidos a partir de la época dictatorial generan, más bien, un nuevo tipo de lenguaje poético, lo que implica una concepción del lenguaje y de la literatura inédita hasta ese momento. Es en esta etapa cuando

surgen con fuerza las voces que hoy consideramos fundamentales dentro de la poesía chilena reciente, como Raúl Zurita, Rodrigo Lira, Elvira Hernández, Juan Luis Martínez, Diego Maquieira, Tomás Harris, Soledad Fariña o Malú Urriola, por mencionar solo algunos de los nombres más destacados.

Ante esta multiplicidad de voces y la diversidad de las propuestas estéticas, el quehacer de los estudios literarios encuentra un desafío permanente, no solo por la heterogeneidad de los discursos puestos en circulación por los y las poetas, sino también por las complejas relaciones que los textos establecen con sus condiciones de producción, circulación y recepción, la densidad de las referencias intertextuales y, como queda dicho, la elaboración de una forma de lenguaje casi sin precedentes en la tradición poética chilena. De estas características surge la necesidad no solo de estudiar la poesía del período dictatorial, sino de establecerla como un campo específico de investigación, el cual exige, por ejemplo, la revisión y elaboración permanente de herramientas teóricas y conceptuales que permitan su mejor comprensión, tanto desde la perspectiva de la investigación como desde el ámbito cultural.

APROXIMACIÓN AL CONTEXTO CULTURAL EN DICTADURA

No es un misterio que el período dictatorial en Chile fue un tiempo extremadamente duro y complejo para la gran mayoría de la población. La aplicación sistemática del terror por parte de las fuerzas militares tuvo —y continúa teniendo— efectos profundos en la estructura social, pero también en las relaciones cotidianas de chilenos y chilenas. El giro de la dictadura hacia el experimento neoliberal iniciado en 1975 por los Chicago Boys se había extendido sin contrapeso, precedido y hecho posible por la represión generalizada de los potenciales opositores a la instalación de este modelo. Además del control de la economía, la dictadura intentó ejercer su dominio prácticamente en todas las áreas del quehacer nacional, lo que incluyó los medios de comunicación y las instituciones educativas. Por otra parte, el estado de sitio (reemplazado luego por el estado de emergencia) y el consiguiente toque de queda produjeron un corte radical en las actividades culturales y de esparcimiento, especialmente en las grandes ciudades. Esta medida

de control de la circulación, sumada a la represión sistemática y la aplicación de la censura, terminaron por crear el fenómeno que más tarde será conocido como “apagón cultural”.

Gonzalo Millán, en su libro *La ciudad* (Quebec 1979; Santiago 1994), evoca y torna elocuente el complejo panorama de Chile en los primeros años de dictadura. Con una escritura que —afirma Valeska Solar en este volumen— sería fantasmal y poblada de “imágenes espectrales”, el poeta presenta una ciudad y un escenario cotidiano monótono en el que “prolifera las desapariciones, los abusos, el miedo; rondan los agentes del tirano, los soplones, las ausencias, el peligro”. Según esta forma de leer los hechos, también figurada en la poesía, la dictadura habría logrado imponer el silenciamiento de toda oposición posible, desde sus más temidos enemigos políticos hasta el ámbito de la literatura considerada “subversiva”. Sin duda, la represión tuvo un efecto devastador en el tejido social: el exilio de artistas y escritores, junto al repliegue de los muchos que se quedaron, produce esa sensación de vacío a la que apunta el mencionado concepto de “apagón cultural”. Sin embargo, hoy sabemos que los acontecimientos no fueron tan lineales. Al estupor y miedo de los primeros años de dictadura, sigue una progresiva rearticulación de las fuerzas políticas y sociales que intentan oponerse al régimen. En términos generales, ante el intento de dominio directo por parte de la dictadura, surgen múltiples iniciativas que, más o menos subrepticamente, trataron de ofrecer un espacio social solidario, al tiempo que se ponían en circulación discursos de oposición y resistencia; formas variadas de organización social que intentan ejercer una acción contrahegemónica con respecto al totalitarismo militar de derechas. Según lo propuesto por Raymond Williams en *Marxismo y literatura*, la hegemonía no es el simple ejercicio de un poder, de forma vertical y unidireccional, sino un proceso móvil que vincula a los diferentes grupos sociales no solo en una pugna por el control efectivo en términos políticos, sino sobre todo la forma en que los distintos discursos que circulan al interior de una determinada sociedad se relacionan, en el sentido tanto de oposición como de superposición y permeabilidad. En términos de Williams:

La hegemonía constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Es un vívido sistema de significados y valores [...] que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente (131).

Es decir, la hegemonía es principalmente un proceso activo y múltiple, que involucra posturas diversas dentro de una misma sociedad. Dicho de otro modo, aunque en toda sociedad existe al menos un grupo que tiende a ostentar el ejercicio del poder efectivo, existirán también otros grupos sociales que limiten, disputen e incluso desafíen ese poder.

Si pensamos la década de 1980 en Chile a la luz del concepto de hegemonía, veremos que al uso de la fuerza como única vía de ejercicio del poder por parte de la dictadura, se suma una serie de medidas que apuntan a la legitimación del régimen. Además de las medidas económicas mencionadas previamente, se lleva a cabo una reelaboración del Estado que comienza con la Constitución de 1980. Redactada por un grupo reducido de individuos, el texto constitucional redefine las relaciones sociales, proscribiendo los discursos y prácticas propios de los opositores al régimen, ideológicamente vinculados con la Unidad Popular y el marxismo. El artículo 8° señalaba explícitamente que:

Todo acto de persona o grupo destinado a propagar doctrinas que atenten contra la familia, propugnen la violencia o una concepción de la sociedad, del Estado o del orden jurídico, de carácter totalitario o fundada en la lucha de clases, es ilícito y contrario al ordenamiento institucional de la República. Las organizaciones y los movimientos o partidos políticos que por sus fines o por la actividad de sus adherentes tiendan a esos objetivos, son inconstitucionales (394).

Este extracto nos muestra el tenor del discurso que emanaba desde el núcleo dictatorial y que impregnaba las acciones que el régimen llevaba a cabo. Aunque elaborado en un lenguaje jurídico —por lo tanto, aparentemente objetivo—, este artículo estaba principalmente destinado a decla-

rar como ilegal cualquier ideología basada en la *lucha de clases*, con lo que no solo prohíbe tácitamente la existencia de partidos políticos de corte marxista, sino que intenta modelar un tipo de pensamiento “oficial”, de carácter unívoco e incuestionable. En este extracto puede apreciarse el funcionamiento del concepto de reciprocidad enunciado por Williams, ya que necesariamente construye una noción del Estado por oposición a los grupos e ideologías que considera como enemigos de un cierto orden de cosas. Es decir, el texto se constituye por la negación de su polo ideológico opuesto.

Evidentemente, la Constitución no es el único medio por el cual el régimen intenta ejercer una hegemonía sin contrapeso. Por el contrario, el contenido ideológico “anticomunista” es diseminado de formas variadas: desde los medios de comunicación hasta los centros culturales de los municipios, es posible observar los lineamientos de la Política Cultural de la dictadura, cuyos principios rectores dimanan del Departamento de Extensión Cultural, al interior del Ministerio de Educación. Estos principios, según exponen Luis Hernán Errázuriz y Gonzalo Leiva en *El golpe estético*, serían “nacionalismo y reconstrucción patrimonial, subordinaciones, orden y patriotismo” (63). Por su parte, la socióloga Giselle Munizaga en *El discurso público de Pinochet* analiza y expone los principales ejes discursivos de la dictadura, además de los objetivos que esta perseguía: “Como todos los gobiernos de este tipo, su ideal ha sido transformar la sociedad en una unidad plenamente integrada y participativa de unidades subordinadas a un solo mandato y dirigidas hacia una meta única” (15). Es decir, el objetivo del discurso dictatorial es aunar a la población en torno a un proyecto único, compacto y de relaciones sociales verticalizadas. Del mismo modo, intenta definir a la población del país según su adscripción o no al régimen, en una verdadera escenificación maniquea que reduce la diversidad a solo dos opciones: o se está a favor de Chile (es decir, de la dictadura) o se está en contra de Chile (es decir, a favor de la ideología marxista). Para Munizaga, el discurso dictatorial posee “la potencia que han tenido en todos los tiempos de la humanidad los mitos, en tanto ofrecen una visión de mundo plenamente coherente, carece de ambigüedad, un mundo certero, sin dudas, donde las categorías de bien y mal, de felicidad y desgracia, de pruebas y re-

compensas, están claramente definidas” (18). Como podemos apreciar, la dictadura chilena divide al mundo en dos y actúa de acuerdo a ese principio. Con una visión en blanco y negro, para el régimen no hay matices. De ahí también la justificación de la violencia que no dudó en aplicar a los individuos que, a su juicio, resultaban peligrosos.

Esta polarización entre amigos y enemigos, entre un “nosotros” y un “ellos” irreconciliables, determina y contextualiza la rearticulación de los discursos de oposición a la dictadura. Mientras el régimen trataba de imponer una visión monolítica de la realidad, los grupos opositores estaban marcados no solo por su postura en contra de un enemigo común, sino también —y especialmente— por disensiones internas respecto de los modos en que deberían llevarse a cabo las prácticas opositoras. Por ejemplo, los años ochenta ven el nacimiento del FPMR, que reivindica la lucha armada contra la dictadura, mientras otros grupos adoptan progresivamente una política de diálogo con el régimen de Pinochet. Entre estas dos posturas disímiles, es posible observar toda una gama de actitudes que, sin dejar de oponerse a la dictadura, desarrollan prácticas diversas ante esa realidad. En palabras de Jorge Arrate y Eduardo Rojas, en *Memoria de la izquierda chilena*, las tensiones al interior de los partidos y movimientos de oposición se mostraron tempranamente:

Cuando termina 1980 se hace ostensible que la crisis de la UP perfila en la izquierda dos alternativas con concepciones y políticas cada vez más diferenciadas y competitivas. Por una parte, la ‘convergencia socialista’ (los dos Mapu, el PS-Altamirano y la IC); por otra, el PC, el PS-Almeyda, el MIR y el PR dirigido desde el exilio por Anselmo Sule. El plebiscito convocado para aprobar la Constitución y la fijación de un cronograma que prolonga la dictadura por ocho o dieciséis años proporciona el marco al surgimiento de alternativas, unas inclinadas a la rebelión y ‘todas las formas de lucha’, otras a probar fuerzas dentro del esquema institucional pinochetista (310-11).

En la publicación de Arrate y Rojas se aprecia una multiplicidad de luchas, alianzas e incluso revisiones teóricas de los conceptos básicos del marxismo que tuvieron lugar durante la década de 1980. Queda en eviden-

cia que, ante un poder dictatorial que se constituye por la violencia y que funciona como una fuerza disgregadora de los ámbitos social y público, los grupos de oposición no responden congregándose en torno a un solo referente.

A las cúpulas de los partidos en el exilio se suman dirigencias locales en la clandestinidad, pero también movimientos de solidaridad al interior de poblaciones, parroquias e instituciones educativas que observan desde lejos las disputas teóricas y que construyen una cierta autonomía respecto de los discursos que las cúpulas ponen en circulación. Para el sociólogo Manuel Antonio Garretón, en este caso se produce una doble convergencia de los movimientos antidictatoriales: “los espacios que se generan en estos regímenes llevan a la constitución de un movimiento social por ‘abajo’, en tanto la acción más o menos tradicional de los partidos políticos tiende a la constitución del movimiento social ‘por arriba’. Entre ambos procesos hay una relación de convergencia problemática” (*El proceso político chileno* 174). Al señalar el carácter problemático de la convergencia, Garretón apunta a cuestiones de índole política, social y procedimental. Este aspecto muestra también que las prácticas contrahegemónicas fueron diversas, y que en algunos casos las estrategias políticas optaban por plegarse a la institucionalidad del régimen e intentar una oposición que aceptaba las nuevas “reglas del juego”. Esta incorporación del marco institucional creado por la dictadura dentro de algunos movimientos de oposición, evidencia las tensiones e influencias que Raymond Williams señala como concomitantes a todo proceso hegemónico. En términos de Williams, toda hegemonía es “continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que de ningún modo le son propias. Por tanto debemos agregar al concepto de hegemonía los conceptos de contrahegemonía y hegemonía alternativa” (134). A partir de esta conceptualización, podemos ver que las distintas corrientes de oposición al régimen militar comienzan a configurar una serie de prácticas contrahegemónicas muy variadas en sus modos de ejecución, aunque coincidentes en cuanto a su objetivo: poner fin a la dictadura. Los diversos actores sociales se reactivan con notoria fuerza a partir de 1983, y desde entonces es posible observar una serie de eventos que influirán en el término del período dic-

tatorial. Sin lugar a dudas, el Plebiscito de 1988 fue un hecho determinante para la historia política y social de Chile. Resistido por algunos al considerarlo una estratagema del dictador para prolongar su permanencia en el poder por ocho años más, el Plebiscito fue visto por otros como la oportunidad de vencer a la dictadura utilizando las mismas herramientas que ella había creado. Al asumir este riesgo, la oposición asumió también dos posibilidades: una derrota en las urnas, o bien la invalidación del proceso por parte del régimen. Difícilmente podría hallarse un día más tenso que ese 5 de octubre de 1988 en la historia electoral chilena. Testigos de la época señalan que Pinochet tuvo sobre la mesa el decreto ley que anulaba el Plebiscito, medida que habría encontrado el rechazo de algunos de sus cercanos en La Moneda. Finalmente, tras aceptar el triunfo de la opción “No” con un 53% de los votos, el régimen dictatorial se vio forzado a convocar elecciones presidenciales, las que se llevaron a cabo el 14 de diciembre de 1989, resultando electo el demócratacristiano Patricio Aylwin.

En este contexto, abstraerse de la realidad política no parecía una opción para los poetas que, de algún modo, quisieron manifestar su malestar frente a la dictadura y la instauración de un sistema neoliberal. Dicha manifestación debía sortear la censura que dentro del país se vivía y para ello recurrieron a diversas formas de expresar su crítica contra el sistema que por entonces ya se asentaba en Chile, de lo cual dan cuenta algunos de los autores reunidos en este libro. Ejemplos representativos de una actitud crítica y transgresora son los textos de Ronald Kay y Diamela Eltit. En el caso de Kay, que publica *Variaciones ornamentales. Made in Germany* (1979), se puede ver —nos dirá Francisco Vega en este volumen— “un carácter fantasmal y señero” que determinará toda su obra, en la que, además, existiría una nueva “forma de desaparición del autor, otra variante de desobjetivación en la que también es hallable, si no una ética, una cierta política” en el contexto de la dictadura chilena. Ana María Cristi, por su parte, advierte que la escritura de Diamela Eltit se enmarca “en un contexto de resistencia” a partir de la publicación de *Lumpérica* (1983). Eltit, además de cuestionar el contexto político, propone una reflexión metaliteraria sobre el lenguaje y su propia escritura, “una propuesta de subversión estética-política”, nos dirá Cristi. En

otras palabras, los ensayos de Francisco Vega y Ana María Cristi problematizan cómo los mecanismos literarios en Kay y Eltit, a saber, la despersonalización y la autoreflexividad, se encuentran determinados históricamente a la vez que resisten políticamente la dictadura.

Por otro lado, la escritura y el posicionamiento de Enrique Lihn y Elvira Hernández en el complejo campo poético del periodo dictatorial resultan paradigmáticos, en la medida que instalan el foco poético/político como centro de algunos de sus poemarios y proponen una mirada irónica para analizar el modo en que el régimen militar ha impactado en la escritura poética en Chile. Lihn asume que su escritura, o la imposibilidad de ella, es el resultado del trauma que ha generado la instauración del sistema neoliberal en el país, que para él puede ser representado a través de aquella avenida peatonal llamada el Paseo Ahumada. Fernanda Urrea advierte que en este pabellón confluyen realidades diversas que dan cuenta que el sistema neoliberal impuesto por la dictadura trasluce su miseria y desigualdad. Dicha realidad quedaría desmantelada en este texto “complejo y plurisignificativo” en el que Lihn entreteje una imagen del Chile de los 80 bajo una voz poética que nunca deja de presentar la ironía devenida en crítica. Por su parte, Elvira Hernández utiliza “el montaje y la disposición irónica” en *¡Arre! Halley ¡Arre!* de 1986, poemario en el que, según afirma Simón Villalobos, “anima una oposición crítica que constela a sus interlocutores y activa la imagen de su tiempo o época”; un tiempo signado por los reiterativos atropellos a los derechos humanos y que en la década de los 90 no parece amainar.

LA DÉCADA DE LOS 90, O EL INICIO DE LA POST-DICTADURA

Cuando el 11 de marzo de 1990 los chilenos y chilenas vieron por cadena nacional de televisión el cambio de mando presidencial, el hecho fue recibido con júbilo. Ese día parecieron llegar a su fin 17 años de una cruenta dictadura, la que no solo dirigió la violencia de estado contra la población civil, sino que también orquestó una verdadera revolución reaccionaria, en la que sin contrapeso ni oposición se desmanteló el aparato público chileno; casi la totalidad de las empresas del Estado fueron rematadas a precios irrisorios, se privatizaron la salud, la educación y el sistema de pensiones. Sin embargo,

a poco andar la nueva democracia comenzaría a mostrar su verdadera cara, un rostro más bien contrahecho por las tensiones políticas que marcaron la década. Si en un principio el rito republicano del cambio de mando apareció en las pantallas del mundo como un triunfo democrático, con Patricio Aylwin a la cabeza del primer gobierno elegido por votación popular desde 1970, pronto ese mismo acto revelaría su auténtica naturaleza: al recibir los símbolos presidenciales de las manos de Augusto Pinochet, el nuevo presidente de Chile recibía también el modelo económico neoliberal, un sistema político creado por la dictadura para su propia conveniencia y un Ejército que seguía bajo el mando del dictador, quien además asumiría como Senador vitalicio tras dejar la presidencia de la nación. En otras palabras, el cambio de mando vino a simbolizar la continuidad de la dictadura en la transición a la democracia. En esa ceremonia aparentemente simple es posible visualizar también la concreción de toda una trama de negociaciones previas de los partidos políticos que lideraron el bloque triunfante de la oposición (Democracia Cristiana, Partido Socialista, Partido Radical Socialdemócrata y el instrumental Partido por la Democracia), trama que hoy se conoce bajo el rótulo de “salida pactada” de la dictadura, y que muchos han catalogado de una verdadera traición de la Concertación al país. Arrate y Rojas reflexionan a partir de las ideas del historiador Luis Corvalán Márquez y señalan que “los pactos de la transición sitúan a los partidos de centroizquierda en los marcos del modelo económico neoliberal, y (...) la sustitución del modelo político dictatorial progresivamente deja de ser una prioridad para la Concertación” (*Memoria de la izquierda* 442). Pese a este pacto, quienes optaron por medir sus fuerzas dentro del marco legal creado por la dictadura, sumarse al Plebiscito de 1988 —validando con ello dicho marco constitucional— y que encabezaban ahora el gobierno, no tuvieron por esto el camino despejado. Además de las leyes aprobadas en último minuto por el régimen militar, de la férrea negativa del sector empresarial a revisar el modelo privatizador, y de las tensiones políticas con el Partido Comunista (excluido de la coalición gobernante y que pasa a ser de “oposición”, pese a los lazos históricos con el PS, ahora en el oficialismo), el gobierno transicional de la Concertación debe enfrentar una presión constante, aunque no siem-

pre evidente desde el sector castrense, situación por la que se conoce a este período como los años de la “democracia tutelada”. Este aspecto del panorama político se puede apreciar en dos hechos de insubordinación claves de la época: el acuartelamiento conocido como “ejercicio de alistamiento y enlace” y el “boinazo”. El primero tuvo lugar en 1991 y se trató de una medida de presión fáctica que buscaba impedir que se avanzara en la investigación de un millonario fraude realizado por el hijo de Pinochet. El segundo, llamado así en alusión a la boina negra que utilizan los soldados de fuerzas especiales chilenos, ocurrió en 1993 con ocasión de la reapertura por parte de la Justicia del ya mencionado caso de fraude. Además de ser una demostración de fuerza militar, estas acciones estaban motivadas por una verdadera lealtad personal del Ejército hacia la figura de Pinochet, como también por la progresiva acumulación de evidencia que inculpaba a la institución armada en casos de violaciones a los Derechos Humanos. Ya en abril de 1990 el hallazgo de una fosa común que contenía los cadáveres de ejecutados políticos en el campo de prisioneros de Pisagua había puesto al ejército en la mira de la Comisión de Verdad y Reconciliación, que investigaba los casos de crímenes de lesa humanidad llevados a cabo por la dictadura.

Pese a estos actos de carácter sedicioso, del negacionismo de la derecha chilena y de un clima de tensión política permanente, marcado por el secretismo y el discurso soberbio por parte del Ejército, las investigaciones sobre violaciones a los DDHH seguirán su curso, logrando lo que en principio parecía inalcanzable: condenar a los culpables. Pese a este avance, la protección política en torno a Pinochet hará imposible que la justicia chilena pueda procesar al ex dictador. Sin embargo, una orden de captura internacional emitida desde España hará que Pinochet sea detenido en una clínica de Londres, dando paso a uno de los más largos y tensos episodios diplomáticos de la historia de Chile. Este episodio, desarrollado entre el 16 de octubre de 1998 y el 2 de marzo de 2000, será un acto de justicia —si bien no plena— que cerrará la década de los 90 en términos políticos, pero cuyas consecuencias seguirán haciéndose presentes en los primeros años del siglo XXI.

En el ámbito cultural, el Chile de los 90 está marcado por varios fenómenos, disímiles entre sí, pero que configuran un nuevo escenario. A la resistencia y organización de los movimientos de los 80 sucedió rápidamente una cooptación política; a las expectativas generadas por el triunfo del “No” en el Plebiscito y la elección de Patricio Aylwin sucede una sensación de desencanto generalizada. Por una parte, algunos de los antiguos líderes estudiantiles pasan a integrar los gobiernos de la Concertación, en los que conviven con la tecnocracia que administra el modelo neoliberal sin generar en él prácticamente ningún cambio. Por otra, la precarización de la cultura llevada a cabo por la dictadura se prolonga en una política asistencial del Estado, visible sobre todo en los llamados “Fondos de Cultura”. Esta política, que se corresponde estructuralmente con el neoliberalismo al establecer que los actores culturales deben competir entre sí por los fondos necesarios para desarrollar sus proyectos, beneficia principalmente a quienes logran imbricarse con una lógica del impacto cuantitativo y un discurso de la eficiencia.

Este modo de producción cultural generará dos grandes clases de agentes culturales. Por una parte están quienes logran plegarse a esta lógica, siendo beneficiados por los fondos estatales, y por otra están quienes, al no conseguir articularse con los fondos, o bien no aceptando el financiamiento competitivo, se inclinarán por una camino alejado de esta política. Esta forma de enfrentar la actividad cultural sin recurrir a la subvención del Estado dará surgimiento a dos conceptos que marcarán el devenir cultural chileno en la década siguiente: autogestión e independencia.

En el ámbito poético, el desencanto y el distanciamiento con respecto a las políticas culturales de la Concertación se hacen cada vez más evidentes. En 1992, José Ángel Cuevas publica *30 poemas del ex poeta*. Ya desde el título, Cuevas establece un discurso a contrapelo del optimismo concertacionista, planteando la duda sobre la posibilidad de escribir poesía —y de autodefinirse como “poeta”— dentro de un período en que la palabra clave de la política es “consenso”. Con la denominación de Cuevas como *ex poeta*, el autor se instala en un espacio por fuera de la institucionalidad cultural, gesto que tendrá una profunda repercusión en poetas posteriores a él. El mismo autor, en su *Autobiografía de un ex-tremista*, señalará al respecto: “En los años 90 se da fin al ‘otro Chile’ el de la resistencia, protestas, coordi-

naciones, acción popular que se gesta desde el año 83 (...) Se espera un florecer de posiciones, miradas críticas en la naciente democracia con la llegada de los exiliados Schopf, Grínor Rojo, Soledad Bianchi. Pero no fue así” (89-90). El desencanto de Cuevas traduce una sensación general de la época, la desilusión de una parte importante de la población chilena que advierte que las condiciones de vida no van a cambiar con la llegada de la democracia, sensación que los sucesivos gobiernos de la Concertación en esta década no hacen sino aumentar. La desilusión social tiene expresión en una fuerte indiferencia de los jóvenes frente a los mecanismos de la democracia, quienes se muestran reacios a participar en los procesos electorarios. Se trata de la llamada generación “ni ahí”, que concentra en esa expresión su desidia, pero también cierto resentimiento frente a un mundo político que se percibe ajeno y distante, sin conexión con la problemática cotidiana de la mayoría de la población.

En este ambiente contradictorio, a la vez marcado por las tensiones políticas y la despolitización de un sector importante de los jóvenes, la actividad poética se desarrolla más bien al interior de espacios privados, como los talleres, o bien en lugares con alta especificidad literaria, como son las facultades de humanidades o letras de las universidades. Por otro lado, en el sur de Chile, la actividad poética parece encontrar un espacio de resistencia a través de la poesía mapuche y la poesía intercultural con autores como Clemente Riedemann, Elicura Chihuailaf, Leonel Lienlaf o Graciela Huiñao: poetas y poéticas que serán el eje principal de estudios como los de Iván y Hugo Carrasco.

Respecto de los autores que comienzan a publicar en la década de 1990, Francisco Véjar señala en el Prólogo de su *Antología de la poesía joven chilena*: “Los poemas de esta antología tienen el mérito de haber traspasado la barrera del discurso contingente de épocas anteriores, para producir una apertura hacia otras tradiciones que se asumen como propias más allá de cualquier límite geográfico o de otro tipo” (12). En consonancia con el objetivo de los gobiernos concertacionistas de resituar a Chile en el concierto internacional, las palabras de Véjar nos hablan de una apertura poética hacia otras tradiciones, de la mano de una superación del discurso con-

tingente de la década anterior. En este gesto de mirar fuera de las propias fronteras es posible apreciar también una especie de deseo que subyace en todo el mundo cultural e intelectual de la época, y es la necesidad urgente de “ponerse al día”, de conocer, absorber e integrar una serie de discursos a los que se tuvo poco o ningún acceso durante la dictadura. No solo poesía, sino también filosofía, teoría crítica y cultural son parte de este torrente de textos sobre los que poetas e intelectuales se vuelcan con tanto entusiasmo que muchas veces se deja de lado la distancia crítica en favor de una especie de apostolado teórico. El mismo Véjar, en el ya mencionado prólogo, cita un artículo del poeta y profesor de la Universidad de Chile, Andrés Morales, respecto de los poetas de los noventas: “La evidencia clara de una formación literaria mucho más sólida que en sus predecesores de los años ochentas, si no universitaria, al menos manifiesta en tanto se busca una relación mucho más estrecha con la poesía clásica universal y, también, con voces contemporáneas ajenas a la poesía chilena” (Ibíd.). De cierta forma, es posible aventurar la hipótesis de que el vacío cultural que implicó la dictadura impulsa a los jóvenes poetas de los noventas a intentar una verdadera restauración de la tradición poética chilena. Aún a sabiendas de que la restitución total es imposible, y sin recurrir a discursos mesiánicos ni tremendistas, la formación literaria que menciona Morales, junto a una cierta erudición y el recurso constante a la reflexión metapoética, serán las herramientas con las que un grupo muy variado de poetas intentará salvar ese “puente roto” que parece ser la tradición poética chilena después de la dictadura.

En términos de algunas de las poéticas analizadas en este libro, es posible observar que ya desde los años ochenta, y con una obra que atraviesa varias décadas, las autoras Soledad Fariña y Carmen Berenguer constituyen dos sólidas voces de la poesía chilena contemporánea. Javier García y Jessenia Chamorro se han encargado aquí de indagar en el modo en que Fariña y Berenguer, por medio de una poética del espacio y del cuerpo, figuran y dotan de sentido el trauma y la herida dictatorial vivida por ellas en carne propia. Soledad Fariña se instala como una voz que propone una relectura del espacio en cuanto búsqueda que pretende “recuperar un lugar y un cuerpo, desde lo real y lo mítico, lo imaginario y el sueño”, según indica García en su artículo.

En una línea similar, pero situadas completamente en el período postdictatorial, emerge la escritura de Maha Vial y Malú Urriola. Ambas escritoras comienzan a publicar en los ochentas, y su obra se proyecta hasta la actualidad, articulando como eje central de sus poéticas el cuerpo femenino subyugado; dicho de otro modo, la corporalidad situada desde “otro” lugar de enunciación. En el caso de Vial, el cuerpo femenino sigue siendo relegado, en la contemporaneidad, a un espacio subalterno o, como advierte Gonzalo Schwenke, se trataría de “cuerpos periféricos relegados”. Bajo esta propuesta, Maha Vial viene a instalar como foco central de su prosa poética “las penurias de las mujeres que trabajan en la prostitución” y “la recuperación de los cuerpos femeninos que están subordinadas, discriminadas, y condenadas por medio de la (auto) erotización de lo femenino”. En el caso de Malú Urriola, de modo específico en *Hija de perra* (1998), se presenta la metáfora como reflejo de una incidencia cultural, histórica y de género. De ello da cuenta Ignacia Parra cuando señala que *Hija de perra* no es una metáfora que tiene como objetivo “embellecer el poema, sino, más bien, su función se enmarca en exponer la violencia de género que sufren las identidades femeninas que se hallan marcadas por una herencia dictatorial”. En definitiva, los lugares de enunciación en que se sitúan las poéticas de Maha Vial y Malú Urriola supone un espacio fructífero que quedará asentado como una de las líneas poéticas de mayor preponderancia durante las dos primeras décadas de este siglo.

EL SIGLO XXI, DESENCANTO Y ACTUALIDAD

Si ya durante los primeros años de la transición a la democracia un sector de la población chilena se había sentido desilusionado e incluso traicionado por la continuidad del proyecto neoliberal en el país, la década inicial del siglo XXI traería consigo las primeras muestras colectivas de ese descontento, manifestaciones que se volvían gradualmente más confrontacionales con los grupos políticos. Tras la elección de Ricardo Lagos en segunda vuelta, en enero de 2000, tras una extensa campaña en la que se fijaba el objetivo de hacer de Chile un país desarrollado en el plazo de diez años, el ambiente político parecía dividido en dos grandes corrientes: quienes veían con cierta es-

peranza la elección de un militante del PPD, ex socialista, que venía a quebrar la hegemonía que la Democracia Cristiana había ejercido desde 1990, y quienes querían ver en Lagos una especie de fantasma proveniente de la época de la Guerra Fría. Pero las aprehensiones de los conservadores demostraron no tener ningún fundamento, especialmente debido a que el gobierno de Lagos llevó adelante una serie de privatizaciones, concesiones y políticas que no solo seguían la línea neoliberal, sino que la afianzaban todavía más, agudizando con esto las injusticias sociales del sistema, las que terminarían por desencadenar, diecinueve años después, la crisis social y política más profunda desde el regreso a la democracia. Durante el gobierno de Lagos se destapan, además, sucesivos casos de corrupción vinculados al Ministerio de Obras Públicas, práctica de la que muchos creían exento a Chile. Junto a esto, el estrecho vínculo entre el gobierno de Lagos y los grandes grupos económicos marca el derrotero político de los primeros seis años del nuevo siglo. Es durante su mandato que se implementa el Crédito con Aval del Estado, destinado a estudiantes universitarios, instrumento que ha generado niveles de endeudamiento inauditos en la población.

De modo similar, el primer gobierno de Michelle Bachelet significó una especie de moneda de dos caras. Por una parte, fue electa en segunda vuelta con el 53,5% de los votos, y por otra, durante su primer periodo comienzan a verse las primeras manifestaciones masivas en contra de las políticas de Estado que la Concertación ejecuta durante sus cuatro gobiernos. En el año 2006 se desata una movilización general de estudiantes secundarios en demanda de reformas en la educación. Este episodio culmina con la promulgación de una nueva ley en la materia, pero sin atacar los problemas de base, principalmente relacionados con la administración municipal de la educación pública y la permisividad estatal respecto del lucro en el sector educacional.

En términos culturales, las políticas de Lagos y Bachelet son continuadoras del sistema de Fondos Concursables, por lo que la institucionalidad cultural no varía mayormente. En ambos periodos es posible apreciar también una especie de vocación por la espectacularidad en el espacio público; en el caso de Ricardo Lagos, con la realización de las “Fiestas de la cultu-

ra” en el Parque Forestal, y en el de Bachelet, con la inclusión en el Festival Santiago a Mil de la compañía francesa Royal De Luxe, quienes presentan en la capital su recordada “pequeña gigante”.

En el campo específicamente poético, a inicios de la década de 2000, más concretamente en el año 2004, verá la luz la antología *Cantares. Nuevas voces de la poesía chilena*. Llevada a cabo por Raúl Zurita, esta antología fue polémica incluso desde antes de su publicación. La discusión llegó al punto que el propio Zurita publica en el diario *Las Últimas Noticias* una breve columna titulada “Que se jodan, que se pudran”, dirigida a quienes habían denostado la publicación. En dicha columna, que comienza con el poema “Padre nuestro”, de Héctor Hernández, Zurita señala que “Quien haya leído este poema de Héctor Hernández Montecinos (incluido en “*Cantares: nuevas voces de la poesía chilena*”) y afirme que es un bodrio, es un delincuente cultural. No entiende absolutamente nada de nada y no tiene derecho a opinión” (parr. 1). La polémica en torno a la publicación y las palabras de Zurita no quedaría ahí, sino que acompañaría en mayor o menor medida a la llamada generación “Novísima”, integrada por algunos de los autores incluidos en la antología, como el mismo Héctor Hernández, Paula Ilabaca, Pablo Paredes y Gladys González. Aunque no es posible hablar de una sola estética, los y las poetas pertenecientes a la Novísima apuestan por la inclusión de temas hasta ese momento rehuídos o con poca presencia dentro de la poesía chilena, como por ejemplo las identidades *queer* o la figuración de los espacios de la periferia urbana, temáticas que se han instalado con fuerza desde entonces.

Aunque no es posible ofrecer un panorama completamente detallado del ámbito poético de los años más recientes, sí parece factible mencionar que este ha estado estrechamente ligado a la proliferación de las microeditoriales, llamadas “independientes” o incluso “culturales”, en tanto sus gestores conciben su actividad como un aporte a los espacios literarios, a la promoción de nuevos autores e incluso como una actividad contrahegemonía con respecto a los grupos editoriales transnacionales, más que como una actividad exclusivamente económica. En ese sentido, tanto las temáticas como las estéticas que hallan cabida en estas editoriales son muy diversas,

y sin que puedan apreciarse lógicas de grupos dominantes o “generaciones” que marquen la pauta o clausuren los espacios de lo admisible o inadmisibles en la poesía más estrictamente contemporánea. De un modo similar, el campo de la poesía se ha visto además enriquecido por el aporte de las diversas corrientes migratorias, siendo ya habitual encontrar publicaciones de poetas procedentes de otros países, entre los que destacan Venezuela y Haití.

Por supuesto, no es intención de los editores de este libro establecer un dictamen ni un análisis de todas y cada una de las generaciones, corrientes estéticas y/o temáticas presentes en la poesía chilena contemporánea, es decir, la producida y publicada en Chile desde 1973 hasta la actualidad, periodo que comprende esa compleja y problemática confluencia —y continuidad— política e histórica entre Dictadura y Posdictadura. Sin embargo, a pesar de las limitaciones que se puedan argüir a esta introducción, ella servirá al menos de guía para situar contextualmente la producción poética que abordan los artículos incluidos en este volumen, el cual, esperamos, contribuya al debate, la investigación y la valoración de la poesía chilena actual.

REFERENCIAS

- Arrate, Jorge y Eduardo Rojas. *Memoria de la izquierda chilena. Tomo II (1970 – 2000)*. Santiago: Javier Vergara, 2003.
- Cuevas, José Ángel. *Autobiografía de un ex – tremista*. Santiago: La calabaza del diablo, 2009.
- Constitución Política de la República de Chile (1980). Constituciones Políticas de la República de Chile 1810-2015.*
- Errázuriz, Luis Hernán y Gonzalo Leiva. *El golpe estético*. Santiago: Ocho Libros, 2013.
- Garretón, Manuel Antonio. *El proceso político chileno*. Santiago: Flacso, 1983.
- Munizaga, Giselle. *El discurso público de Pinochet. Un análisis semiológico*. Santiago: Cesoc-Ceneca, 1988. Impreso.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Trad. Pablo di Masso. Barcelona: Península, 2000.

Véjar, Francisco. *Antología de la poesía joven chilena*. Santiago: Universitaria, 2003.

Zurita, Raúl. “Que se jodan, que se pudran”. *Las Últimas Noticias* (10-12-2004). Recuperado de <http://www.letras.mysite.com/rz101204.htm>. Fecha de ingreso: 19-11-2019.

(6) SEIS: HIBRIDEZ, SIMULACIÓN Y POESÍA EN LUMPÉRICA DE DIAMELA ELTIT

ANA MARÍA CRISTI C.
Pontificia Universidad Católica de Chile
Universidad de Playa Ancha¹

“Creo que toda escritura tiene un componente político,
no hay ninguna que no la tenga.
Cuando tú eliges escribir de una determinada manera, ya estas optando.
Cada escritura tiene una marca política”
DIAMELA ELTIT, (2004).

La escritura de Diamela Eltit se ha caracterizado, desde la publicación de *Lumpérica* (1983) hasta la actualidad, por configurarse desde la premisa de la transgresión. Experimentando constantemente con diferentes *torciones* del lenguaje, desplazamientos y reformulaciones de la letra, la escritora ha logrado desarrollar un interesante proyecto estético-político con el cual problematiza y reflexiona sobre el sujeto *desagregado*², la sociedad contemporánea y el ejercicio literario. En este sentido, su escritura se ha enmarcado en un contexto de resistencia y contracultura que, desde la dictadura cívico-militar (1973-1989), se ha desarrollado con fuerza en la literatura chilena. Así, al alero de tendencias artísticas que conjugan la creación literaria

¹ Los/as autotres/as de este volumen aparecen con la filiación académica con que se presentaron en el primer Coloquio de poesía chilena en dictadura y postdictadura (2018).

² Diamela Eltit utiliza este término en la entrevista de Paola Berlín (2013) en la que explica que “desagregado” alude a la condición de separación o exclusión de lo considerado como hegemónico, es decir, de las instituciones políticas y sociales dominantes. Esta entrevista se encuentra recopilada en el texto *Diamela Eltit: no hay armazón que la sostenga* (2017) a cargo de la edición de Mónica Barrientos.

con la resistencia política³, la escritura de Diamela Eltit se ha conformado en el desborde, rompiendo con las normativas del cánón y con la aparente homogeneidad de la narrativa nacional. No por otra cosa, “desde el género novelesco, [la escritora] genera una brusca transgresión a los modelos dominantes haciéndolos aparecer en la superficie de su narrativa, para difuminarlos y volverlos a plantear desde otros mecanismos” (Brito 111). En efecto, su obra literaria vislumbra nuevas conformaciones de escritura que, en su conjunto, exhortan al pensamiento a reflexionar sobre *otro* modelo de lectura abierto al caos, la simulación y el montaje.

En este sentido, leer *Lumpérica* desde una perspectiva amplia y variada resulta un ejercicio crítico sumamente provechoso, pues permite abrir, cuestionar y contribuir al esclarecimiento de diferentes temáticas que, a simple vista, parecieran ser un hecho superado si consideramos los copiosos análisis que, a la fecha, existen sobre esta obra literaria y su repercusión en las letras nacionales⁴. En este sentido, me parece que volver a examinar la

³ Resulta interesante considerar *Lumpérica* en relación con las intervenciones artísticas del grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte) al cual perteneció Diamela Eltit junto con Fernando Balcells, Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld y Juan Castillo. CADA se caracterizó por intervenir en la ciudad de Santiago utilizando “acciones masivas [...] que forzaron el dialogo y el cuestionamiento [...] respecto a la conceptualización de lo que es el arte y lo que es la política en Chile” (Neustadt 14).

⁴ Respecto a la relación entre poesía y narrativa en la novela *Lumpérica*, es posible mencionar estudios como los de Nelly Richard (1993) quien indica que *Lumpérica* reformula la codificación estética de las palabras y las imágenes, y se configura desde la distorsión de la recta enunciativa para dar paso a la poesía y la *performance* como herramientas de plurivocidad de signos y enunciaciones. Esta perspectiva la comparte Eugenia Brito (1994) al analizar la práctica escritural de Diamela Eltit. Según la autora, *Lumpérica* logra hacer poesía de la ciudad, atendiendo la interacción de diversas prácticas artísticas, logrando evidenciar cómo la hibridez de su escritura muestra el proceso de construcción permanente de un sujeto en crisis. Por su parte, Idelber Avelar (2000) propone leer a *Lumpérica* desde una perspectiva barroca, comprendiendo cómo la saturación del horizonte de sentido exhorta al texto al límite, devaluando lo anecdótico y lo novelístico para, situar en su lugar, una clara preferencia por lo poético. Mientras que Eva Klein (2002) analiza la escritura de Eltit con la finalidad de evidenciar el componente irónico de la representación utilizando registros poéticos, narrativos y performáticos que per-

composición híbrida, locuaz y disruptiva de *Lumpérica* permite, entre otras cosas, investigar en la *técnica escritural* de la escritora —la cual se caracteriza por exaltar la heterogeneidad que surge en el *intersticio* de los diferentes géneros literarios y la multiplicidad de los registros lingüísticos— las variantes que sostienen o dan forma a su *posición política* de la escritura y su *concepción estética* de la libertad creativa. Desde esta perspectiva, interesa destacar la relación de simbiosis que surge entre los géneros literarios, lírico y narrativo y, desde ahí, vislumbrar cómo desde esta relación se logra apreciar la traza de una *escritura poética* en *Lumpérica*. Esta escritura, que se caracteriza por construirse entre fragmentos y espacios en blanco, complementa parte importante de los diferentes engranajes que constituyen el *montaje narrativo*, hábilmente simulado, que propone Diamela Eltit.

En este contexto, lo que pretende el siguiente estudio es analizar la presencia de los simulacros poéticos que conforman el apartado “6” de la obra *Lumpérica*, en la cual se presenta un interesante enfoque poético y reflexivo sobre los usos de la escritura. En esta línea, la propuesta de lectura del presente texto busca interpretar los atisbos de una escritura poética en la primera novela de Diamela Eltit con la finalidad de ofrecer un enfoque *performativo* que permita comprender el uso del registro poético como espacio de resistencia y subversión política dentro de la narrativa propuesta por la escritora.

La composición de *Lumpérica* instauro la configuración de una estética literaria que se caracteriza por desmontar la linealidad del texto narrativo y la discursividad clásica de la novela. Su estructura basada en “el quiebre de la sintaxis [...] cuestiona la hilada organización del discurso e incursiona en zonas del lenguaje que descubren identidades y experiencias humanas límite que niegan la unicidad” (Lértora 12). En este sentido, tanto el desli-

miten desarmar al sujeto homogéneo y las ficciones de la identidad. Enfoque que, en cierta medida, comparte Martina Bortignon (2016) al analizar *Lumpérica* desde un registro poético. Para la autora, la primera publicación de Diamela Eltit puede leerse desde una perspectiva lírica si se considera la presencia supina del sujeto enunciante, quien, al no tener voz ni nombre, logra expresar su deseo de exhibición junto con el padecimiento de la distancia y el margen.

zamiento de la escritura como la temática *border* que caracteriza *Lumpérica* permiten visualizar cómo la novela se conforma en el intersticio de las *grandes* narraciones y en los espacios en blanco que, precisamente, surgen de sus clasificaciones. Su conformación híbrida, que versa en la fusión de los géneros literarios, permite la proyección de una escritura *locuaz*, heteroglósica, “multidiscursiva y multigenérica” (Prado 140) que no solo quebranta la distribución de las categorías clasificatorias de la literatura, sino que también subvierte la propia *narratividad* de la novela.

Desde esta perspectiva, cabe destacar que la hibridez de *Lumpérica* se concibe como uno de los factores fundamentales de la propuesta de subversión estética-política de Diamela Eltit. Esta, formulada como el soporte mediante el cual se proyecta su juego de *indecibilidad*⁵, “se escribirá exactamente sobre [el] corte con las jerarquías, con los sistemas monopolizadores del pensamiento, contra la repetición y continuidad de los modelos opresores” (Brito 114). Así, apostando por la redistribución del código narrativo, la escritora logra difuminar las clasificaciones divisorias de la literatura con la finalidad de replantearlas críticamente utilizando otros engranajes que posibiliten el devenir de lo múltiple y el pensamiento disruptivo. En efecto, mediante la mixtura y la ambigüedad de los registros literarios, la composición de *Lumpérica* logra “alterar lineamientos y buscar otras dicciones y otras relaciones posibles” (Olea 160) que permiten remodelar tanto el ejercicio de la escritura como el ejercicio de la lectura.

Según Néstor García Canclini la hibridez no puede concebirse como un estado, sino como un proceso en constante desarrollo (56). Este proceso, cuya función es evitar la segregación, se caracteriza por proyectar “intersecciones y transacciones” (56) que posibiliten pensar la multiplici-

⁵ En “Errante, errática” Diamela Eltit comenta la experiencia de su proceso escritural en el periodo de dictadura en Chile. Allí, la escritora alude a los diferentes dispositivos de control que censuraban a las editoriales y las producciones literarias emergentes. Estos dispositivos exhortan a Diamela Eltit a escribir bajo la premisa de una “resistencia política secreta” (20), la cual, elaborada en torno al descentramiento de la palabra, utiliza el juego, la burla y la torción (20) como formas de resistencia y subversión ante la censura promulgada por los *lineamientos culturales* propuestos de la dictadura.

dad. En este sentido, lo híbrido, lejos de pensarse como una categoría estática, apunta al proceso de la heterogeneidad y la reconversión de las fronteras que surgen entre disciplinas, fenómenos y clasificaciones. Situación que, evidentemente, se observa en la composición de la primera obra de Diamela Eltit, en la que se desarrolla el cruce literario entre la narrativa, la poesía, las artes plásticas y la *performance*.

De este modo, el cruce entre los géneros literarios, el desorden de la sintaxis y la *hiperbolización* de la palabra, desafían a un contexto político, social y cultural basado en la clausura, la autoridad y la disciplina. No por otra cosa, la escritura híbrida que compone *Lumpérica* responde a lo que Nelly Richard llama “la subversión crítica de las modalidades de *no cierre*” (cursivas en el original 38), es decir, la reformulación de una escritura que “burla el remate dogmático de las verdades absolutas transmitidas por el mito histórico y la ideología social” (38). En otras palabras, al incursionar en la yuxtaposición y los cruces multireferenciales, la escritura de Diamela Eltit se resiste a la homogeneidad textual que surgen de las categorías unidimensionales, canónicas e históricas resguardadas, tradicionalmente, por *toda* autoridad.

En tal sentido, *Lumpérica* desplaza la linealidad espaciotemporal de la narrativa para proyectarse en la instantaneidad de la poesía. En la mixtura de ambos géneros, la escritura de Eltit constantemente apunta hacia el encuentro de una expresividad otra, un desafío al discurso, que evoca a la reflexión poética y, desde allí, a la potencia vital de la escritura. Así pues, eludiendo o maquillando la belleza, será la evocación a la musa (más precisamente a la Madona) aquello que permita poner en primer plano la reptación de la escritura, su traslado, su movimiento y su polivocidad. En efecto, en “6”, *Lumpérica* se abre a la poesía para manifestar el sentimiento estético mediante el montaje, la discordancia y la simulación.

En este sentido, resulta sumamente interesante advertir cómo *Lumpérica* fisura la reproducción mimética que ha caracterizado y que en gran medida caracteriza a gran parte de la narrativa chilena. Esta fisura se manifiesta en la capacidad que tiene la palabra des-figurativa de Diamela Eltit para difuminar, sin necesidad de romper, la relación de mundo y escritura.

Eltit no ficciona *a partir* de la realidad. Hace ficción para *ingresar* en esta. En otras palabras, la escritura de Eltit produce nuevas formas (o multiplica las formas) de ficcionalizar la realidad para, desde allí, *hacerse* en ella.

Considerar estas nuevas formas de ficción permite (o hace posible) visibilizar la dimensión poética que sustenta la escritura de *Lumpérica*, pues esta se produce mediante una constante re-elaboración del lenguaje para, en su recreación (o repetición), posibilitar su entrada al mundo. Es decir, más allá de transformar la realidad en palabras, la escritura de Diamela Eltit se preocupa por hacer(se) realidad en el texto, desde la fragmentación del significado, para devenir en múltiples significantes. De acuerdo con Sergio Rojas (2012), el fragmento, en este sentido, tiene valor por sí mismo, escapándose del orden del significado (o lo significado), para entrar en la escritura como un potencial elemento de significación (41). Así, pues, se comprende la imposibilidad (o conjura) del relato lineal en la novela, ya que está lejos de interpretar la realidad, intenta cifrarla para reconvertirla hacia nuevas posibilidades de expresión. Desde esta perspectiva, *Lumpérica* se presenta como una obra que experimenta con las diferentes materialidades del lenguaje (Kirkpatrick 62), con la finalidad de ejercitar en la escritura una constante reflexión crítica sobre ésta. En dicha experimentación, una parte fundamental de su técnica escritural, además de la hibridez, resulta ser la simulación.

Entendida como una herramienta crítica que posibilita la subversión, la insinuación o la desemejanza de la escritura, la simulación, en *Lumpérica*, se comprende como un *maquillaje* que posibilita expandir la potencia del lenguaje hacia nuevos registros estéticos-políticos. En este aspecto, la palabra simulada funciona como tránsito o engranaje entre los distintos géneros, modalidades y recursos que sustentan la literatura. De hecho, la simulación, lejos de constituir una mera imitación o copia, no se limita a la reproducción, sino que más bien se abre o produce una diferencia, se abre hacia lo ilimitado y lo *Otro* para producir algo nuevo. Según el filósofo Gilles Deleuze: “se trata de lo falso como potencia” (305), es decir, posibilita la maquinaria de lo disímil, “las distribuciones nómadas y de las anarquías” (305). En otras palabras, “la simulación designa la potencia de producir un *efecto*” (306). Dicho efecto, sin duda, apunta a subvertir los íconos del mun-

do representativo con la finalidad de devenir en la divergencia de la potencia creativa⁶.

En este sentido, la simulación de lo lírico en la composición de *Lumpérica* se presenta como parte del *efecto estético/político* que pretende producir la escritora en la literatura. Dicho efecto se consume en la lucidez con que la obra interroga los cánones literarios, desde la posición de una escritura subversiva, en la que el uso transgresivo del lenguaje busca des-ordenar el encasillamiento de los géneros literarios, la sintaxis y los espacios de significación. Así pues, el recurso lírico *simulado* permite a Eltit arrastrar la escritura en *Lumpérica* hasta los límites de una potencia infinita, en la cual el cruce entre poesía y narrativa⁷ permite romper con una tradición literaria basada en el absoluto comunicacional del lenguaje racional, que dice, relata, transmite o reproduce una idea, una historia o una ficción. Esta tarea se vuelve necesaria, ya que constituye una especie de imperativo ético o utópico de la propia escritura, concentrando en confrontar *lo sabido y conocido* de la historia y del presente. De esta manera lo manifiesta Leónidas Morales (2000):

⁶ En este sentido, la simulación debe comprenderse como el funcionamiento del simulacro. El simulacro, según Deleuze, posee la potencia de pensar lo Otro, toda vez que se diferencia de la representación. En tal caso, “el simulacro se construye sobre una disparidad, sobre una diferencia; interioriza una disimilitud” (300). Así, se comprende que, para el filósofo, la potencia del arte se vincula necesariamente con los simulacros, ya que estos se desmarcan de la *exclusividad* de la mimesis para forzar al pensamiento hacia nuevas posibilidades de creación.

⁷ Cabe destacar que el cruce entre narrativa y poesía no delimita el trabajo escritural de Diamela Eltit. El registro se amplía si se considera la relación entre escritura e imagen, escritura y *performance*, escritura y tecnologías. Desde esta perspectiva, Raquel Olea (2008) indica que *Lumpérica* se caracteriza por trazar puentes de convergencia entre el lenguaje visual y verbal, mediante el uso de la fotografía, el vídeo-performance y la narrativa, mientras que Wolfgang Bongers (2018) postula a *Lumpérica* como una de las novelas pioneras en elaborar una dimensión experimental entre intermedialidad y narrativa, impulsando, así, una línea escritural en el campo literario nacional que permite examinar el registro de la memoria desde una perspectiva contrahegemónica.

El sitio político de Diamela Eltit es sin duda ese espacio de goce estético y social, un espacio que la escritura literaria arma y proyecta más allá de sí misma, sobre un horizonte de posibilidad, utópico pero indispensable, cierto y gratificador. [...] Es político porque es el espacio de una verdad (literaria, ética), pero no domiciliada aún en la historia, solo deseada, sólo objeto de un “hambre” que la postula, y que, para abrirse camino y hacerse realidad, “historia” exige modificar lo que hay, lo establecido, lo conocido (*Novela chilena contemporánea* 16).

En esta línea, el *efecto* del simulacro en la escritura política se refiere a la puesta en juego de una estética escritural que persigue fisurar todo indicio de dominación o restricción del campo creativo en el quehacer literario; una escritura política que apunta a la puesta en cuestión de las estructuras rígidas, con el fin de reescribir los sistemas hegemónicos del campo literario o actuar contra los encasillamientos literarios elitistas. Desde esta perspectiva, la reflexión crítica que se realiza en torno a la escritura en la parte sexta de *Lumpérica* se ejecuta desde la simulación del componente lírico de la obra. Este componente se muestra directamente relacionado con la crisis del sentido que se expone a través o en la propia escritura de la novela. Inserta en el estatuto de la ficción, *Lumpérica* se aleja radicalmente de toda propuesta *mimética*, para encarnarse como un ejercicio *poietico*. En este sentido, su escritura reconfigura la división de lo sensible (Rancière 19) apuntando hacia una intervención estética y política, toda vez que se interesa por hacer visible aquello que de antaño era invisibilizado y, desde allí, cuestionar todo atisbo de hegemonía establecida.

En este aspecto, la primera parte de “6” se caracteriza por exponer el modo en que la escritura crea un universo de sentido más allá de la eficacia racional a partir de la imaginación, transparentando al lector el modo en que emerge una imagen en la ausencia de lo representado:

Imaginar un espacio cuadrado, construido, cercado de árboles: con bancos, faroles, cables de luz, el suelo embaldosado y a pedazos la tierra cubierta de césped [...] Imaginar allí una figura cualquiera sentada en un banco con los ojos cerrados [...] Imaginar que esa figura es una mujer con los ojos cerrados, acurrucada para sacarse el frío [...] Imaginar que esa mujer es una desharrapada en la plaza, entumida de frío (137).

Dar un lugar a la imaginación es abrir la escritura hacia nuevos horizontes de posibilidad, en la que la escritura ya no habla sobre algo que pasa o que pasó dentro de una realidad dada, sino que inscribe una realidad en un aquí y ahora fugaz mediante cuerpos, texturas y lenguajes. En otras palabras, la escritura de *Lumpérica* crea realidad, posibilita realidades y proporciona nuevos sentidos, los cuales permiten incorporar al mundo lo que fue arrebatado o de antaño relegado al margen.

La potencia de la imaginación concede a la escritura la facultad de reinención, de creación enajenada. En *Lumpérica* esta facultad se muestra generosa en tanto se advierte un cuestionamiento de las preconcepciones del *quehacer* literario, de todas aquellas construcciones monolíticas que se sustentan en el canon. Y, según parece, son puestas en cuestión precisamente mediante la simulación de un hablante lírico (L. Iluminada) que derrama confusión, inquietud y exégesis. Este hablante lírico que tiende a la *glosolalia* pone en jaque la normalidad del lenguaje para hacer surgir o devenir una lengua otra, una lengua menor, la cual se caracteriza por desviar o corromper la ley que hace o estría el territorio; por desviar la escritura hacia un territorio marginal y, de esta manera, romper con el orden de la significancia que destina cada elemento a su lugar único o específico.

Así pues, en el apartado “Los grafitis de la plaza” se advierte que la escritura deviene una inscripción material que se graba sobre paredes, bancas, pisos, luminarias y cuerpos que acontecen en el espacio público donde yace L. Iluminada. Se trata de inscribir el espacio imaginado como una reflexión crítica en torno al margen y en torno a los repartos unívocos y a las normativas que los permiten. De esta manera, las expresiones: la escritura como proclama (139), como desatino (140), seducción (142), engranaje (143), etc., en el citado apartado se vuelven protagonista y, al mismo tiempo, escenario fugaz de la novela. La simulación de lo lírico permite reflexionar, experimentar e interpelar en una aparente atmósfera de soledad que sin embargo se exterioriza y hace pública. En otras palabras, esa intimidad asumida de la escritura se desdobra en palabra pública, palabra que se inscribe en la plaza y en los cuerpos desharrapados que la transitan.

En esta misma línea, *Lumpérica* refuerza la simulación lírica exponiendo la intimidad de L. Iluminada al final de cada reflexión crítica en torno a los usos de la escritura. El mundo interior del hablante lírico germina y florece como una autoparodia de su propia escritura, autoparodia que define el modo errante de su propio pensamiento. En este contexto surge una voz que clama y exclama a la musa o Madona en pleno desgarramiento: “Escribió: me mojo de puro tormento, sí madona, me empapo” (141), “Escribió: me voy descascarando, madona, es cierto me abro” (146), “Escribió: párteme con las ramas madona, enardéceme con las hojas” (142). Esta estrategia de simulación, repetido como un constante balbuceo, hace que la escritura pueda dar su paso al límite, deshaciendo sintaxis y significaciones, haciéndose cuerpo, o mejor dicho, éxtasis o temblor del cuerpo, forjando un encuentro con lo posible a partir de un rodeo que inhibe al *logos* y la ley paterna (evocando una escritura materna, si quiere). En efecto, una experiencia que define la propuesta estética y política de Diamela Eltit.

Para concluir, resulta interesante enfatizar en cómo la simulación de los géneros literarios, imágenes y registros audiovisuales presentes en *Lumpérica* logran desarmar la estructura regular de la narración (o la linealidad secuencial según la concordancia espacio-tiempo) para desmontar, mediante una práctica textual rupturista, la supuesta visión sintáctica y armónica de la literatura. Desde esta perspectiva, la palabra y su experiencia límite se conjuga en el texto apostando hacia el quiebre de la unidad de sentido, para proyectarse en nuevas formas de nombrar que apelan a la imaginación. Imaginación que, por lo demás, supera la propia textualidad de la obra al situarse como la acción que permite ficcionar “lo otro”. Apelando al uso de la hibridez y la simulación, *Lumpérica* traviste su escritura para situarla en el intersticio, en la mixtura y en el montaje. Situándose bajo el manto de la expresión poética, la obra logra transgredir la secuencia clásica de un relato para posicionarse en la dinámica del desplazamiento y, desde ahí, reflexionar sobre la literatura, la conformación de la escritura y la relación entre expresión, arte y vida. En este sentido, la escritura de *Lumpérica* se vincula con lo que Erika Fisher-Lichte llama “el potencial transformador del arte” (26), en la cual la escritura *se hace* a sí misma en búsqueda de su propia capacidad

transgresora, disruptiva y vital. Aquí, la composición estética-política de la obra literaria genera, mediante la ruptura, nuevas formas de textualidades, corporalidades, espacialidad y sonoridad que permiten *sacar a la superficie* la potencialidad de la palabra-acción. En tal sentido, el intersticio producido entre la poesía y la narrativa se torna *performativo*, en tanto resiste, paralelamente, a los convencionalismos literarios que establecen los límites entre géneros y discursividades y, al mismo tiempo, a la evidencia de una supuesta “verdad” instituida, desde arriba, tanto en las artes, la literatura como en la sociedad.

REFERENCIAS

- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- Barrientos, Mónica. *Diamela Eltit: No hay armazón que la sostenga. Entrevistas a Diamela Eltit*. Talca: Universidad de Talca, 2017.
- Bongers, Wolfgang. “Memoria, medios audiovisuales y literatura expandida en la narrativa chilena reciente (Baradit, Fernández, Zambra)”. *Revista de humanidades* 37 (2018):103-130.
- Bortignon, Martina. “Lumpérica de Diamela Eltit, o el arte de la ambivalencia como potencial ético y estético en el contexto de la biopolítica neoliberal”. *Confluente* 2 (2011): 54-71.
- _____. *Margen y espejo: poesía chilena y marginalidad*. Pittsburgh: Instituto internacional de literatura iberoamericana, 2016.
- Brito, Eugenia. *Campos minados, Literatura post-golpe en Chile*. Santiago: Cuarto propio, 1994.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós Surcos, 2005.
- Eltit, Diamela. *Lumpérica*. Santiago: Seix Barral, 2012.
- García Canclini, Néstor. “Entrar y salir de la hibridación”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XXV, 50 (1999): 53-57.
- Fisher-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011.
- Klein, Eva. “La auto-representación en ruinas: Lumpérica de Diamela Eltit”. *Iberoamericana* 2 (2002):18-28.

- Lértora, Juan Carlos. *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 1993.
- Morales, Leónidas. *Novela chilena contemporánea. José Donoso y Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 2004.
- Neustadt, Robert. *CADA DÍA: la creación de un arte social*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.
- Olea, Raquel. "El cuerpo mujer: un recorte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit". *Revista chilena de literatura* 42 (1993):165-171.
- _____. "Contrapuntos narrativos. Lenguaje verbal e imagen visual en Lumpérica de Diamela Eltit". *Taller de letras* 43 (2008):175-183.
- Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.
- Richard, Nelly "Tres funciones de la escritura: deconstrucción, simulación, hibridación". *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Juan Carlos Lértora (Ed.). Santiago: Cuarto Propio, 1993.
- Rojas, Sergio. *Catástrofe y trascendencia en la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Sangría, 2012.
- Prado, Marcela. "La obra literaria de Diamela Eltit: testimonios desde la marginalidad". *Nueva revista del pacífico* 40 (1995): 139-146.

EL PASEO AHUMADA DE ENRIQUE LIHN: ANÁLISIS DE UN ESPACIO EN CRISIS

FERNANDA URREA TOLEDO
Universidad de Santiago de Chile

El golpe militar trastocó todos los ámbitos de la cultura chilena. El discurso político y el social estaban fuertemente enlazados. El primero se subordina indefectiblemente al segundo como engranajes dinámicos y sincronizados.

Algunos hechos posteriores al golpe militar fueron: la eliminación por parte de la dictadura de lo que era “el espacio público” y las instituciones en la sociedad; el cierre del congreso; se dejó fuera la ley de partidos políticos, sindicatos y se prohibió el derecho de asociación. En el ámbito cultural se cerraron periódicos, revistas, y radioemisoras; se intervinieron y censuraron canales de televisión. Se expurgaron bibliotecas, editoriales y librerías. Además, se controló el espacio urbano con toque de queda, miles fueron detenidos y exiliados, muertos y torturados (Ayala, 186).

Diez años después el escenario cambia y el espacio público es censurado, vigilado y controlado en lo que se denominó “cultura autoritaria”, es decir, un disciplinamiento de los habitantes, a través del poder coercitivo, a las jerarquías del mercado, en donde la pasividad e individualidad serían elementos claves (Ayala 186). Por lo tanto, se propone una forma de consumo y también se da una significación inédita que se ve aún más exacerbada en el contexto del Chile actual.

El escenario nacional de la postdictadura cambia el imaginario social para que el consumo y el logro, estrictamente económico, sean una garantía de éxito. Enrique Lihn llamó a Chile “país de monstruos” porque considera que el contexto político y social influyó en su producción artística; sin embargo, la censura y la autocensura que produce el autoritarismo en tanto esferas de poder y discursos de opresión paraliza la palabra, la despoja,

dejándola vacía. La sociedad capitalista importada por la dictadura enaltece el consumismo y es completamente improductiva: “sin darse cuenta, están en un sistema que les permite conductas aberrantes, socialmente aberrantes” (“Chile es una gallina de cuatro patas” 40).

El Paseo Ahumada es una calle que fue convertida en paseo peatonal en Santiago de Chile en 1978. Esto se debe a la bonanza que se produjo por la liberación de los mercados económicos. Hasta este momento el panorama es muy parecido al actual: casas comerciales que ofrecen sus productos a grandes aglomeraciones de compradores y paseantes que transitan por la céntrica calle. Sin embargo, en 1982 se produce la peor crisis económica en Chile (desde la crisis del 29) y esto llevó a que El Paseo se transformara en una pasarela (Lihn le llama el pabellón) que exhibió el quiebre del modelo económico y también el Gran Teatro de la crueldad nacional y popular donde se practican todos los oficios de supervivencia (Lihn 76).

La heterotopía, es decir, el espacio diferente, esos otros lugares que para Foucault son impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos, es decir, son contra-espacios, lugares reales fuera de todo lugar, dicho de otro modo: “vivimos en un espacio cuadrículado, recortado, abigarrado, con zonas claras y zonas de sombra, diferencias de nivel, escalones, huecos, relieves, regiones duras y otras desmenuzables [...] están las regiones de paso; las calles, los trenes, el metro (3).

El Paseo Ahumada es un lugar que existe y que, por lo tanto, tiene una localización geográfica definida como una heterotopía de paso y tránsito: “En Huérfanos entre Ahumada y Estado las papas de la mendicidad se están quemando dulcemente” (15). Como señala Foucault este es el espacio exterior. El lugar en que viven y respiran todas las clases sociales del paseo y además sitúa a la sociedad chilena en donde todos/as pertenecen al espacio. Hay una unión de estratos sociales en la calle: la élite que va al Club de la Unión y los mendigos de Ahumada como se puede observar en el poema “Bidart, el hotel de los carbonizados” en donde confluyen dos mundos: la clase dominante y la clase indigente y/o dominada que habitan en heterotopías distintas. El hotel viejo y demacrado es el monumento de la miseria, pero también una heterotopía de la memoria que no puede ser destruida:

El hotel Bidart en la calle Nueva York recuerda a la ciudad que lleva su nombre/
Porque el hotel como un inmueble del Bronx cualquiera no tiene luz propia como puede verse al atardecer/ Está más muerto que la luna/ su cadáver carbonizado tampoco es un monumento arquitectónico [...] Pero igual no lo demuelen como si quisieran enterrar en sí mismo,/ yo que ustedes lo haría desaparecer/ después de todo este monumento a la miseria no deja de ser demasiado visible (28)

Esta visión, más cercana a la mendicidad y a la miseria, se opone a la fastuosa fachada del Club de la Unión, lugar por antonomasia de la élite chilena. La heterotopía, dice Foucault, tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar múltiples emplazamientos que son, en sí mismos, incompatibles. Están los mendigos, la élite y la clase media que ocupan un terno de Fallabella. De esta manera el club se opone: “Enfrente suyo como un *Planetarium* se levanta a todas luces el Club de la Unión / que se enciende con luz propia temprano al atardecer / pues los caballeros —sus usuarios y clientes— no han vendido todavía esa joya a los rapaces que la rondan” (28).

En la calle Nueva York se entrecruzan dos mundos que dan significancia al poema. Como se dijo anteriormente, la unión de estratos es parte del discurso que elabora el poema. La alegoría de la democracia lleva a que: “El Club de la Unión y el Hotel Bidart, separados y unidos por lo ancho de la calle rinden a Nueva York una especie de homenaje” (28). El monumento a la división, al estar arriba o abajo, o simplemente, estar todos hundidos en un país de monstruos.

Benjamin, en su libro *Iluminaciones*, señala que en Baudelaire la multitud se presenta como una masa sin forma que equivale a París. En el caso de Lihn se puede sostener todo lo contrario. Hay descripciones particulares en *El Paseo Ahumada*, por ejemplo, la masa se encarna en personajes específicos como es el caso del Pingüino inmortalizado por el poeta: “Se autoapoda El Pingüino y toca un tambor de cualquier cosa con su pezuña de palmípedo” (15). Este es el único personaje que está presente en todo el libro y además está inmortalizado por medio de la imagen, pues en la edición

de 1983 hay registro de un adolescente que toca un montón de cajas (fotografía de Paz Errázuriz).

Para continuar con la descripción de los habitantes del Paseo es importante plantear algunas interrogantes relativas a la representación: ¿hay algún uniforme que utilice la sociedad que se describe en *El Paseo Ahumada*?, ¿la multitud es heterogénea u homogénea?, ¿se presenta una masa de oprimidos?

Algunos sectores sociales pueden ser descritos mediante un uniforme. Por ejemplo, se hace alusión a la clase media en “cámara de tortura” y a dos tipos de sujetos: el mendigo y el paseante. Los indigentes no tienen un distintivo que los conforme como algo homogéneo, más bien son sujetos variados. Van desde un Pingüino epiléptico, pasando por prostitutas, borrachos, por mencionar algunos ejemplos. En el caso de los transeúntes se puede decir lo contrario. El texto y las fotografías lo avalan. Pareciera ser una multitud homogénea o, como señala De Certau en *La Invención de lo Cotidiano*, son caminantes que están presos en un espacio definido (104). Sin embargo, también se apropian y son inmortalizados por el hablante lírico:

Su pañuelo en el bolsillo es mi bandera blanca
Su corbata es mi nudo gordiano
Su terno de Fallabella es mi telón de fondo
Su zapato derecho es mi zapato izquierdo doce años después
La línea de su pantalón es el límite que yo no podría franquear aunque
me disfrazara de usted (17).

El vestuario de los transeúntes representa la utilidad para el otro, es decir, el terno se transforma en un telón de fondo que sirve, por ejemplo, para representar el Gran Teatro de la Crueldad. Así también sus zapatos, doce años después, dejan de cumplir su función en el caminante para servir al mendigo en su ardua tarea diaria.

El hablante lírico de *El Paseo Ahumada* también es un personaje que se adentra en el espacio y, por medio de su discurso, va formando tejidos de significación. La elevación de la voz transforma al sujeto en mirón o en un *flâneur*. Por lo tanto, el caminante que recorre y observa desde el Paseo

Ahumada lee el espacio como un ojo solar, una mirada de Dios (De Certau, 104).

Benjamin también apuntaba a la idea de que la visión es el sentido por antonomasia de la ciudad. La urbe se visualiza mediante la observación y descripción del espacio. En el poema “Las 7 plagas en el paraíso peatonal” la voz lírica afirma “Me sumé a los mirones porque era bien poco lo que se oía” (37).

El mirar y develar el espacio serán fundamentales para entender la propuesta estética de Lihn, cual *flâneur* que transita por el paseo y registra su experiencia. Caminar es una práctica de espacio que se alcanza por medio de la visión.

CRONOTOPO¹

El *cronotopo* determina la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad. Hasta este momento se han establecido una serie de sí-miles entre el Paseo Ahumada de la ficción y el de la realidad. El estudio del cronotopo en un determinado discurso también debe constar de un análisis de los valores cronotópicos, o sea, motivos, elementos importantes de la obra artística que constituyen ese valor (Bakhtin, 394).

El Paseo Ahumada está constituido por múltiples unidades cronotópicas como son: el encuentro, el camino y el umbral.

El *cronotopo* del encuentro presenta una predominancia del matriz temporal. Bakhtin señala que se distingue por el alto nivel de intensidad emotivo-valorativa. El poema de Lihn presenta la confluencia de diversos encuentros en la sociedad chilena. A la vez estos encuentros están valorizados por la voz lírica que presenta grados de humanidad. La calle Ahumada hierve de gente al mediodía y en él confluyen a lugares de encuentro: café, teatro, prostíbulo, hotel, entre otros.

¹ El cronotopo en *El Paseo Ahumada* es desarrollado por Cristián Cisternas en su tesis doctoral. Hay que señalar que él habla del cronotopo del paseo. Yo opté por estudiar el cronotopo por separado, es decir, el encuentro, el camino y el umbral.

El *cronotopo* anterior está íntimamente relacionado con el del camino. Bakhtin sostiene que los encuentros se producen en el camino. Se intersectan además por otros caminos, se puede entender como el gran camino. Además, en *El Paseo* se intersectan los caminos de gente de todo tipo: representantes de todos los niveles y estratos sociales, de todas las religiones y edades (394).

En efecto, se pueden apreciar diferentes distancias sociales. Una de esas distancias está dada por la fuerza policial. *El Paseo* está constantemente vigilado por los perros que acompañan a los uniformados. Así también los vendedores ambulantes que están en el paseo, no son tan nuevos, ofrecen baratijas de cien pesos y “las novedades del año”:

Canto general de esta toma parcial de la naturaleza muriente de Santiago/
go/

Y de los productos que producen a los hombres made in Taiwan ellos se desviven enfervorizados por venderlos a cien pesos la unidad/ que viven de los artificios naturalizados en Taiwan, la Gran Madre Plástico/ [...] Se te ofrecen, Pingüino, tres pares de calcetines por cien pesos/ un tomacorrientes por la misma suma, de tres arranques, de esos que se derriten como un queso si se los hace funcionar con toda su capacidad instalada (32).

La cita anterior corresponde al poema “Canto General” que funciona como un intertexto del célebre poema nerudiano. Lo que se puede subrayar es que el comerciante ambulante presenta productos de consumo desechable y que además es la producción en masa. Los tres calcetines por cien pesos hacen patente la idea de que ahora todo es perecible. Esto va en relación con la denominación del espacio por parte del hablante como “la naturaleza muriente de Santiago”, es decir, la seudonaturaleza de la gran madre plástico que produce baratijas de cien pesos. De esta manera se suma otro tipo de gente que habita el cronotopo del camino y coexiste con todos los paseantes. Por lo tanto, en *El Paseo Abumada* se combinan de manera original “los destinos y vidas humanos, complicándose y concretándose por las distancias sociales” (Bakhtin 394).

Uno de los aspectos que llaman la atención del *cronotopo* del camino es que pasa por el país natal y no por un mundo exótico o ajeno. Si bien algunas lecturas postulan que *El Paseo Ahumada* es la visión de un país de monstruos (El propio Lihn hace esta lectura y Matías Ayala), una visión degradada de la sociedad chilena, hay que hacer hincapié en que de todas maneras es la representación del Chile de los ochenta. Se puede hacer una pequeña observación al plantear un exotismo social en la medida en que los personajes son tipos que exhiben el quiebre del modelo económico.

El *cronotopo* del umbral está impregnado de una gran intensidad emotivo-valorativa. Está asociado al encuentro, pero su principal complemento es el *cronotopo* de la crisis y la ruptura. El umbral adquiere un sentido metafórico y está asociado al momento de la ruptura, la crisis y de la decisión que modifica la vida. Dicho momento de crisis se ve potenciado en El Paseo. Las continuas revueltas sociales dan origen al poema “Participó en el paro paralizando palo y tambor pero no le dieron esférica. Otro más que está por encima del bien y el mal”. Largo título para un poema que trata el momento de efervescencia que vive el país y que se concentra en la calle Ahumada:

Me contaron que en el penúltimo de los paros/
También tú te habías parado, abandonando palo, letrero y tambor/
Desertaste de Dios, el pagador de tus ayudantes/
(Su ayuda es mi sueldo que Dios se lo pague)
Y te alienaste al vandalismo/
Te bolcheviquizaste, condenado, como el que más [...]
Los vándalos no te daban esférica ocupados como estaban en replegarse
camaleónicamente/ de sus ataques a la desbandada/
Confundiéndose con peatones que huían, en desorden, del sitio de los si-
niestros (26).

El desorden y los paros son síntomas del momento de crisis que muestra el poema. El Pingüino ya no se paseaba como un mendigo tocando el tambor, sino que como un Pingüino enardecido en tiempos de recesión, en los tiempos de la inconformidad social.

TÓPICOS

El primer gran tópico que se puede observar en *El Paseo Ahumada* es el Gran Teatro del Mundo². En el poema “Más = Menos” se puede evidenciar la teatralidad que se da en la calle ahumada:

Dime Pingüino /
Aún si el Más y el Menos se igualaran/
Y tu limosna fuera mi sueldo ¿No serías tú como mucho?/
De bufón de los mendicantes te tildo a ti, que igualas el Menos y el Más/
Dime si este es un reino y por dónde se va a él/
Y quién estaría detrás de ti, porque tú eres su reverso/
A los pies de quién —a qué clase de pies— conduce el Paseo Ahumada
esta carrera real/ Menesterosamente parecida al Gran Teatro del Mundo
(16).

Este tópico debe su origen al Siglo de Oro español. Cristián Cisternas señala que el Gran Teatro del Mundo tiene su origen en la asimilación de ciudad y orden. Dicho orden está regulado por estructuras jerárquicas con una meta final que es la producción de bienes (8). Enrique Lihn llegó a la analogía entre la situación chilena y el Siglo de Oro español:

“El estancamiento de la Contrarreforma y la represión de la inquisición, la necesidad literaria de internalizar la censura, la desigualdad de cómo base de la estructura social, la proliferación de seres marginales que se encuentran en el estado de la supervivencia, entre otros, serían los rasgos que compartirían” (Ayala 196).

El tópico será recurrente en todo el poemario porque la idea que engloba a *El Paseo Ahumada* es la de un gran teatro de la crueldad, aunque Lihn la vista de burla y crítica es igualmente cruel.

² Este tópico ya fue señalado por Enrique Lihn en varias entrevistas (véase “Chile es una gallina de cuatro patas”. Cristián Cisternas también desarrolla este tópico en su tesis doctoral.

El segundo tópico es el *ubi sunt?*³, es decir, la pregunta ¿dónde están? que se encuentra en el poema “Canto General”. Hay que hacer algunas anotaciones al respecto. Por ejemplo, la idea de Foucault de que en una heterotopía también pueden habitar los fantasmas. La pregunta ¿dónde están? alude directamente a la búsqueda de los detenidos desaparecidos que la voz lírica no ignora:

¿Dónde están? en la lista de los desaparecidos ¿detrás de qué eufemismos se esconden?/

¿Con qué máscaras recorren el Paseo Ahumada?/

Escribir, por ejemplo, Democracia ahora/

Significó un enorme costo social en el estrato bajo a esa frase ingresaron/
Cantidad de muertos casuales muchos de ellos niños algunos, qué sé yo
[...]

¿Quién paternalizará con el cortapiedras o el hijo de la turquesa/

Como si esos desaparecidos no figuraran en la guía telefónica? (33- 34).

De esta manera se presenta el tópico del *ubi sunt?* La pregunta que pocos se hacían y tenían de eufemismos para encubrir la *verdad*. La idea de que, aunque traten de esconderlo, está presente en la memoria colectiva. En el paseo también coexisten los detenidos desaparecidos, los torturados, porque representan parte de un momento vivido y no pueden ser ignorados porque la memoria es el antimuseo, es decir, siempre guarda lo que muchos intentan cubrir.

CONCLUSIONES

El Paseo Ahumada consta de una serie de discursos que tejen un texto complejo y plurisignificativo. Como señala Cristián Cisternas, el libro recrea un momento mágico, doloroso y revelador, la iniciación de Ahumada como “centro” nervioso del “despegue económico” de Chile. Así también su complejidad da pie a múltiples enfoques. En el caso de este trabajo se ha optado

³ Este tópico también es comentado por Cristián Cisternas y por el propio Enrique Lihn. Sin embargo, yo hago la lectura de que el paseo está habitados por fantasmas.

por el espacio y el tiempo, además de algunos factores teóricos que marcan el habitar la heterotopía en el contexto de la post dictadura.

La tarea no ha sido fácil. Lihn es un autor muy erudito, aunque no lo demuestre a simple vista. En sus palabras siempre hay remanentes de otros discursos. Esto dota el texto de una gran cantidad de referencias intertextuales que, por razones de tiempo, no se han podido abordar.

En cuanto a la representación del espacio se puede señalar que el gran tópico del Teatro del Mundo se muestra en toda su magnitud. No obstante, hay que subrayar que es un tópico deformado y grotesco. La presencia de los habitantes del paseo podría decirse que es bastante decadente. En un Chile que inaugura una calle que rinde tributo a la bonanza económica y a la “estabilidad” política se puede ver una serie de incongruencias que *El Paseo Ahumada* pone de manera manifiesta. Matías Ayala escribe: “habría que afirmar que el Paseo Ahumada es un emblema de Santiago de Chile: es un símbolo de la nación en recesión y represión” (199).

Sin duda Lihn hizo una labor estética y altamente poética, pero sin dejar de lado el momento que vive. De alguna manera esto es una prolongación de la memoria que llega a las generaciones venideras. Finalmente, cabe señalar que, como afirma Lihn en una entrevista, Chile se ve condensado en el paseo. El cronotopo, además, es el de un tiempo de crisis y cambios que muestran los efectos de un sistema político-social en la sociedad chilena de los años 80.

[Lihn habla del régimen militar y afirma que Chile es un país de monstruos] Así es, ocurre que determinados defectos, que pueden ser “normales”, inevitables, cuando se los exagera a determinados niveles se llega a la monstruosidad. Este régimen importó sistemas que no le pertenecían y entonces tenemos una sociedad capitalista, es decir, una sociedad que habla de capitalismo y de competitividad, que por otro lado es una sociedad completamente improductiva. ¡Esa es la bifuncionalidad completamente monstruosa! [...] Asumo que la palabra monstruo puede ser bastante dura, pero me parece pertinente. Lo que ocurre aquí es que muchos monstruos son de cuello y corbata. Son monstruos que no se conocen como tales. Monstruos de apariencia amables y distinguidas personas, que hablan en los diarios y salen en la televisión. [...] Chile, en definitiva, hoy es eso: una gallina con cuatro patas (40).

Lihn se ve como un *voyeur* en esta travesía o, como se señaló anteriormente, como un mirón que observa y se observa en un carnaval, pero, a la vez, de una manera sumamente crítica.

REFERENCIAS

- Ayala, Matías. “Capítulo tres: el agobiante caso de Enrique Lihn”. *Lugar incómodo: poesía y sociedad en Nicanor Parra, Enrique Lihn y Juan Luis Martínez* (Tesis doctoral). Cornell University, 2004.
- Bakhtin, Mijaíl. “Formas del tiempo y del cronotopo en la novela (Ensayos sobre poética histórica)”. *Problemas literarios y estéticos*. Ciudad de la Habana: Editorial Arte y Cultura, 1986.
- Benjamin, Walter. “Sobre algunos temas en Baudelaire”. *Iluminaciones*. Madrid: Taurus Ediciones, 1972.
- Cisternas, Cristián. “La imagen de la ciudad en la poesía chilena contemporánea”. *Imagen de la ciudad en la literatura hispanoamericana y chilena contemporánea* (Tesis doctoral). Universidad de Chile, 2006.
- De Certau, Michel. “Introducción general”, “Capítulo VII: Andares de la ciudad”, “Capítulo IX: Relatos de espacios”. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 2000.
- Foucault, Michel. “De los espacios otros”. *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (oct 1984): 46-49.
- Lihn, Enrique. *El Paseo Ahumada*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2003.
- _____. “Chile es una gallina de cuatro patas”. Entrevista de Pablo Azócar. *Apsi* (1976): 38. Recuperado de Memoria Chilena: http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0009663.

EL PIE DE LA LETRA VIRTUALIDAD Y POLÍTICA EN VARIACIONES ORNAMENTALES DE RONALD KAY

FRANCISCO VEGA CORNEJO
Universidad Autónoma de Madrid

Ronald Kay publica *Variaciones ornamentales. Made in Germany* en 1979, bajo el auspicio de la editorial del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile (DEH), institución en la que ha trabajado como académico hasta que los esbirros de la CNI tomaran por la fuerza el inmueble de Av. República 475, convirtiéndolo poco después en una central de vigilancia telefónica. Hasta ese momento, la obra publicada de Kay la componen una heterogénea serie de poemas aparecidos principalmente en las revistas *Trilce* y *Anales de la Universidad de Chile*¹, una serie de importantes “catálogos” de arte configurados con el grupo V.I.S.U.A.L. y la ya mítica Revista *Manuscritos* (1975), en la que ha trabajado como editor general y como ensayista y que tenía, entre otros documentos, el célebre “Un matrimonio en el campo” de Raúl Zurita, como también una selección del proyecto poético *Quebrantahuesos*, desarrollado en la década del '50 principalmente por Lihn, Parra y Jodorowsky².

¹ Los poemas pueden consultarse en las revistas *Trilce* N° 15-16 (Kay, “Palos...” 29-30), y en *Anales de la Universidad de Chile*, N° 137 (Kay, “Poemas” 141-152). En esta última publicación es hallable además un análisis introductorio de Roque Esteban Scarpa (118-140).

² Como es consabido, un único número apareció de la Revista *Manuscritos*, en 1975, también bajo el auspicio del DEH. La serie de catálogos incluye *v.i.s.u.a.l.* (1976), *Vostell* (1977), *Final de pista* (1977), *Imbunches* (1977) y *e.dittborn.1979.Cayc.* (1979). La importancia de estos catálogos puede vislumbrarse atendiendo, entre otros documentos, al análisis emprendido por Justo Pastor Mellado en “El diagrama de constructividad edi-

Dentro de *Manuscritos*, específicamente, Kay publicará “Rewriting”, un ensayo sobre el *Quebrantahuesos* que desplegará y extenderá un conjunto de premisas que Kay ha desarrollado previamente en la investigación de postgrado que realizara en la Universität Konstanz bajo tutoría de Hans-Robert Jauss entre 1969 y 1972. Constituyen, todos estos, datos de contextualización que es preciso consignar atendiendo al carácter fantasmal y señero que cifra la entera obra de Kay y, asimismo, por su centralidad en la génesis de la operación específica que el poemario publicado el ‘79 intentará desplegar.

En primerísima instancia, debe señalarse que los 34 poemas que “contiene” *Variaciones ornamentales* sitúan al lector (o “espectador”, ya lo veremos) como ante un conjunto de *códigos* (palabra que es importante retener) ya conocidos, pues no hacen sino replicar transmisiones mediáticas al uso como avisos de publicidad, carteles o anuncios periodísticos. Así, en “Lista de Precios” podemos leer lo siguiente: “Se indica que si bien el edificio es sólido / De finas terminaciones y amplio / No es menos cierto que necesitaría / De una serie de transformaciones de alto costo / Nuestros hábitos hacen prever / Que la noticia de estos días / Habrá de ser el funeral de las víctimas / Y la difusión de la deprimente imagen del dolor” (*Variaciones* 25)³. Ese primer rasgo, el del reconocimiento de la *codificación semiótica*, es de algún modo enfatizado —al emprenderse la lectura de conjunto— con la identificación de los objetos que son invocados en el libro, a saber, y entre otros, la cámara de cine, el espejo, el panóptico, la pintura como ilusión óptica, etc., materiales, como se aprecia, referidos con denodada insistencia a dispositivos y prótesis técnicas. Entre otros ejemplos, téngase en cuenta “La infancia de Ícaro”, subtítulo elocuentemente “El origen y las Consecuencias del Cinematógrafo”: “La cabeza de medusa y sus rayos / de una blancura a priori, close-up / en la cámara oscura de las pupilas: / proyectora del

torial en Ronald Kay”. Al trabajo de Kay antes referido debe sumarse también su labor como traductor de Heidegger (*El origen de la obra de arte*, 1976).

³ El mismo Ronald Kay se refiere a la incorporación de dichos dispositivos técnicos en “La imagen, una pasión. Conversación entre Ronald Kay y Bruno Cuneo”.

inventor de los espacios. / Fotogénica e incólume, Estrella / Solitaria n el pa-
nóptico incandescente, / moviliza los cuadros legendarios / donde el cuerpo
se abandona. / Devuelta a la muerte violenta / repentinamente mostró su
rostro de entonces, / translúcida, invisible, inexistente” (4).

Por otra parte, y siguiendo la indicación ofrecida por el mismo Kay
en *Circuito cerrado*, se puede señalar que en *Variaciones ornamentales* se des-
pliega una suerte de *fotografía del lenguaje* (23), una idea que puede conte-
ner preliminarmente dos sentidos delimitados: en primer lugar, y atendien-
do a lo dicho *supra.*, la serie de poemas son —exceptuando breves injertos
que no hacen sino tensionar su retórica— objetivaciones del lenguaje ma-
sivo (entendido como lenguaje de la masa y como lenguaje que permea a la
masa, esto es, y como dijimos —o “vimos”—, anuncios, carteles, noticias).
Los poemas, dicho de otro modo, son recortes “objetivos” en el flujo comu-
nicacional que pautea las vivencias y experiencias cotidianas. Con ese ejer-
cicio, y de ahí la importancia del *código*, Kay ejecuta una problematización
(adelantada, cabe destacarlo) de la idea que un par de años después desa-
rrollará Barthes en torno a la fotografía, entendida, *in nuce*, como *mensaje
sin código*⁴. Kay, en efecto, interviene el aserto barthesiano desde el momen-
to en que, al objetivar el mensaje, incorpora a la vez un efecto de distancia-
miento, haciendo reconocible la brecha que se supone eliminada en el flujo
transparente del mensaje, haciendo patente, en otros términos, la *codifica-
ción* del mensaje supuestamente inmaterial.

Fotografía del lenguaje contiene asimismo otro sentido, relacionado
estrechamente con lo que, creemos, es el fundamento conceptual de las *Va-
riaciones*. Para avanzar en esta dirección, con todo, es preciso hacer las si-
guientes consideraciones preliminares: En “Rewriting”, Kay ofrecerá diver-
sas pistas de análisis en torno al *Quebrantahuesos* (formuladas, por cierto, de
forma prácticamente coetánea a la serie de poemas) y, entre ellas, hay dos
que resultan aquí decisivas: en primer lugar, Kay determinará que el *Que-*

⁴ Se trata, obviamente, de la idea desarrollada por Barthes en *La chambre claire*. Una análi-
sis de la relación entre Barthes y Kay puede verse en José Pablo Concha, “Del espacio de
acá, de Ronald Kay: una interpretación posible”.

brantahuesos incorpora el *peritexto*, es decir, todos aquellos elementos que limitan con la capa “propriadamente” literaria, entre ellos la misma ciudad, desde el momento en que los “poemas” se cuelgan en la calle como carteles que replican la prensa o la publicidad cotidiana. En segundo lugar, en el *Quebrantahuesos* se desarrollaría una *escritura sin subjetividad*, o de subjetividad (N), cualquiera, pues, como resulta evidente, todos sus materiales composicionales provienen de fuentes heterogéneas, siendo recortados y acoplados luego según diversas operaciones (Kay, “Rewriting” 25-32)⁵.

La mención a esta subjetividad cualquiera la precisaremos un poco más adelante. Más esencial, por ahora, es destacar que esos dos rasgos cardinales determinados por Kay cuajarán en torno a un concepto decisivo para lo que tratamos, a saber, el concepto de *materiatura*, un término que, en principio, puede leerse como la yuxtaposición simple entre las nociones de materia y literatura; una suerte, por lo tanto, de materia literaria o de literatura material (significante o gráfica), expresión elocuente (o “evidente”, anunciábamos supra.) en el caso del *Quebrantahuesos*, teniendo en cuenta su posibilidad ínsita de ser leído como intervención literaria y/o, al mismo tiempo, como operación visual. Fotografía del lenguaje, de tal modo, no nombraría solo la extracción indicial de la jerga comunicacional masiva⁶, sino también la *formalización* de la significación.

Pero la literalidad no se agota, cabe precisarlo, en esa “yuxtaposición” del sentido con *una* forma determinada, pues antes de ella, *avant la lettre* o, mejor dicho, *al pie de la letra*, está más precisamente la forma, su cam-

⁵ En el problema del *peritexto*, cabe destacarlo, puede vislumbrarse una primera formulación de la preocupación de Kay por el problema del soporte, el *lugar* y el *sitio*, preocupación que se expresará, entre otros ejemplos, en sus trabajos en torno a la escultura de Lorenzo Berg o el grafiti, los que pueden consultarse en los libros *Lorenzo Berg, un origen* y *Extensiones del espacio de acá*.

⁶ Sería de interés acá detenerse en el problema del lenguaje de masas y cómo es afrontado en la tradición filosófica, específicamente en dos autores caros a Kay, como son Heidegger (v.gr., el párrafo § 27 de *Ser y tiempo* en el cual se tematiza la esfera pública [*Öffentlichkeit*], o el § 35 sobre la “habladuría”) y Benjamin (v. gr., el artículo “El periódico”, publicado preliminarmente en 1934 y utilizado parcialmente luego en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*).

po de emergencia o fuente, la estructura del *pie de letra*, la horma o grilla como potencialidad formalizadora de la significación. Más fundamental en términos estrictamente literales, por tanto, hay otro aspecto que amplía o desborda el nivel de la yuxtaposición simple como único vector de exégesis de las *Variaciones*.

Como investigación de postgrado, Kay desarrollará en Konstanz un estudio titulado, muy significativamente, *Retórica de la mirada* (*Die Rethorik des Blickes*), significativo, decimos, porque vinculará de entrada dos campos, el visual y el lingüístico, que han solido correr separados, al menos de creer a lo expuesto por Pascal Quignard en su *Rhétorique spéculative*. Como explicará el propio Kay, se trataba en esa investigación de pesquisar la génesis y estructura del campo literario decimonónico atendiendo, a contrapelo de la tendencia habitual, no al pilar diacrónico, sino al eje sincrónico, esto es, a la exégesis de los campos colindantes que eran determinados y a la vez determinantes de la experiencia literaria “autónoma”. En ese horizonte de análisis, y por designación de Jauss, Kay se concentrará entonces en el estudio de los periódicos del s. XIX, un enclave de análisis en el cual cobrará una importancia decisiva Mallarmé, atendiendo al rol que en su poética tiene precisamente la prensa⁷.

Y mediante el vínculo que efectúa entre esas zonas de estudio, Kay formulará en *Die Rethorik des Blickes* una particular hipótesis sobre la escritura, una que llegará a presentar como más avanzada que la de Derrida, ca-

⁷ Sobre la génesis de la investigación realizada en Konstanz cfr. entrevista a Kay, “Vivimos un tiempo sin futuro”. Por su parte, una explicitación de la importancia de la prensa en Mallarmé puede verse en el artículo de su propia autoría “El libro, instrumento espiritual”, de 1895; también son importantes las reflexiones de Valéry, quien expresó lo siguiente: “Toda su invención, deducida del análisis del lenguaje, del libro, de la música, continuada durante años, se funda sobre la consideración de la página, unidad visual. Había estudiado muy cuidadosamente (incluso en los afiches, en los periódicos) la eficacia de la distribución de los blancos y negro y la intensidad comparada de los tipos [...]; la página, dirigiéndose a la mirada que precede y envuelve la lectura, debe “invocar” el movimiento de la composición [...]; introduce una lectura superficial que él traba con la lectura lineal; se trataba de enriquecer el dominio de la literatura de una segunda dimensión” (198).

racterización que si bien es excesiva no deja de poseer alcances. La hipótesis, dicho sucintamente, indica que en el proceso de impresión se configura una escritura sin original, sin origen, *inérita* en cuanto en tanto la disposición *tipográfica* le otorga su sentido no como complemento externo, como película o barniz decorativo, sino más bien como principio de significación inmanente. En ese sentido, Kay operará, como Derrida, una liberación significativa, pero, a diferencia de este último, entenderá que en esa liberación no puede soslayarse el específico dispositivo que hace despuntar, *técnicamente*, el campo de la significación. Será justamente esto lo que haga decir a Kay que la deconstrucción falla, esto es, su basamento y dependencia en la grafía manual y no en el proceso técnico de impresión (lo que en diversos contextos Kay asociará a la figura de la *cabeza de medusa*⁸); pues se trata, en Kay, de atender no a la letra, sino más bien a la horma, a la matriz, trama o grilla que pautea y codifica la significación.

Dicho esto, se hace más claro que *materiatura* no nombra una mera yuxtaposición (un *esmero tipográfico*, como señaló Ignacio Valente en su momento comentando *Manuscritos*) (Valente, s/n), sino un fundamento anterior, *literalmente más radical*. Podría hablarse de poesía visual, quizás, pero al menos habría que tener en cuenta que eso de “visual” no adjetiva, en Kay, un subjectum ontológicamente previo a la experiencia *pictogramática*. En ese sentido, una noción como la de *campo expandido* —formulada por Krauss— tampoco resulta aquí pertinente, pues no hay una unidad de significación en torno a esta idea, la de *materiatura*, que permita un análisis de-

⁸ En “Rewriting” escribe Kay: “La impresión es la mirada de Medusa de la escritura” (s/n): Esto porque la impresión fija o congela el sentido abierto, *desfondado*, de la significación. Como referencia, téngase en cuenta también la traducción hecha por Kay del artículo de Freud de 1922 *Das Medusenhaupt* (*La cabeza de Medusa*, 1922) y sus reflexiones contenidas en el ensayo “La mirada de lo ausente”, ambos hallables en la Revista *Pensar & poetizar* N° 13. Resulta de interés mencionar que, de acuerdo a Kerényi, quien se apoya en las *Ístmicas* de Píndaro, Medusa podría llamarse también “la soberana”, idea avalada atendiendo al término μέδω, en el que se contiene la idea de “ordenar”, “mandar” y “cuidar” (de donde derivaría posiblemente el amuleto apotropaico *gorgoneion*). (Kerényi 84, Chantraine 675).

rivado de sus *expansiones*. Teniendo en cuenta esta hipótesis, por su parte, es que debe explicarse el escaso trabajo interpretativo sobre Kay, en general, y sobre las *Variaciones*, en particular, pues el extrañamiento que ella suscita no permite la asimilación fácil de Kay como “poeta”, ni siquiera “visual”: las *Variaciones*, en efecto, exigen ser leídas atendiendo a una retórica anómala, precisamente una *retórica de la mirada* que no se ajusta cómodamente a las delimitaciones de la semiótica, ya sea visual o literaria.

En “Rewriting”, decíamos, son hallables al menos dos estrategias basales que fundamentan la operación desplegada en las *Variaciones*: el poemario, en efecto, no es sino un efecto del “rewriting”, del ensamblaje *peritextual* y *asubjetivo* de múltiples estratos de significación. Esas operaciones, decíamos también, gravitan en torno a la idea fundamental de *materiatura*, noción que es abordada en términos más sistemáticos en *Die Rethorik des Blickes*, escrito que constituye el germen o el núcleo de intensidad de todo el trabajo rizomático de Kay —desde la poesía hasta el arte medial—. En *Die Rethorik des Blickes*, esto es aquí lo fundamental, Kay usará por primera vez —en el contexto de una interpretación del *sentido obtuso* [*sens obtus*] que conceptualizara Barthes— el término *Materiatur* (Kay, *Die Rethorik* s/n) y, asimismo, la idea de *variaciones* (del vocablo germano *Variationen*), esta última en el contexto de una hipótesis que cuyos alcances son los siguientes: la uniformidad formal del periódico, en la exposición de la página —Kay hablará de la *página como sistema* (*die Seite als System*)— exige que cada día se incrusten “variaciones”, pues, en último término, el ojo del paseante no captará la noticia si no es capturado previamente por una codificación *diversificada* de la grilla⁹.

Kay se interesa entonces por el sentido obtuso porque está indagando una esfera de significación que desborda, en términos de Barthes, el pla-

⁹ Kay expresa esa idea añadiendo que es en esas *variaciones* donde debe pesquisarse la ficcionalidad del discurso periodístico: “*Die Uniformität der Faits-Paris bedingt die tägliche Notwendigkeit der Einführung von Variationen, welche letzten Endes nichts anderes als die notwendige Produktion von Fiktionalität sind*” (2-3).

no de la comunicación y el nivel simbólico¹⁰, y, en términos tradicionales, porque busca dislocar desde una perspectiva nueva la dicotomía forma/contenido. Pues, como hemos visto, la *variabilidad* discursiva, y con ella su estatuto ficcional, vienen dados para Kay no tanto por la modificación de un cierto contenido conceptual, ni tampoco por la configuración de una forma nueva (para dicho contenido supuestamente aislable), sino por la composición del *formato*, del soporte que articula los elementos composicionales internos: la horma del pie de letra, la grilla en el caso del periódico.

En *Die Rethorik des Blickes* cobrará por esa razón una importancia destacada el escrito de Sainte-Beuve *De la literatura industrial* (*De la littérature industrielle*, 1839) —uno de los primeros antecedentes de la crítica de la cultura de masas—, pues en este libelo el crítico francés se dedica a rastrear los alcances que tiene, para la gran literatura, el surgimiento y consolidación del periódico y la apertura de los buzones. En efecto, y abriendo una veta de análisis que se extenderá largamente, Sainte-Beuve argumentará que la literatura industrial siempre ha existido, pero que en la actualidad (en *su* actualidad) supone un cambio cualitativo que hace peligrar la profundidad y originalidad de la gran literatura (Sainte-Beuve 675-691)¹¹. Kay se interesará particularmente por la idea de Sainte-Beuve de una “industrialización del sueño”, pero, nuevamente, no para quedarse en el plano de la transmisión del discurso mercantil, sino para avanzar materialmente en la crítica de la *diagramación*, noción que en Kay, llegados a este punto, podemos decir que alcanza un carácter socio-político fuerte, como *diagrama social*¹².

¹⁰ En términos más precisos, de acuerdo a Barthes, el tercer sentido, el *sentido obtuso*, no se juega ya en el nivel de la comunicación ni en el de la *significación*, sino que abre el espacio de la significancia (Barthes, *Lo obvio* 51).

¹¹ Entre otros ejemplos, es posible, creemos, atisbar fuertes afinidades con el discurso crítico de Sainte-Beuve en las reflexiones que emprende Huxley sobre la prensa en su *Cruceiro de invierno*, y que Benjamin incorporará en la quinta y última versión de su ensayo sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

¹² Kay ahondará en el ensayo de Sainte-Beuve específicamente en el capítulo 2 de *Die Rethorik des Blickes*, titulado precisamente en alusión a la idea de una *industrialización del sueño*: “*l’industrie pénètre dans le rêve et le fait à son image, tout en se faisant fantastique*”.

Esto último se hará particularmente claro también en “Proyecciones en dif. esc.:

—texto contenido en el catálogo *v.i.s.u.a.l.*, de octubre de 1976, dedicado a *Delachilenapintura, historia*, de Eugenio Dittborn—, en el que podemos también hallar la noción de “variación ornamental” y, al mismo tiempo, asir diversos elementos conceptuales para su esclarecimiento:

“El marco redondo por el que se asoma c/u de los personeros de la pintura a la historia tiene un innegable parentesco con los círculos recortados de los telones de fondo de los fotógrafos de cajón. Los candidatos a la imagen meten sus cabezas en el hueco troquelado —pasaje vacío, por el que han transitado e irán a pasar, furtivamente, muchos otros— para irrumpir artificialmente en otro decorado, el escenario pintado del sueño, en el cual intentan eternizarse como su última variación ornamental” (Kay, “Proyecciones...” s/n).

Una *variación ornamental*, atendiendo a lo dicho, puede ser entendida entonces como todo aquello que varía sin que se modifique el diagrama, el formato o soporte. Por ello, si puede juzgarse como *material* (o materialista) aquella lectura atenta no al mensaje o la fábula sino a los avatares de forma, podría extenderse aquí la argumentación de Kay y hablar de una lectura *materiatural*, una lectura focalizada en la *medialidad* del proceso de semiósis.

Como decíamos anteriormente, la captura del lector paseante, inmerso en el tráfico (semiótico) de la gran ciudad, solo surtirá efecto si se incorporan variaciones en la grilla, lo que supone, desde el proceso de *diagramación*, entender a ese mismo lector —y de ahí nuestro uso de las comillas al inicio— como un “espectador”. Esto, en términos más generales, implica desbordar la comprensión tradicional de la recepción, cosa que el mismo Kay sugiere en *Die Rethorik des Blickes*, al hablar de una “recepción de las recepciones” (*einer Rezeption von Rezeptionen*) (Kay, *Die Rethorik* s/n)¹³. Y

comme lui”.

¹³ No deja de resultar llamativo que Kay formule esta problematización de la idea tradicional de recepción justamente en el contexto de la investigación de Jauss, fundador prin-

es precisamente esta recepción, atenta a la materialidad del *soporte*, la que intentan *desplegar* o hacer *visible* (*legible*) las *Variaciones ornamentales*, obra que, por ello, y aplicando una noción de Dittborn, bien podría entenderse como *in-soportable* (“Entrevista” 143), una obra que reflexiona sobre su propia transmisión, y teniendo como especificidad no solo la problematización de la grilla de prensa, sino también otras interfases, particularmente la fotografía y el cine.

Quedan así consignados los fundamentos y aspectos genéticos de la operación que ensaya Kay en las *Variaciones ornamentales*: que el lenguaje sea fotografiado —esto es preciso retener— constituye una consecuencia de una reflexión que Kay ha venido trabajando al menos desde principios de los ‘70 con su tesis de postgrado y, casi paralelamente, con “Rewriting”, pues el “*made in germany*” redactado como subtítulo en el poemario, cabe destacarlo, nos indica que las *Variaciones* fueron escritas en Konstanz, es decir, entre el ‘69 y el ‘72. Esa premisa del *lenguaje fotografiado*, decíamos de igual modo, se extenderá a la serie de catálogos que hará Kay con el grupo V.I.S.U.A.L., documentos que no sin problemas pueden entenderse como “catálogos” en el sentido de *registros* de obra. Aclarado ese aspecto, fundamental y fundacional en Kay, se hace preciso detenerse ahora en el problema de la subjetividad y la virtualidad en *Variaciones ornamentales*, dos enclaves en los que es posible evaluar en última instancia la política que ensaya el poemario, vertebrada como hemos visto en relación al problema de la interfase o la medialidad.

En primera instancia, recordemos que M. Foucault, como es consabido, determinó en “¿Qué es un autor?” que hay una *ética* en la escritura contemporánea sobre la *desaparición del autor* (789). De manera afín, Deleuze, en la *Lógica del sentido*, señaló refiriéndose a Klossowski que en la pérdida de identidad mediante la literatura no debe verse ninguna patología, sino la más alta potencia (329). Con Kay, por su parte, vemos ensayarse otra forma de desaparición del autor, otra variante de desubjetivación en la que también es hallable, si no una ética, una cierta política.

cial, como es consabido, de la *Rezeptionsästhetik*.

En un texto contenido en *Circuito cerrado*, titulado significativamente “Las obligaciones de la conciencia” (nombre que también titula uno de los poemas del poemario), Kay se refiere a las *Variaciones ornamentales* diciendo que en ellas no hay hablante personal, pues el lugar de enunciación es el de la escritura (*Circuito 23, Variaciones 6*). Lo que las *Variaciones ornamentales* operan es, desde esa perspectiva, una objetivación, mediante la cita, del lenguaje, una objetivación análoga a la que hace de lo visible la fotografía. Entre otros textos, téngase en cuenta al respecto el poema “Alta visibilidad”: “Sólo se limitaron a observar: / a) Loa movimientos vacilantes del caza supersónico / que algunos habrían considerado / inconcebibles hace sólo algunos meses, / b) el paño gris y 10% de blanco, / c) un pedazo de naturaleza, d) vastos sectores desiertos, / e) lanzamientos de bultos en el mar, y / f) vehículos dándose a la fuga. / Acontecimientos que demuestran irrefutablemente el propósito deliberado de distraer” (*Variaciones 1*).

La voz de las *Variaciones ornamentales* es la de la editorial del diario; más que una voz una emisión, dirá el propio Kay, una emisión que al mismo tiempo “se sabe multiplicada por el número de ejemplares”. Una emisión, asimismo, a la que se añaden una serie de operaciones propias del “rewriting” (entendido aquí como practica redaccional por la que una noticia es reescrita múltiples veces), entre ellas: rellenos, cortes, reformulaciones, montaje, etc. Y mediante esa serie de operaciones, prosigue Kay, se suscitara finalmente una suerte de *potencia consensual*, que hace que el *hecho*, lo real, devenga copia de esa nueva *realidad editorializada* (*Circuito 24*). El *hecho está hecho editorialmente*, un aserto importante porque demuestra que Kay, temprano lector de Benjamin¹⁴, está atento a la significación que se suscita con fenómenos que gravitan en torno a la idea antes expuesta de *materiatura*, como son la *serialización* y la *masificación*, ideas caras, además, a la tradición de la teoría crítica.

¹⁴ Para un análisis de la recepción de Benjamin hecha por Kay cfr. el artículo de Varas y Godoy V., “Escuchar a Kay. *Nuestras prácticas son producto de otra parte*”, en el que se transcriben diversos fragmentos de grabaciones hechas por la artista Luz Donoso del seminario dictado por Kay en torno a Benjamin, realizado en el Goethe-Institut de Santiago en 1981.

Las *Variaciones* despliegan una escritura sin yo mediante el ejercicio de la cita, pero a diferencia de la antipoesía —lo explica el mismo Kay— no se trata de la cita de la oralidad, sino del reconocimiento de los medios que dan forma al habla. Siguiendo ese aserto, Kay explicará que las *Variaciones* son una obra *pop* (o *populárlica*) (*Circuito* 26), una idea que desbarata, o al menos tensiona, la distinción de Jakobson entre folclore y literatura (esto es, que el folclore se refiere a la lengua, mientras que la literatura al habla (Jakobson 13)), en la medida en que Kay pretende precisamente referir el proceso de formación de la significación en su conjunto. Dicho de otro modo, si bien se objetiva un lenguaje oficial y, en cierto modo, se conmociona su uso, la operación fundamental —como hemos sugerido— se dirige a la codificación y no al mensaje, a la estructura y no tanto, o no tan solo, al contenido posiblemente instrumentalizable por un contrapoder (como sería, por ejemplo, el carnaval en Bajtín).

Con las *Variaciones*, más precisamente, se despliega una desindividualización, desde el momento en que el individuo es *expuesto* a las mismas fuerzas que se activan en los diarios, pero no ya en términos de significados aludidos, sino al *pie de la letra*, utilizando, dirá el propio Kay, “en segundo grado el lenguaje de las editoriales” (*Circuito* 24). Teniendo esto en cuenta, podría hablarse aquí, siguiendo a Genette, de un *mimotexto*: un tejido de imitaciones en el cual se yuxtaponen remedos en el plano del contenido y, aún más importante, en términos de estilo, idea formulada por Genette precisamente en un estudio sobre “la literatura en segundo grado” (99). Con todo, se puede determinar, atendiendo a dicho, que no es tampoco el estilo aquello que pretende referir fundamentalmente Kay, sino más bien esa *segunda dimensión superficial* que Valéry mencionaba a propósito de Mallarmé.

Llegados a este punto se hace preciso consignar otra operación del poemario, una que le otorga su mayor intensidad a este otro aspecto *superficial* que debía ser puesto en evidencia. En la primera edición de las *Variaciones*, la portada y la contraportada son imágenes extraídas de un film, específicamente *Saigón*, de 1948. De tal manera, los versos que replican el medio periodístico deben entenderse como incrustados al interior de dos simula-

culos de pantalla, obligando al lector (o espectador, como habíamos dicho *supra.*) a vislumbrar su lectura, ya *mediatizada*, como injertada en otro dispositivo de virtualización. Performativamente, de tal modo, las *Variaciones* operan un trabajo gestual que objetiva un uso de la lengua pero, al mismo tiempo, una objetivación de la subjetividad mediada por interfaces o pantallas. Esta operación, que en cierto sentido transforma al poemario en un libro-objeto, intermedial, que disloca la distinción tajante entre lector y espectador, constituye el núcleo que imanta todo el plexo de operaciones de la estrategia ensayada por Kay.

Atendiendo a lo dicho en relación a su tesis, se puede determinar que Kay yuxtapone una serie de herramientas conceptuales para esbozar una comprensión de la prensa que escapa de las disquisiciones al uso. Pues si la prensa y su masificación implican un proceso generalizado de cosificación, en Kay dicho fenómeno no es explicable, al modo de un Sainte-Beuve, sin atender al problema del dispositivo, esto porque, de manera cercana al Benjamin de “El Periódico” (1931) o el *Passagenwerk*, la prensa, en términos más profundos, constituye un dispositivo que genera *operativamente* un nuevo modo de subjetivación. Por este motivo, se puede determinar que la operación ensayada por Kay en las *Variaciones* va más allá de la vulgata de la cultura de masas como mera producción de basura, y avanza hacia una comprensión que permite entender la política literaria como una problematización de los soportes que configuran, que dan forma a los diversos procesos de subjetivación.

En *Círculo cerrado*, Kay explica que las *Variaciones* son una obra pop en “sentido estricto”, esto es, una obra que opera directamente sobre el sentido común y no, como en *Purgatorio* o *La nueva novela*, en referencia a una realidad externa —en Zurita la metafísica, en Juan Luis Martínez la cultura erudita—. En las *Variaciones* se ensayaría, por el contrario, una desubjetivación distinta, una especie de desautorización (asumiendo el sentido de *auctor* y de *auctoritas*) que se mide por el señalamiento, y desplazamiento, de las estructuras virtuales que mediatizan el proceso de semiosis. Una muerte del autor, por tanto, operada no por una *metatextualidad*, sino por una indagación en las superficies y soportes que hacen emerger el proceso

vasto de significación y subjetivación. Una estrategia, por tanto, que se aleja del nivel declarativo ideológico para concentrarse en la estructura material de enunciación, en aquello que prefigura un trabajo formal con el lenguaje¹⁵.

Kay explicita diversos aspectos teóricos en *Die Rethorik des Blickes* para entender cómo es que debe entenderse esta suerte de desubjetivación *pop*. Particularmente interesante, a nuestro juicio, es la idea de que el espacio de la comunicación de masas constituye un espacio cognitivo *colectivo*, “interconsciente”, en el que la subjetividad individual es subsumida o marginada, una idea que hará hablar a Kay de una suerte de *panóptico colectivo*¹⁶. Teniendo esto en cuenta, se vuelven particularmente significativas las palabras de Raúl Zurita, quien ha declarado, en relación a las *Variaciones*, que al leerlas nos leemos, siendo ellas su propia interpretación; una idea, particularmente significativa, decíamos, en el sentido en que al leerlas (las *Variaciones*) no se lee sino el mecanismo que pautea y codifica nuestros propios hábitos de lectura. Si en los formalistas rusos, como ha dicho Todorov, es hallable una antropología, nada impide hablar aquí, por lo tanto, de una cierta *antropología político-medial*.

La estrategia ensayada en esa línea por Kay consistiría en objetivar los procesos mediales que estabilizan la apertura sin fondo que es la significación. La *cabeza de medusa* nombraría precisamente ese congelamiento de la significación, el momento en el que el pozo sin fondo de la escritura adquiere, como una suerte de index, una forma de congelamiento significante. Por otra parte, Kay no solo buscaría objetivar, y por tanto hacer reconocible, la *codificación* de la subjetividad, sino tantear nuevos acoplamientos, nuevos engarces o vínculos con interfases virtuales. Es precisamente lo que, gestual

¹⁵ En esa línea de trabajo debe enmarcarse el interés de Kay en la caligrafía y las “tramas” que aparecen en la obra de Dittborn. Véase al respecto “Proyecciones en dif. esc.:”.

¹⁶ Antes de tematizar la idea de panóptico colectivo [*Panoptikum des kollektiven Subjekts*], Kay ha señalado: “*Es ist hervorzuheben, dass dieser erkennende Raum ein kollektiver (“interconscient”) per se ist, in dem sich die individuelle Subjektivität in der Koexistenz der materiaturen aufhebt, weil die Materiatuur, welche eben Subjektivität ausgrenzt, die erkennende Distanz, der Masstab ist*”. (Kay, *Die Rethorik* s/n).

o performativamente, buscaría ejecutar el juego intermedial con las pantallas que abren, cierran y articulan todos los versos de las *Variaciones*.

De acuerdo a Kay, podemos decir para terminar, un periódico como *El Mercurio* en términos declarativos puede mentir (y sin duda lo hace, lo sabemos), pero más importante, a ojos de Kay, es que “*es una mentira que dice la verdad*”. Las *Variaciones* pretenden precisamente conmocionar esa verdad más profunda, consignar lo real como ese distanciamiento político-medial y colectivizar su reconocimiento. Y desde esa perspectiva, la política de lo virtual aquí ensayada, como dirá el propio Kay, “no hace masa con lo real por el contenido, sino por el vacío de la forma”, vacío que para el propio Kay constituye otro nombre de “lo por venir” (*Circuito* 25 y 27).

REFERENCIAS

- Barthes, Roland. *La Chambre claire: Note sur la photographie*. París: Gallimard, 1980.
- _____. Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Benjamin, Walter. “El periódico”. *Obras completas II. 2*. Madrid: Abada, 2009.
- _____. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Berlin: Suhrkamp, 2012.
- Chantraine, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck, 1968.
- Concha, José Pablo. “Del espacio de acá, de Ronald Kay: una interpretación posible”. *Aisthesis* 35 (2002): 101-105.
- Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Éditions de Minuit, 1969.
- Dittborn, Eugenio. *e.dittborn.1979.Cayc*. Centro de Arte y Comunicación-Grupo V.I.S.U.A.L., 1979.
- _____. *Filtraciones. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60’s a los 80’s)*. Entrevista de Federico Galende. Santiago: Arcis-Cuarto Propio, 2007.
- _____. *Final de pista*. Galería Época, 1977.
- _____. *v.i.s.u.a.l.* Galería Época, 1976.

- Foucault, Michel. "Qu'est-ce qu'un auteur?". *Dits et écrits vol. I*. París: Gallimard, 1994.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Heidegger, Martin. *El origen de la obra de arte*. Trad. Ronald Kay. Santiago: DEH, 1976.
- _____. *Ser y tiempo*. Santiago: Universitaria, 2002.
- Jakobson, Roman. *Ensayos de poética*. México: FCE, 1977.
- Kay, Ronald. "Poemas". *Anales de la Universidad de Chile* 137 (ene-mar 1966): 141-152.
- _____. "Palos de ciego. Homenaje a un cineasta". *Trilce* 15-16 (1969): 29-30.
- _____. *Die Rethorik des Blickes*, Tesis, Universität Konstanz, 1972.
- _____. "Rewriting". *Manuscritos 1* (1975): s/n.
- _____. "Proyecciones en dif. esc.:". *v.i.s.u.a.l.*, Galería Época, 1976, s/n.
- _____. *Variaciones ornamentales. Made in Germany*, Ediciones del DEH, 1979.
- _____. *Circuito cerrado. Los inéditos de la década de los 60. Glosas*. Santiago: La Calabaza del Diablo - Nómade, 2011.
- _____. *Lorenzo Berg, un origen*, Consejo de Monumentos Nacionales de Chile, 2014.
- _____. "La mirada de lo ausente". *Revista Pensar & poetizar*, N° 13, 2016, s/n.
- _____. "Vivimos un tiempo sin futuro". Entrevista de Rosario Mena. *Nuestro* (2017). Recuperado de: nuestro.cl.
- _____. *Extensiones del espacio de acá*, editado por Bruno Cuneo, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2019.
- Kay, Ronald y Bruno Cuneo. "La imagen, una pasión. Conversación entre Ronald Kay y Bruno Cuneo". *Pasajes espectrales. Tentativas sobre Ronald Kay*. Francisco Vega y Andrés Soto (Ed.), Santiago: Cuarto Propio, 2019.
- Kerényi, Karl. *Los héroes griegos*. Girona: Atalanta, 2009.

- Mallarmé, Stéphane. “El libro, instrumento espiritual”. *Divagations*. Recuperado de Wikisource: [https://fr.wikisource.org/wiki/Divagations_\(1897\)/Texte_entier](https://fr.wikisource.org/wiki/Divagations_(1897)/Texte_entier).
- Mellado, Justo Pastor. “El diagrama de constructividad editorial en Ronald Kay”. *Escenas locales* (2017). Recuperado de: escenaslocales.blogspot.com/
- Parra, Catalina. *Imbunches*. Grupo V.I.S.U.A.L. Galería Época, 1977.
- Sainte-Beuve, Charles Augustin. “De la littérature industrielle”. *Revue des Deux Mondes*, (1839): 675-691. Recuperado de Wikisource: https://fr.wikisource.org/wiki/Revue_des_Deux_Mondes/1839.
- Scarpa, Roque Esteban. “Adán expulsado del paraíso (Escolio a la poesía de Ronald Kay)”. *Anales de la Universidad de Chile* 137 (ene-mar 1966): 118-140.
- Valente, Ignacio. “El Quebrantahuesos”. *El Mercurio* (31 de agosto de 1975): 3.
- Valéry, Paul. *Estudios literarios*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1995.
- Varas, Paulina y Francisco Godoy V. “Escuchar a Kay. Nuestras prácticas son producto de otra parte”. *Aisthesis* 64 (dic 2018): 235-250.
- Vostell, Wolf. *Vostell*. Grupo V.I.S.U.A.L. Galería Época, 1977.

SOLEDAD FARIÑA: UNA POÉTICA DEL ESPACIO

JAVIER GARCÍA
Universidad de Chile

COSMOVISIÓN ANDINA, “CON EL PELAJE / SUAVE / DE LAS PIEDRAS / TEJEMOS LAS PALABRAS”

Ya desde el primer poemario de Fariña, Eliana Ortega identifica una cuestión que nos será fundamental, y es que “la voz poética va sin rumbo fijo [...] El aire se asocia también con el espacio como ámbito de movimiento” (71). Da cuenta, además, de la instalación de un paisaje mítico-fundacional, de la pérdida de mundo ligada, como indica en palabras de Javier Bello, a la oralidad con “doble filiación indígena y femenil” (76), evidencia la insistencia en la pictografía, en las referencias a los tejidos, y en las miniaturas, todas características con sustrato prehispánico. Identifica una búsqueda que pasa por los principios andinos de lo alto y lo bajo, el Hanan y el Hurin Pacha, principios de oposición complementaria. Una búsqueda por recuperar un lugar y un cuerpo, desde lo real y lo mítico, lo imaginario y el sueño. La sinestesia se vuelve capital. Se hace patente la palabra de Lezama Lima que indica, en *La expresión americana*, que “una técnica de la ficción tendrá que ser imprescindible cuando la técnica histórica no pueda establecer el dominio de sus precisiones. Una obligación casi de volver a vivir lo que ya no se puede precisar” (56). Se recuperan los conceptos del orden cósmico andino: el ascenso a la montaña o el vuelo del cóndor como conexión con el Hanan Pacha; la tierra y la naturaleza como aparición del Kay Pacha, el suelo de acá; el descenso, peces y serpientes, afluentes de agua, como contacto con el Ukhu Pacha, mundo de abajo, habitado por los muertos, conexión con energías profundas y femeninas. A lo dicho quiero agregar¹ la atención fundamental al orden ritual del mundo andino, en donde en la existencia con-

¹ Siguiendo lecturas compañeras de esta que nos ocupa, la de Cecilia Vicuña y César Patermosto. Principalmente el texto *Piedra abstracta* de este último.

fluye la arquitectura y la agricultura con la astronomía y sus divinidades. En concreto: la atención central en el Sol y en la piedra. Cusco y el Inca (que, al ser descendiente directo del Sol, implica un carácter semidivino) tienen sentido de *omphalos*, “ombligo” o centro del mundo. Repetir en la tierra, en peregrinación, el camino del Sol es repetir el camino del dios Wiracocha, es religar lo profano con lo divino a través de hierofanías. “La muerte del Inca —dice Paternosto—, dejaba (...) sin sistema de apoyo, sin un universo de sentido” (100). Lo mismo expresa un sentido poema quechua, que presenta Jesús Lara, en el libro *La poesía quechua*, “Al gran Inca Atawallpa”:

A martirio perpetuo condenados
y destruidos,
cavilantes y con el pensamiento fugitivo,
lejos de nuestro mundo,
viéndonos sin refugio y sin auxilio
estamos llorando,
y sin saber a quién volver los ojos
nos estamos perdiendo.

¿Permitirá tu corazón
Rey soberano,
que vivamos dispersos
y errantes,
a extraño poderío sometidos
y pisoteados? (176).

Me extendo sobre este punto pues nos instala en el comienzo del poemario *Donde comienza el aire*, que de inmediato pierde el orden, el centro: “*un sol inteligible / sol ombligo / pero esto es espiral [...] y que no es esto / ni es lo otro*” (11). Voy a trabajar lo andino sólo desde este primer poema, pero téngase presente que funciona como instalación de esta poética y se insistirá sobre ello en los siguientes dos apartados. El poema presenta “un dios en teología negativa” y la conexión con lo perdido, muerto, profundo, femenino desde la serpiente y formas degradadas de ella: “expuesta la serpiente / a la lombriz que todo lo recorre / página en blanco, árbol blanco

memoria en blanco, olvido” (11). El pasado, prehispánico (y predictatorial), aparece como espacio de olvido, espacio blanco, Ortega nos recuerda que “el blanco es el tiempo, expresión del desarrollo y la transformación permanente” (94), de esta manera se apropia del vacío y lo hace significativo. Pero, por otro lado, hay una pérdida también de las capacidades agoreras en la conexión con el Ukhu Pacha: “olvidar el futuro” (11), continúa. “¿Un espiral un virus / anunciando el término del mundo con un flatosagrado?” (11), forma irónica de presentar el ingreso de la cristiandad y la desaparición del mundo andino; “eterna traslación intensa traslación / del azar al azahar del cenit al nadir envejeciendo” (11). Presenta el movimiento que será la constante del poemario, azaroso, pues no hay sistema simbólico que lo ordene, del cenit al nadir, es decir: trazo vertical, propio de la andinidad, pero más adelante indicará: “*peregrinación / pesadilla / del cenit al nadir / sin caer*” (12). La peregrinación ya no religa dos mundos, es pesadilla. La verticalidad ha perdido su punto de referencia, no cae y, por extensión, no asciende. Hay una tensión que ya se evidencia, la relación entre el origen andino y el movimiento del universo, el envejecimiento de ambos sistemas descentrados. Además, se ha cerrado el paso a la profundidad: “serpiente quebrantada que ha perdido su piel / en asfalto rugiente” (12). El cambio de piel ya no es natural, sino una herida de la urbanización, de la piedra sin conexión con lo divino, sino del “asfalto rugiente”. Hay queja y hay dolor: “mi dolor” (12) repite tres veces; luego “*he perdido algo*” (13), repite tres veces; luego “ay de mí” (13), repite tres veces. Pero también hay una sensación de triunfo: “vuelve el hombre a su origen: / mancha era / mancha es” (12), dando cuenta del carácter pictográfico de la existencia andina. Y en las imágenes metamórficas, intermedias y paradójicas: “me busqué lejos de mí y me encontré —dice el pájaro pez” (14), y finalmente: “el sol / brillando entero // atrás / a medianoche” (15). De esta manera, el sistema semántico de la andinidad, aún imposible de descifrar en cuanto a sus significados, no es imposible de recuperar en cuanto significantes todavía activos en su silencio.

MAQUETA UNIVERSAL

Evidentemente, el poema anterior instala movimiento, traslación y descentramiento. Lo leímos desde el origen andino, pero ¿cómo no leerlo en cuanto maqueta universal? Severo Sarduy, en los *Ensayos generales sobre el Barroco*, evidencia la relación entre la ciencia, centrándose en la astronomía y la cosmología, y el arte. Lo expresa en la máxima “dime cómo imaginas el mundo y te diré en qué orden te incluyes, a qué sentido perteneces” (9). Se suele instalar a Fariña en la Neovanguardia, pero pensemos brevemente el Neobarroco y su retombée: “causalidad acrónica, isomorfía no contigua, o, consecuencia de algo que aún no se ha producido, parecido con algo que aún no existe” (144). Sarduy nos dice que “la maqueta, como se ve, domestica al universo, lo hace, literalmente, manipulable, gracias a un juego de metáforas destinadas a *familiarizar lo inconcebible*” (32). Sin despejar las incógnitas del universo. En pocas palabras, las metáforas de nuestro tiempo son: *big bang*, *materia oscura*, *energía oscura*. En el arte: “un neobarroco en estallido en el que los signos giran y se escapan hacia los límites del soporte sin que ninguna fórmula permita trazar sus líneas o seguir los mecanismos de su producción” (41). Explicaré brevemente cómo se concibe el universo hoy en día: un 4% está constituido por materia luminosa, se refiere a la materia tal y como la conocemos. El 22% sería materia oscura, la cual es imperceptible, pero podemos ver su efecto gravitacional, sabemos que la materia oscura está presente en las galaxias individuales, en los cúmulos de galaxias y parece ser el fundamento de las estructuras del Universo. El 74% del Universo sería energía oscura, la cual tendría correlación con la expansión acelerada del universo, causante de la separación acelerada de las galaxias, (sin embargo, no son las galaxias las que se desplazan por el espacio, sino que es el espacio mismo el que se crea constantemente). Así, hay un origen, del cual surge el espacio-tiempo, no obstante, no existe un centro de expansión. Hay materia perceptible y materia que no podemos percibir, sino que evidenciamos su efecto: la creación de estructuras. Y, finalmente, hay una energía que tiende a aumentar el volumen del Universo infinitamente, generando espacio, lo cual separa cada vez más las galaxias entre sí. Siguiendo la tesis de Sarduy, afirmo que esto tendrá una manifestación tanto textual como formal en la

poesía de Fariña. Dejaré el aspecto formal para el siguiente apartado, y veremos ahora la correspondencia textual con la maqueta universal². Indisoluble la andinidad de la astronomía, en el poema “*todo enigma es simple*” expresa: “oigo pasar el sol / como se escucha una / historia” (19). Altamente significativo, el movimiento del astro arma un relato ¿el del origen del universo?, como indica Paternosto, ““origen” proviene del latín: origo, que, a su vez, deriva de *oriri*, “salir de los astros”” (105). Sin embargo, continúa: “hay siempre / un viento extraño / viajando / entre nosotros” (19). El viento como expresión de un movimiento extraño, sobre el que no viajamos nosotros, sino que él viaja entre nosotros, como creación de espacio. “no sabemos partir -continúa- no sabemos / en qué lengua / da el sol los buenos días” (19). El o la sujeto se encuentra en un viaje estático y ha perdido el lenguaje de los astros. La insistencia sobre el viaje es constante, la existencia se concibe como un viaje, carente de sentido y de comunicación: “qué hago / a solas / conmigo // sin ningún equipaje” (47), o “dame la vida / del pez la escama la / dulzura de seda dale / a mi boca la lectura inasible de los astros” (59). Me llaman la atención, además, los siguientes dos poemas: “moción de orden” —el cual es uno de los más claramente históricos y políticos, expresa—: “reminiscencia en blanco y negro espacio blanco / y negro movedizo puntitos largos” (33). Puntitos como galaxias, negro movedizo como el espacio. Y, por último, “caricia // metáfora que vuela / como una ciencia exacta / ridícu-

² Quiero dar cuenta de un aspecto que no abordaré aquí, sobre el que trabaja Ortega, y es que: “una sola voz no alcanza” (105). El descentramiento del universo implica, a su vez, la disolución del Yo romántico, creador plenipotente, surge la sinfonía intertextual, explícita y oculta, misteriosa. Cada poema de Fariña es una lectura y relectura, una conversación con otros poetas y artistas visuales. Señalo, además, mi inquietud por leer, no desde la intertextualidad, como lo hace Ortega, sino desde el *comentario*, concepto que encuentro en el texto *Filosofía de la imaginación. Averroes y el averroísmo*, de Emanuele Coccia, pues allí se indica, no sólo respecto a la imposibilidad de reconocer las voces de la textualidad, sino el que “el comentario no es la representación del pasado como pasado, sino la contracción de los tiempos, la actualización de un instante en el que todos los tiempos se cumplen” (29). Las ventajas éticas y políticas que el comentario ofrece, por sobre la intertextualidad, en cuanto a la reactivación de los significantes andinos, es evidente y requiere una extensión mayor de la que aquí me permito.

la manía de poner / palabras en mi boca todo / es posible curiosa manera / de volver a la vida” (153), en la que se expresa, más o menos directamente, el vínculo andino-científico. Para terminar este apartado, mencionemos el epílogo, en que cita a Borges: “el poema es inagotable / y se confunde con la suma de las criaturas / y no llegará jamás al último verso” (197), con lo que configura la imagen del Poema y el Universo como sempiternos, una vez creados, eternos ad infinitum.

PÁGINA COMO SOPORTE TEXTUAL-TÁCTIL-VISUAL

“Rastrea / con los dedos / el muro de su origen [...] en la ciudad de piedra” (87), escribe Fariña. Paternosto nos informa que:

En una sociedad que, como la inca, no había desarrollado un lenguaje alfabético escrito, las protuberancias en los muros, las cuerdas anudadas, las marcas de colores, parecen organizarse armónicamente como un sistema de signos visuales, o mejor, visual-táctiles, que operaban como un eficiente sustituto de la escritura (141).

De ahí, la sensualidad del lenguaje de Fariña, del cuerpo a cuerpo femenino y andino. Volvemos sobre el primer poema, en que se expresa “pasando tu mano kilométrica sobre estas páginas // y tal vez para quienes estamos en ellas / podría significar una larga caricia” (14). Ahora bien, en este apartado me concentraré en el aspecto formal-visual de la poética de Fariña. La visualidad no puede ser un mero adorno, sino que se constituye como significante indescifrable, andino y cosmológico. Debemos prestar atención a la geometrización de los poemas, aparecen triángulos y cuadrados, como las protuberancias en las rocas sobre las que insiste Paternosto. Aparecen también formas como escaleras irregulares, —siguiendo siempre al autor—: de orden simbólico o rito de iniciación. Por otra parte, hay toda una textualidad que remite a lo textil: “el tejido es pintura” (20), y como tal, abre otra posibilidad que evidencia Paternosto, en cuanto a lo andino: la multidireccionalidad de la lectura, la cual se aplica perfectamente a gran cantidad de poemas de Fariña, algunos más, otros menos, intencionadamente. Todos estos son significantes no carentes de significado, sino que “hemos perdido el nexo con los códigos culturales que los informaban” (19). La disposición en

la página comunica un orden, un cosmos, una retombée científica y andina. Existe, además, una tensión entre la abstracción geométrica —de corte andino— y la dispersión de la palabra, similar a la expansión acelerada del universo. Sin privilegio la una sobre la otra y, sin embargo, “la tradición andina —cita Paternosto a Kubler— [es] de signos convencionales ordenados más por necesidades semánticas que por relaciones miméticas” (44), una relación pre-verbal de contacto con el cuerpo-madre³. Así, y recordando la existencia de la materia oscura, evidenciamos poemas que forman estructuras: los más geometrizados como carácter andino, los irregulares como muestra del Universo. Ejemplos del primer caso, los podemos categorizar como 1) poemas cuadrados (Anexo No.1): “lengua osa verba”, “el juego se llama mariposas”, “duradero”, “dame la vida”, “árbol de la vida”, el ya citado “caricia” y un largo etcétera; 2) poemas escalonados (Anexo No.2): “amó la luz la hondonada”, “fuera por la orilla”, “sigue ese tordo azul”, o el caso del poema “cóndor / su vuelo / detenido / en ese punto”, en el que se sintetizan las referencias ya dadas: andinidad, miniaturas, viaje estático, la retombée del Universo; y otro largo etcétera.; 3) poemas triangulares (Anexo No.3) (o con aparición de triángulos), como montañas o Apu, o con la forma de “reloj de arena”, que Paternosto considera paradigma del mundo andino, lo alto y lo bajo. Se incluyen aquí: “meditación de la piedra”, “una cordera”, y así podría continuar mencionando otros poemas. Pero veamos los poemas del segundo tipo, las estructuras irregulares (Anexo No.4). Cabe mencionar, antes de citar otra serie de poemas, que todos los títulos que he mencionado y mencionaré, no son más que arbitrariedad, ya que gran parte de los poemas no tienen una marca de título clara, puesto que todos los títulos comienzan sin mayúscula, no todos están ennegrecidos, y gran parte de poemas tiene

³ Si bien he venido mencionando en diversos momentos la insistencia sobre el cuerpo femenino, no se le ha prestado la atención necesaria, ya que por sí mismo supondría un modo de espacialidad que debiera ser tratado en un subcapítulo aparte, cuestión que no llevaré a cabo ahora. Sin embargo, dejo patente que mi principal acercamiento teórico al tema estaría dado por el artículo *La problemática de la diferencia sexual y de la identidad femenina en Kristeva e Irigaray*, de Nelly Richard, compilado en el tomo número 11 de la revista Lar.

intercalados versos o palabras ennegrecidos, con lo que se difumina la categoría de “título”, sin mencionar que la casi total ausencia de puntuación genera la sensación de que todo el poemario conforma un poema único, sin comienzo claro, sin final aparente. Por una cuestión de extensión, mencionaré los casos que me parecen paradigmáticos, antes que una revisión exhaustiva. Paradigmáticos en cuanto a 1) estructuras y expansión, lo que genera, además, 2) sensación de movimiento y transcurso temporal, apoyado en el uso de tipografías de diversos tamaños, como en el poema “punto de vista”. Así, se forman estructuras como la del poema “deseo”, el cual figuraría un estadio temprano de la materia, o el poema “late mi corazón” con el final del poema anterior, que parecen formar una sola estructura. Frente al poema “aquí no cabe / otra cosa / que el vacío” el cual expresa la expansión del Universo de manera cabal, en versos aislados y solitarios, o el poema “grillo dice que alguien / que nada” (considerar que: el vacío es una categoría científica, la nada es un concepto metafísico). Finalmente, quiero dar cuenta de otros aspectos que me parecen sorprendentes. Por una parte, que gran cantidad de poemas parecen poemas “sin terminar”, lo que no deja de responder a una arquitectura inconclusa del mundo andino. Y, por último, el parecido casi caligramático del poema “silencio”, con la línea de nazca conocida popularmente como “el astronauta” (Anexo No.5). Así, y como indica Lezama en su ensayo *Las imágenes posibles*:

Nos damos cuenta que si dentro del poema subsiste la sustancia poética, donde coincide el tiempo como imagen de la eternidad y el tiempo como duración, y un espacio coincidente de un medio universal e indiferente y un espacio comparativo ocupado por objetos. Y las viejas pugnas entre generación y movimiento, resueltas en el germen sucesivo, en el germen poesía coincidente con el poema movimiento (188).

Nos damos cuenta, en fin, de cómo Fariña, en *Donde comienza el aire*, logra una textualidad en que se reúnen tiempos diversos, no sólo en cuanto pasado-presente, sino también en cuanto a la relación eterno-duradero. Se reúnen voces y también espacios: diversas maneras de plantear la espacialidad, lo estático y el movimiento, las formas regulares y las irregulares, que dan cuenta de una conciencia andina, capaz de recuperar y reactivar, en

la poesía, sus significantes silenciados, aun cuando no sus significados, como también de una conciencia científica, planteando una maqueta universal contemporánea que expresa el descentramiento del universo dado por el Big Bang, pero también las estructuras y expansión del universo, dadas por la materia y la energía oscuras. El poemario de Fariña es una estructura abierta, orgánica y compleja, imposible de cerrar o agotar su multiplicidad de sentidos, tanto lingüísticos como pre-verbales, al cual podemos acercarnos desde variadas perspectivas, no sólo teóricas, sino afectivas. Nos muestra posible la conjunción de los valores indígenas con la ciencia contemporánea. Nos propone una alternativa ética.

ANEXO N°.1⁴



*dame la vida
del pez la escama la
dulzura de seda **dale**
a mi boca la lectura
inasible de los astros*

ANEXO N°.2



amó la luz

la hondonada

bajó a solas
a reencontrar
su reino
miró
su cabellera
de cobre
oyó la oscuridad
de su voz
palpó su vientre

su pecho

chupó
las uvas
de sus dedos
dulces

y amargas
como su corazón
en verano

⁴ Las fotografías que presento en los anexos a continuación fueron tomadas de los siguientes hipervínculos: 1) <https://formentinatura.wordpress.com/2015/09/13/machu-picchu-v-descripcion-de-la-ciudad-el-barrio-alto-hanan-the-upper-area-hanan/>; blog que contiene un interesante escrito y muy buenas imágenes de Machu Picchu y sus alrededores. 2) <https://www.astromia.com/biografias/fotos/hubble2.jpg>. 3) <https://i.ytimg.com/vi/jeRP7EZDAH0/maxresdefault.jpg>. Las fotos de los poemas comparativos fueron tomadas por el autor de este texto.

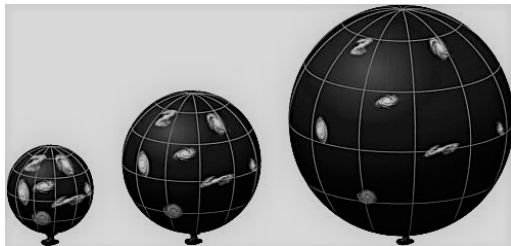
ANEXO N°.3



meditación *de la piedra*

*vibración
de las cosas
en su trazo pequeño*

ANEXO N°.4⁵



⁵ La idea de mostrar la maqueta universal con un globo al inflar es bastante simple y esclarecedora. Si las galaxias son un punto en el espacio, al entrar aire crece el espacio separando las galaxias, las cuales se mantienen en el mismo lugar, cada vez más solitarias. Los poemas, como explico en el escrito, darían cuenta de un primer estadio de la materia (estructuras muy concentradas), y su evolución en el espacio-tiempo.

deseo

tu mirar de pichón de túnel
de automóvil
 ah, beber las gotas de rocío
 de tus cabellos tejer una cobija
y guarecerte de la lluvia y la caída
 beso tus cabellos
lavados con las nubes

del alba
ah, qué hermoso qué hermoso
ves la noche y el día
y el eje en que se juntan
 el día se levanta en tu corazón
 y tú bajas los párpado
lavas tus manos en la mirada de

dios
saltas del vientre de tu madre
 a la rosa perfumada de la atmósfera
la rosa de la muerte
 despeñada entre los astros de la muerte
te sientas al borde de tus ojos
 estás solo
del enigma al enigma encerrado en la jaula
 de tu destino
quemas los ojos que te miran
en vano te aferras a los barrotes de la evasión posible
no hay puerta de salida:
 se secará tu voz
 y serás invisible
 ah, beber las gotas de rocío
 de tus cabellos
tejer una cobija
 y guarecerte de la lluvia
 y la caída

	yo mismo con nombres	
		de animales
o mi animal	recóndito	
	dulzura	
	en otro cuerpo	
		luz
		de relámpago
sonoridad		luz
		de mi sombra
		luz
		de mi luz
	(de mi lengua	
	cantando	
	su androginia)	
astucia	de la sal	pronunciando
	su nombre:	
el ritmo	alucinante	del abismo

late	
mi corazón	
escarbando la tierra	
	en oscuro · ladrido
	late mi pecho
alerta	mi hocico husmea
	el pastizal
	indagando belleza
	elijo al colibrí
	y luego lo desdeño
ahí	no está el poema
	tampoco en el amor
	que se repliega verbo
el tarareo	en la lengua
	me obliga
a trazar	signos
los dejo	suspendidos
	en el aire
ahí	entre mis rosales
	el vacío
	anhelado

grillo **dice que**
alguien

que nada en la na

da

ni siquiera

na

da

ANEXO N°.5



silencio

*de los cuerpos
como ruinas abiertas
inmersión de la luz
en letra impronunciable*

arcilla
piel espesa

*agitación
de la carne en la luz
de la carne*

claroscuro
en el agua

abrazo de materias

murmullo
de hojas olas

quietud en el misterio

REFERENCIAS

- Coccia, Emanuele. *Filosofía de la imaginación. Averroes y el averroísmo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- Fariña, Soledad. *Donde comienza el aire*. Santiago: Cuarto Propio, 2006.
- Lara, Jesús. *La poesía quechua*. México: Fondo de Cultura Económica, 1947.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- _____. “Las imágenes posibles”. *Lezama Lima*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1968.
- Ortega, Eliana. *Habitar el paisaje*. Santiago: Cuarto Propio, 2016.
- Paternosto, César. *Piedra abstracta*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Richard, Nelly. “La problemática de la diferencia sexual y de la identidad femenina en Kristeva e Irigaray”. *Revista Lar* 11 (1987): 30-37.
- Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.

CONTRASTE Y NEGACIÓN DE LO COMÚN EN LOS PRIMEROS POEMARIOS DE ELVIRA HERNÁNDEZ

SIMÓN VILLALOBOS PARADA
Universidad de Talca

LA BANDERA: EL DESACUERDO FUNDANTE

A pesar de ser *¡Arre! Halley ¡Arre!* la primera obra publicada —y con cierta premura¹— de Elvira Hernández, en rigor es su segundo poemario, pues antes circuló en fotocopias y “en edición mimeografiada” (Schopf, 1991, I), desde 1981, *La Bandera de Chile* (1991), libro cuya primera versión “la tiene la CNI” (Hernández, 2013, 213). La censura y la represión vivida por su autora son las razones por las que el libro recién en 1991 y en Argentina fuera editado y difundido.

La bandera como eje de un silenciamiento o vaciado crítico o símbolo contradictorio, en pugna (Zaldívar, 2003), son algunos de los desplazamientos que figuran en esta obra, en que un cinismo sarcástico fragmenta la identidad nacional instituida por el terror dictatorial. Es así que, en tanto elemento marcial, figura la desconexión o disonancia argumental en su representación: “A la Bandera de Chile la mandan a la punta del mástil / [...] y por eso se la respeta” (16). Esta falencia se confronta con la apropiación popular de la bandera como signo de resistencia en medio de apagones, amedrentamientos y torturas: “La Bandera de Chile no se vende / la dejen sin luz, le corten el agua / le machuquen los costados a patadas” (30).

¹ Guido Arroyo, editor de la poesía reunida de Elvira Hernández, nos informa las circunstancias de la edición: “La publicación fue realizada a instancias del Primer Encuentro Internacional de Literatura Femenina, cuyas bases establecían la condición edita de las invitadas. Debido a esto, la autora gestionó la publicación siendo esta una suerte de edición de autor apremiada por la contingencia” (Hernández, 2013, 27).

Asimismo, la deformación gráfemica o visual de la diagramación señala, en los primeros poemas, con un rectángulo en blanco al centro de la página, un vacío que correspondería a un significante reprimido (Valdés, 1996) o sustraído de los discursos posibles acerca de la nación. Vacío que extiende su latencia como atributo o reverso del signo, que en el último poema se transfigura en imagen actuante, ya que “La bandera de Chile es usada de mordaza”² (Hernández, 1991, 33). A estas implicancias obedecen variadas enunciaciones que constatan la fuerza imperante, cuyo eco persuasivo dicta: “en boca cerrada no entran balas” (14)³.

Esta pugna discursiva, además, se despliega a través de la conjetura de los hitos de la transformación urbanística y ritos de monumentalización del régimen —de modo coincidente con los poemas de *El Paseo Abumada* de Lihn (1983)—: “de nuevo la boca escupe la chacarilla vomitosa / aunque le cueste los dientes” (Hernández, 1991, 26). Recordemos que Chacarillas fue un rito del replanteamiento del régimen, que convocó, en 1977 a 77 jóvenes dirigentes y líderes de distintas áreas (espectáculos, deporte, estudiantiles, etc.) para rendir un homenaje a los 77 soldados mártires de la Batalla de Concepción. Con antorchas, en las escaleras de un promontorio o Caracol de Piedra, en el cerro San Cristóbal. Estos personajes escoltaron al dictador, quien desde la cima o altar disertó sobre los principios de la “Nueva Democracia” (Errázuriz y Leiva, 2012). La somatización del repudio contra este rito es consistente con una corporeización femenina y sexualmente vulnerada del estandarte, una víctima colgando sobre el Altar de la Patria y la Llama de la Libertad Eterna, con “las piernas al aire” con “una rajita en medio / una chuchita para el aire / un hoyito para las cenizas del General O’Higgins” (18). Esta irónica confrontación sienta la base de la poética de Hernández.

² Es interesante señalar la iteración de este elemento en la poesía chilena de la época, por ejemplo, como un elemento central de *La ciudad*, de Gonzalo Millán (1979), pues venda y mordaza improntan violentamente las posibilidades de comprender y enunciar el presente y la disidencia a las imposiciones discursivas y fácticas de la dictadura.

³ Verso que también figura, literal, en *La Ciudad*.

LAS PROCLAMAS DE LO COMÚN Y EL REPLIEGUE CÍNICO

En *¡Arre! Halley ¡Arre!* (1986), el anclaje en la confrontación discursiva deriva en el efecto de una verdad incompleta o interrumpida mediante el montaje. La primera forma de dicho montaje es la oposición entre la experiencia de un sujeto dispuesto en primera persona y la urgencia multitudinaria por presenciar el inminente avistamiento de cometa Halley en Chile en 1986. La situación marginal del hablante con respecto al espectáculo orquestado por la propaganda dictatorial extiende el conflicto a la disonancia entre versos consecutivos, de sentido paralelo, o entre poemas contiguos.

El entramado discursivo del que participa o al que se suma la obra de Hernández es contenido en los poemas en tanto dispositivo crítico: la fabulación pinochetista del cometa como un evento mediático⁴ que posicionara a Chile internacionalmente a través de temas distintos que las denuncias de crímenes de estado y políticas represivas (Durán, 2014). Es decir, el montaje y la disposición irónica del poemario animan una oposición crítica que constela a sus interlocutores y activa la imagen de su tiempo o época. Las desbordadas expectativas —cultivadas con denuedo— sobre el paso del cometa son subvertidas a partir de un dubitativo recuerdo artificial o impuesto, como formas solapadas de su negación perceptiva, que en definitiva implican la negación de su acontecimiento o experiencia. Desde los primeros versos es legible que el hablante bordea la simulación del Halley y la defrauda luego, pues: “nadie lo vio” (Hernández, 2012, 34). Es legible un desinterés o distracción:

⁴ En consonancia con la prioridad del cometa en la agenda noticiosa, el espectáculo entorno a su víspera estuvo marcado por programas estadounidenses como “Halley 1986: una vez en la vida” o el show musical “Encuentro con el cosmos”, emplazado al aire libre, cerca del Valle del Elquí, “el 11 de abril, fecha en que el cuerpo celeste se encontraría más próximo a la Tierra” (Durán, 2012, 42) y, por lo tanto, sería visible, como broche de oro del bullado evento. Como una explicación de las razones que acrecentaron la difusión de este gran acontecimiento, existen declaraciones explícitas del secretario general de gobierno de la época, en las que aduce a la necesidad de llenar la agenda comunicacional, potenciando aspectos de “agenda cultural”, debido al retraso de las medidas constitucionales y otras informaciones (económicas) con que el régimen mantendría una pauta conveniente en términos mediáticos.

No vi el Halley el primer día
[...] con mi cabeza hundida entre papeles
letras sin sentido, letras
y me perdí esa maravilla negra de frac
Que se hace vacilante y recalca en el dictado o pauta de un suceso:
No vi el cometa el segundo día.
Sí, sí lo vi en todo su esplendor
en cada pantalla rejuvenecido
por la intensa publicidad.
Lo recuerdo

[...] Pasé noches estudiando su imagen
frontal, de perfil, de espaldas
y fue como verlo íntegro.
¿Lo ví? Lo recuerdo (40).

De este modo, la propaganda de una suerte de coronación celeste de la dictadura es exagerada y desdeñada a un mismo tiempo por el sujeto, como el eirón que ensaya el fracaso de semejante soberbia. Eirón cínico, cabría agregar, pues —según Foucault (2004)— su arriesgado embate se dirige al orgullo de un interlocutor jerárquicamente asimétrico, jerarquía que en este caso es acentuada no sólo por confrontar las síntesis del poder dictatorial, sino también por la soledad del hablante frente a una masa o multitud indeterminada que se dispone como agonista que “cuelga” de la imagen del Halley.

A la negación en sí misma de lo común, debido al triunfo de las discursividades y facticidades que lo allanan, los poemas responden, como un nuevo pliegue: la dislocación cínica del sujeto con respecto a esa imagen ilegítima.

Es así que en la dimensión visual del poemario chocan luz y oscuridad. La contigüidad alegórica entre la dictadura y la noche, legible también en otras obras de la época (por ejemplo, en la obra de Gonzalo Millán o En-

nio Moltedo⁵), participa de esta oposición. Por ejemplo, en los versos de 1986, esta alegoría de la noche se extiende a los apagones o cortes de energía eléctrica causados con ocasión de operativos represivos en poblaciones:

Nadie lo vio –eso creo– espejismo o manotazo
el día 31 de marzo de 1986
cuando se apagó todo el universo digamos
esta desnutrida faja de tierra en su plexo solar
de sus luces de neón-sodio-eléctricas (2013, 34)

Si la luz simboliza el conocimiento o la razón, la verdad; la intrincada imagen de Hernández: “un brillo de sol negro en la noche” repliega estas concomitancias significativas en la aporía de una verdad o un conocimiento denegado o negativo —inauténtico o impuesto—, acompañado por la imagen del disparatado espectáculo —cuya emergencia televisiva es una coordenada más del modo de producción discursivo de la dictadura— que constituyó la escenografía del cometa:

Dicen que venía con un brillo de sol
Con un brillo de sol negro en la noche
Una cabellera afro increíble centroamericana (29).

Asimismo, el Halley en tanto luz se desplaza desde su definición sideral imperceptible hasta la irónica fabulación de una disgregada presencia nocturna, en medio de los apagones: “despeda- / zado en miles de / hogueras por el asfalto” (34), metonimia —o litote perifrástica— de las barricadas de las protestas.

El corolario de la subrepticia gravitación de luz y sombra, en *¡Arre! Halley ¡Arre!*, recalca en los asesinatos por parte de los aparatos represivos

⁵ Esta alegoría figura por ejemplo en el libro *La noche* de Moltedo, pues ella es el espacio en que “Si pones el oído sobre la tierra desnuda escucharás claramente el nombre de los asesinos” (1999, 17). Otro poema del autor elabora en esta misma línea es el siguiente: “Noche, del latín nocte; éste del griego nyntos; y éste, a su vez, del sánscrito nakta. En aleman se dice nacht; en inglés, night; en italiano, notte; en portugués, noite; en francés, nuit; en catalán, nit; en walón, nute’ // En Chile la noche es eterna” (1999, 19).

de gobierno —significación latente y reprimida—, especialmente el “Caso Degollados” ocurrido a fines de marzo del 1985: “Dicen que era una cabeza degollada apareciendo / sin nunca querer desaparecer” (29). La negación radical que el permanente horror de esta imagen porta como innombrado fondo de los relatos triunfalistas de la época, dominadores de lo común y configuradores del espectáculo y acontecimiento astronómico providencial, se extiende y reafirma en el cierre imperativo del poemario: “¡Arre! Halley ¡Arre! / (...) espanta la mosca funeraria / de mi visión...” (42).

Es así que el sujeto vigila la circunstancia de su palabra: censurada, intimidada por la impune “visión fúnebre”. La palabra franca del cínico destella y se apaga casi al instante y se suspende entre las representaciones que simulan al cometa: extiende la simulación y luego con disimulado descuido la traiciona. En resumidas cuentas, esta oscilación se impulsa por una franqueza limitada en su libertad, es decir, la condición de su enunciación configura el enunciado y recorta, interrumpe al enunciante que, en consecuencia, produce la disposición vibratoria de la verdad como un débil efecto de contraste dialógico, un artificio que desnaturaliza e inestabiliza tanto al discurso dictatorial como al poema. Esto se hace patente, por ejemplo, en la descomposición crítica o degradación del cometa, legible en la siguiente secuencia:

Vi la estrella
de vidrio
en vidrio
hendida con piedra

vi la piedra
su brillo

caer opaca
de tierra

la piedra se estrellaba (33).

Es destacable como el corte de verso entre las breves imágenes que se adicionan abre probabilidades de frases y sentidos, cuyos polos son la es-

trella y la piedra. De este modo, la “La estrella / de vidrio” con la yuxtaposición del tercer verso articula el trayecto de un reflejo “de vidrio / en vidrio” y, en el cuarto, adiciona la destrucción de tal soporte o de la estrella. Aunque la concordancia de género (“hendida”) obliga a comprender la partición o escisión del objeto directo (la estrella), me parece que se amalgama la permanencia de sentidos potenciales, que se reúnen también en el verso conclusivo del poema. Es decir, pervive una desidentificación degradatoria: una estrella que es solo una piedra tras un vidrio que estalla.

ÚLTIMOS HITOS DE LA DISOLUCIÓN

Carta de viaje (1989), en tanto eslabón de esta poética, despliega también el procedimiento de contraste con respecto a lo común, consistente en su desacuerdo como eje de la actividad política, puesto que la enunciación de la sujeto da cuenta de una crisis de la significación de lo colectivo que la contiene.

La carencia inicial, situada en la dictadura militar chilena, se acrecienta por la tensión dinámica del viaje hacia el “confín del mundo” (Hernández, 2013, 69) o el fin de los tiempos (“Se ha iniciado la cuenta regresiva a la velocidad de la luz” (69)), en resumen, el fin del sentido (Schopf, 1991). A partir de este impulso, la hablante compone el recorrido de imágenes y referencias accidentales (carteles, monumentos, centros de tortura, marcas comerciales, películas, citas, personajes históricos y actuales, poetas, actrices, ciudades, etc.), restos sin jerarquía (“Lo que boto la ola a la sombra del Nuevo Mundo / Lo que botó la ola en el lobby del Viejo Mundo” (77)) que configuran e interrumpen una identidad que se deshace (Olea, 1990) en el paisaje de nieve patagónico, conforme nombra y deja atrás sus marcas.

Es así que el frío y el blanco iteran este proceso de vaciado cultural, social e histórico, que reduce al sujeto a la vivencia directa de su cuerpo, por una parte, pero también a la resistencia al olvido y a la muerte, por otra, sintetizados en una misma sustancia (“la fibra roja del tiempo”) al final de la siguiente cita:

Se me huela los pies, herma. Todas esas partes perdidas que reviven mi nostalgia. Me hielo y deshielo en la última guarida de mi cuerpo.

La piel se me deshace en gelatina. La sangre avanza un centímetro por segundo. Los dedos congelados no quieren soltar la fibra roja del tiempo (77).

Desde el paratexto del libro, el viaje compromete a la autora mediante una doble implicancia familiar. La dedicatoria al padre precisa el epíteto: “mi odisea” y, en consecuencia, Hernández se dispone metafóricamente como Telémaco que inicia su búsqueda. Asimismo, señala el retorno del exilio (un “viaje forzado” (63)) de su hermano, a quien también le dedica el poemario. La ausencia de los receptores de la dedicatoria espejea la necesidad del viaje, que no aludiría directamente a su encuentro, sino a la experiencia de estar fuera como ellos, forjarse en el viaje como el hijo en la Odissea:

DIE KUNST ZU REISEN, hermano
el acto y el arte de partir
de confundirse con el blanco (75).

A su vez, esta dedicatoria sitúa a la hablante en una biografía —a la manera de los cínicos antiguos y sus anécdotas—, identifica a la hablante como “herma”, palabra cortada que señala un diálogo pendiente, que sirve como clave con que se nomina al lejano apóstrofe de la carta.

La irregularidad de los pasajes de este poemario en cuanto a la extensión del verso, que incluso alterna párrafos de una aglomerada prosa — que recuerda el metraje largo y atropellado de *Meditaciones metafísicas por un hombre que se fue*—, da cuenta de una discontinuidad de escenas y puntos de vista: la ruptura oficiada por y en la enunciante en tránsito. La disposición eufónica y rítmica de las pausas, dispuestas también grafémicamente, apuntan a flujos verbales disímiles montados como experiencias simultáneas en un mismo trayecto, que tiene como eje la memoria de la sujeto:

Yo me detuve en lugares oscuros, caminé por avenidas acuosas, mal iluminadas, entre vespasianas donde pernoctaba una gota de recuerdo y en sus muros vi escrita la profecía de Onán. A distancia se agitaban las banderas ojerosas de los apátridas que me recibían. Y, en mi espejo de bolsillo noté que iba quedando en blanco.

La hora del lobo
 la hora blanca
 el cortocircuito de la luz
el sol despuntando en el plano de mi ojo ávido
 un foco
el blanco y negro confundidos en mi voracidad
 la pantalla queda y en blanco
 Verónica Vogler
 Verónica Voss
 Verónica Zondek

alineadas a todocolor en la cartelera de mi memoria
caminando lentas por mis aposentos blancos (73-4)

De este modo, la prosa alberga la extensión, el ánimo impulsivo con que progresa la descripción de un viaje, que mezcla la desorientación o indeterminación dinámica hacia una dispersión de datos sugestivos que articulan probables escenas: la recepción por parte de exiliados en el extranjero (“las banderas ojerosas de los apátridas”), una asociación imprecisa a la “profecía de Onán” y, luego, la enunciación que se fragmenta en versos breves de variadas disposición gráfica y conectados por estructuras anafóricas y contigüidades suplementarias. Es así que, en el pasaje citado, a la “La hora del lobo” —película de Ingmar Bergman, en que actúa Verónica Vosgler— se yuxtapone “la hora blanca” relacionado con el paisaje de “mis blancos aposentos nevados”, propio del viaje. Simultáneamente, el nombre de la actriz atrae el de un personaje de un film de Fassbinder y el de la poeta Verónica Zondek, quien propuso el manuscrito de este poemario para su edición en Argentina (Hernández, 2013).

Carta de viaje enfatiza una relación desencantada y desgastante de la sujeto consigo misma, en que su memoria se monta a las imágenes del trayecto y busca redefinir los propios lindes. A este ánimo reflexivo y la compulsión por la falta de sentido se superponen escenas que aluden a un contexto vital colectivo. La negación de esas escenas es uno de los catalizadores

del viaje, patente, por ejemplo, en una frustrada apertura perceptiva de la que solo emerge el anhelo solitario de la enunciante como punto de partida, aquella carencia inicial que aludí párrafos antes y que se sintetiza en el siguiente verso:

No se ve un alma. Abiertos los ojos como alguna vez abrí ventanas y sólo divisé el deseo de ver (73).

En el diálogo epocal del poemario la dictadura es el dato pretérito (“la hojarasca de la historia”(77)) de un origen negativo (“Vengo del país de los Vertederos Eternos” (67), “(...) del País de Nunca Acabar y de Nunca Contar” (78)), una situación convulsa (“Era la Ley de Selva” (77)), falsa (“Zarpé de Puerto Engaño” (77)), que provee de un encierro cuya violencia emerge entre la multiplicidad enumerativa de nombres (“Vengo del País (...) de Tres y Cuatro Álamos⁶” (67)) señas y voces entre las que destaca el dictamen explícito de la fuga hacia el fin: “HAY QUE IRSE / (Coro Nacional)” (77).

A esta dispersión o pérdida de las certezas, responden las significaciones del viaje desde variadas perspectivas paralelas, a veces desde un tono fantástico e hiperbólico (“el escualo que monto / como meteoro o granizo” (65)). Otras veces mediante la cita de la crónica o diario enmarcado: “Con buen tiempo, el 12 de octubre de 1987 / he cruzado la frontera” (67); o desde una dimensión metapoética, trazando un viaje de y en la escritura, que es descubierta —palpada— conforme se avanza:

La página no es pasamano ni pasatiempo
ni baranda para niños.

La página del vacío aparente viene escrita
sólo hay que tactar (68).

⁶ Cuatro Álamos corresponde a un centro clandestino de detención y tortura y Tres Álamos, a un campamento de presos políticos. Estas referencias se coordinan con otros se-mas flotantes del poema en torno a la tortura, por ejemplo: “Soy lengua ampollada por la / electricidad” (66).

Esta imbricación de perspectivas simultáneas porta el sustrato subjetivo de una desilusionada actitud distante de sí, que al igual que en los poemarios anteriormente señalados, despliega el proceso denegatorio de las convenciones o imposiciones identitarias como materia de lo común, a través de una tajante ironía cínica que genera una relación suspensiva de los fragmentos y un sarcasmo nihilista que arrastra a la sujeto a una incertidumbre absoluta con respecto a su destino o el destino de sus representaciones. En este sentido, es destacable este gesto que la única enunciación de un nosotros de *Carta de viaje* genera el absurdo encomendamiento en la irrealidad de fantasiosos personajes del folklore escandinavo o la referencia absurda a una mercancía de reciente circulación nacional, un juguete:

En el confín del mundo, donde nada nos distinguirá de nada
que los trolls nos protejan (69).

REFERENCIAS

- Durán, Sergio. *Ríe cuando todos estén tristes*. Santiago: Lom, 2014.
- Errázuriz, Luis Hernán y Gonzalo Leiva. *El golpe estético*. Santiago: Ocho Libros, 2012.
- Foucault, Michel. *Discurso y verdad*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- Hernández, Elvira. *¡Arre! Halley ¡Arre!* Santiago: Ergo Sum, 1986.
- _____. *Actas Urbe*. Santiago: Alquimia, 2013.
- _____. *Carta de viaje*. Buenos Aires: Ediciones Último Reino, 1989.
- _____. *La Bandera de Chile*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1991.
- Maier, Gonzalo. “Mientras tanto en la tierra: ironía y simulacro en ¡Arre! Halley ¡Arre! de Elvira Hernández”. *Alpha* 41 (dic 2015): 41-49. Recuperado de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012015000200004 (agosto 2016).
- Olea, Raquel. “La inversión de la utopía”. *La Época* (2 sep. 1990). Recuperado de Memoria Chilena: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-83302.html>.
- Schopf, Federico. Prólogo. *La Bandera de Chile*, de Elvira Hernández. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1991

Valdés, Adriana. *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Santiago: Universitaria, 1996.

Zaldívar, María Inés. “¿Qué es una bandera y para qué sirve?: A propósito de La Bandera de Chile de Elvira Hernández”. *Anales de Literatura Chilena* 4. (dic 2003): 203 – 208.

NUDOS DEL TRAUMA: LOS CUERPOS SOCIALES DE POSTDICTADURA EN LA POESÍA DE MAHA VIAL

GONZALO SCHWENKE

Pontificia Universidad Católica de Chile

ANTECEDENTES CULTURALES DE LA PROVINCIA DE VALDIVIA

A partir de la fundación de la Universidad Austral en 1954, la ciudad se ha convertido en polo cultural debido a la tradición literaria. Si bien Fernando Santiván fue secretario de la universidad, este no ha sido un antecedente relevante. Sino con la aparición del grupo Trilce (1964), quienes emergen con la revista homónima y con la realización de “la semana de la poesía” (1972) en Valdivia. Luego, el golpe cívico militar de 1973 quebrará la vida pública, inaugurando los trágicos años de plomo.

Los escritores se reparten por el mundo, Omar Lara pasa a la cárcel y posteriormente a la clandestinidad. Pese al férreo control cívico-militar debido a la intervención en la universidad, el poeta Jorge Torres Ulloa (1948-2001) intenta rearticular la escena cultural en su condición de profesor normalista, actor y director de teatro publicando *Recurso de amparo* (1975) y *Palabras en desuso* (1977). En Chiloé, los talleres Aumen (Castro, 1975) y Chaicura (Ancud, 1976) serán los precedentes que alimentarán la escena literaria cuando los estudiantes comiencen a estudiar en Valdivia. Asimismo, la generación postgolpe comienza a reunirse en aquellos pasillos y problematizar la actividad cultural.

De acuerdo a la *Antología de Poesía Universitaria en Valdivia* (2000), los académicos Iván Carrasco y Osvaldo Rodríguez fueron activos colaboradores en talleres y encuentros literarios junto a estudiantes, entre ellos la presente autora. No obstante, mientras el recinto era intervenido por militares, el Instituto Salesiano permitía que se realicen reuniones y conciertos. La prohibición de actividades culturales fue duramente sancionada en

el establecimiento, tanto así que, el profesor Walter Höefer fue exonerado de su cargo académico en 1977.

Pese a esto, los grupos Matra e Índice siguieron funcionando. Hoy, muchos de ellos son destacados académicos, narradores, poetas, editores, músicos del Canto Nuevo, artistas plásticos y de los Derechos Humanos.

Dentro del trabajo de vida cultural en la década del ochenta se destacan las publicaciones de revistas, libros y editoriales tales como: la pequeña revista *Caballo de proa* (1981) editada en mimeógrafo, el volumen de poemas *Karra Maw'n* (1984) de Clemente Riedemann, Maha Vial publica *La Cuerda Floja* (1985), Sergio Mansilla imprime *Noche de Agua* (1986) y César Uribe; *Barrotes de poesía* (1987), además de la revista *Paginadura* (1989), la editorial *Kultrún* y *Barba de Palo*.

EL CONTEXTO CULTURAL DE TRANSICIÓN

En el documental *Malditos, la historia de Fiskales ad hoc* (2004), el ex líder de la banda Los Prisioneros, Jorge González realizaba un duro análisis de la realidad cultural haciendo énfasis en la transición política, el orden social y moral de un Chile todavía sujeto a los poderes fácticos:

Pensaba todo el mundo, cuando cayera Pinochet, que iba a ser pronto, Chile se iba a volver una onda Almodóvar. Que Chile se iba a volver como Madrid y que iba a quedar la cagada, y que iba a estar todo pasando. Cosa que no pasó. Y se volvió todo tetón, se puso demócrata cristiano Chile. Entonces, todo se puso hipertradicional pero pintado de rebelde. O sea, apareció Zona de Contacto, apareció Fuguet, aparecieron todos estos hueones giles, que era como lo mismo que había antes, pero se notaba que era gente que era creada por una represión muy grande. Entonces, todo era como una autocensura (sic).

La sociedad chilena no se desligó de las ataduras convencionales, sino que estuvo más controlada que nunca, puesto que existía un doble discurso ambivalente en que había que abrir los diálogos. Estos cambios debían limitarse bajo los tres grandes poderes que ordenaban la sociedad: la iglesia, los militares, y el neoliberalismo. Los tres poderes esquematizan la sociedad chilena impidiendo cualquier manifestación divergente.

En 2018 con el desprestigio de las dos primeras instituciones, permitió que los movimientos feministas desborden las calles y abriendo nuevos paradigmas sociales que todavía no se logran asimilar en el cotidiano.

El poder eclesiástico durante la década de los noventa es uno de los ejes primordiales de la conformación de la sociedad chilena. En ella, observamos el férreo poder espiritual para ordenar las vidas privadas de los chilenos. Eugenia Brito en el volumen *Discurso, género y poder* (1997), toma en cuenta la Carta Pastoral del arzobispo de Santiago, Carlos Oviedo en el que defendía el matrimonio cristiano como núcleo primordial de la familia en tanto, unidad política, social y económica que no se puede disolver. Por esta razón, en el documento condena todo acto impropio e inmoral: la oposición al aborto y al divorcio, el resguardo de la sexualidad chilena basada en la castidad y la sanción a cualquier ápice erótico. El cuerpo femenino no tiene autonomía, sino que resguarda el sagrado cuerpo de Cristo, por lo tanto, es la base de la Iglesia católica que debe ser protegido de cualquier acto mal sano y gen abortista. (51) Finalmente, la institución eclesiástica utilizó el vehículo de los derechos humanos para defenderlo, pero a su vez, para evangelizar a las familias desamparados por el terrorismo de Estado. Situación estratégica, que en los años de desamparo de la familia, los sacerdotes dejarían impuesto la orden de la conformación del hogar heterosexual, monogámico y representado en la figura masculina. Condición que recién vendría a disiparse con el cambio de siglo y muy recientemente, con la discusión de leyes como el divorcio y el aborto.

El poder militar fue el primero en caer en el desprestigio debido a la dictadura y a la violación de los derechos humanos. En 1978, aparecen restos humanos de opositores al régimen militar, quienes fueron detenidos y hechos desaparecer con premeditación. Estos cuerpos humillados y silenciados por las armas estatales vuelven a hablar y revelan el estado catatónico de las fuerzas policiales conllevando la pérdida de credibilidad en el discurso oficial. En 1990, el escalofriante descubrimiento de veinte cadáveres en una fosa común en Pisagua, deriva en investigaciones judiciales que fueron sobreesídas al invocar la ley de Amnistía promulgada en 1978. Estatuto que representa el alto grado de impunidad con que la DINA y la CNI tra-

bajaron para hacer desaparecer personas opositoras al régimen totalitario. Así, el dictador Augusto Pinochet siguió en escena pública debido a múltiples amarres constitucionales y manipulando la política nacional. Esto duraría hasta 1998, cuando es detenido en Londres, marcando un hito en el imaginario social. La significación de la figura del tirano como censor y dominador desde sectores castrenses se derrumba cuando su jurisdicción es anulada y es juzgada por la Cámara de los Lores, en Inglaterra. Esto permitió que las barreras morales y el control de los cuerpos sociales comiencen a liberarse.

No es menor señalar que la cultura es un transmisor que bajo el dominio de las instituciones busca instalar discursos hegemónicos en que esta no problematice y, por ende, sea un elemento de publicidad. Este gesto está personificado en la figura del iceberg trasladado hasta España, en la Chile-Expo Sevilla 1992. El bloque de hielo en su condición de agua líquida congelada representa el manejo del nuevo gobierno democrático, en la que para conducir el país había que imponer la paz social, vaciar el significado de la memoria y anular cualquier vestigio de pensamiento crítico. Entonces, lo dicho por Jorge González revela la ausencia de espesor crítico en el arte para que la cultura sea manipulada por el pluralismo y el consenso institucional.

La tercera arista dominante es la economía de postdictadura. El libre mercado comienza a empinarse, alcanzando cifras históricas y permitiendo que la pujante nueva clase media abarrote los flamantes *malls* para el consumo desenfrenado. Desde los poderes económicos se instalan durante la dictadura. Un grupo de economistas de la escuela de Milton Friedman denominados los *Chicago Boys* toman especial relevancia en la dictadura, ya que pasan del Ministerio de Hacienda al Ministerio del Interior. De manera tal que las reformas que instalan no tienen oposición puesto que la disidencia era perseguida, exiliada, torturada y hecha desaparecer. Por lo que el sometimiento de los habitantes a un irrestricto poder militar radica en el hambre y el miedo del terrorismo de Estado, mientras que para los empresarios se beneficiaban de la venta de las empresas a bajo precio.

LOS CUERPOS SOCIALES DE POSTDICTADURA EN LA POESÍA DE MAHA VIAL

Maha Vial es poeta, actriz y performer valdiviana con estudios en la Universidad Austral de Chile. La primera publicación aparece en 1985 con *La Cuerda Floja*, le sigue *Sexilio* (1994), *Jony Joi* (2001), *Maldita Perra* (2004), *El Asado de Bacon* (2007), *Territorio Cercado* (2015) y *Fuerza Bruta* (2019).

Una de las preocupaciones de la poeta ha sido desarrollar una propuesta sobre los cuerpos, las sexualidades y el rol cultural en *Sexilio*, *Jony Joi* y *Maldita Perra*, desde las provincias del sur de Chile. Esta trilogía literaria publicada durante el período postdictatorial en Chile, problematiza el campo sexual en circunstancias que la sociedad chilena continuaba estando bajo la vigilancia de la dictadura, por lo que esta escritura promueve una ruptura a las plantillas conservadoras y da voz a las disidencias sexuales. Privilegio estos tres libros abarcando una década en la que la sexualidad chilena es pacata, y la expresión del cuerpo-mujer-poeta está posicionada con los postergados/periferia dentro de lo que son las relaciones sociales de subalternas en las provincias.

La ciudad es la consolidación de complejas estructuras de poder que convergen, las que determinan marcos de producción económica, política y social. De hecho, como señala Silvia Federici en *Contraatacando desde la cocina* publicado en 1975, se vincula a la mujer como un ente reproductivo vinculado a las habilidades domésticas y sin remuneración económica. Es decir, no tiene participación más que en el espacio privado, en condición subalterna a las instituciones y ajenas al capital. Así, no es extraño que la arquitectura de las ciudades, las tecnologías y la circulación de entes productivos no esté pensada para las mujeres trabajadoras, generando múltiples violencias de género, debido a que la estructura hegemónica, no está pensada a través de las buenas costumbres o sentidos comunitarios para las relaciones de género.

En *Sexilio* (1994), la voz poética se aleja de las relaciones socioculturales hombre/mujer y profundiza sobre las múltiples sexualidades, erotizando estos cuerpos desde los sudores de las carnes. El sexo y la libertad se confunden anulando los roles de subalternidad, abarcando las problemáticas de

las disidencias sexuales marginadas por los poderes fácticos que los excluyen de la vida nacional.

No por nada, Maha Vial construye un poemario sin divisiones bajo lo múltiple del verbo “sexuar”. Tanto al principio como al final, la unidad poética se vincula con el sexo-libertad, trabajando con ello lo prohibido.

Hablar de libertad tiene nombre de orgasmo y sobre todo el punto de clímax. Y en ese espacio esporádico, la voz discute la relación de los géneros binarios: “llueve y los asexuados toman sus metralletas/ como si pene tomasen pero no toman y preguntan/ insaciablemente/ ¿es la voz del hombre totalitaria?” (s/n) Más allá de superar el tabú en las provincias vinculadas a lo normativo, en esta propuesta discute el machismo a partir su sexo biológico: ¿es aquello, lo que otorga poder o acaso, fue adquirido cultural y colectivamente? Para nada es una defensa del mismo, sino más bien, busca evidenciar el control al que pertenecen las sexualidades y que impiden disfrutar de los propios placeres carnales.

De lo anterior, la voz da cuenta de esta marginación, pero resulta ser distante que no alcanza su impositivo. El sector conservador está castrado, no es capaz de disfrutar de la gran fiesta y de la alegría sexo-afectiva. A continuación, aparece la crítica sobre esa población flotante que vive de lo que dicen las fuerzas hegemónicas, que discrimina y castiga socialmente, pero que hipócritamente desean entrar a este círculo: “Y vendrán los saprótrofos/ y se sentarán en el reino de dios/ y hablarán con voz de hombres y negarán la unión carnal/ y mataran la unión carnal/ y se alimentarán de la muerta unión/ carnal y vendrán los saprótrofos/ y nosotros esperamos” (s/n). Entiéndase que los saprótrofos, en el ámbito de la ecología, se refiere a los organismos que se alimentan de materia muerta como hojas y animales muertos. Por lo que, la perspectiva hace referencia a la población que asume como verdad lo que señala las iglesias.

En este volumen, el trabajo poético se basa en imágenes tangibles, instalando un lenguaje realista, obsceno y anti hegemónico, en los que destacan los encabalgamientos y el concepto sexual es la fragmentación de los sexos para romper con las prohibiciones: “he aquí/ que tu sexo se abre/ incitándome a la revolución” (s/n). Es ineludible recalcar que, en esta propues-

ta, los procesos de liberación del cuerpo femenino se basan en la autoexploración sexual, por lo que el cuerpo representa el vehículo de independencia.

Por otra parte, la voz poética se sitúa desde los sectores periféricos de la sociedad del noventa para representar voces femeninas. En el volumen aparece la figura de la trabajadora sexual encarnada como cuerpo femenino público que está a plena luz del día, pero que es silenciada y excluida. En los siguientes versos, la figura representa aquella indigencia que el desarrollo social del mercado no ha alcanzado: “buscando en miserias esquinas/las rasgadas caricias de un burdel” (s/n). De esta manera, el amor y el placer se encuentran en el burdel, como espacio de intercambios y las identidades que allí rentabiliza están vacías de ideologías, por lo que este constructo social mantiene a estos cuerpos a la deriva, tanto en la precarización como en tránsito.

En estos poemas, la hablante recurre de manera no literal a la pintura “Tres estudios para una crucifixión” (1962), de Francis Bacon. Esto, para interpretar esos tres óleos sobre lienzo en los que aparecen dos cuerpos sin identidades, ni sexualidades y que realizan una *performance* en la cama donde el coito, la rebeldía y el placer buscan desorientar al lector/espectador/voyerista del gozo ajeno:

[L]engua: sólo lengua más lengua: anémonas comestibles: boca: jauría:
corazón: movimiento: un dos armónico tres dos anacrónico: pausa: tu
nombre pausa no nombre pausa: carne: morderla viva: vientre glúteos
muslos: morder la viva carne: pies espalda hombros mejillas ardientes
dichosas: huesos: médula incrustar se succionar: grito: pensamiento sol
fulgor: soledad más soledad (s/n).

A partir de la pintura de Bacon, estos cuerpos yacen en la cama transformándose en una lucha sangrienta de carne mórbida, ensangrentada y luego exhibida. En tanto, la hablante transita en el deleite de estos cuerpos por la boca, los muslos, los pies, los glúteos, no privándose del pecado de la carne hasta el orgasmo. Tras eso, el ambiente de regocijo se convierte en la añoranza de volver a pasar por la figura del Eros.

A diferencias de otros poemas temáticos, en este predomina el lenguaje figurado, lo tanático y lo erótico, la escritura de *Sexilio* se identifica

por la erotización más corpórea, localizado en lo subjetivo, no hay ganadores o perdedores. “Gocemos la fiesta/ y sea éste el verdadero cosmos de la alegría/ donde tú yo alzamos caderas manos/ cogemos las palabras cogidas penetradas/ y de penetradas/ nos penetramos” (s/n). Sin duda, la perturbación de los sentidos es el principal objetivo del volumen.

El enfrentamiento con lo eclesiástico es total. No solo por la presencia de Dios en el acto sexual, sino que también es parte de la fiesta orgiástica. Lo que confiere un sentido de virtud y a lo impoluto del banquete de la carne: “Dios está tiene que estar y no sembrará/ su rostro en los áridos genicios cadavéricos/ Dios tiene” (s/n). En esta transgresión, los cuerpos deseantes representan transgresión y un grado de perfección con el beneplácito santificado.

Sexilio es uno de los poemarios más transgresores, ya que discute los silencios impuestos por las hegemonías, a su vez, construye la resistencia desde el Eros. Allí radica el grado de creación y libertad. Esta estética altamente erotizante, las palabras están en movimiento, son dinámicas y en esta ambigüedad no hay instancia para Thanatos. Por ende, se privilegia de manera audaz un lenguaje que refuta el binarismo de género, anulándolo, pero con la intención de alterar los sentidos del lector.

La escasez de lecturas sobre los primeros trabajos poéticos de Maha Vial da cuenta del grado de atención crítico ejercido en el circuito literario local. No obstante, rescatamos la reseña Jessica Luna, aparecida en el segundo número de la revista *Ciudad Circular* (1996), titulada “Maha Vial: un viaje a las oscuridades del sexo” en la que destaca:

Sus recursos estilísticos son dramáticos, como lo anuncia en el subtítulo: encabalgamientos, palabras sin terminar que se encadenan a otras formando nuevos y paradójales sentidos, términos alucinantes para los genitales femeninos y masculinos, aliteraciones constantes, denotación pura cuando nombra y connotaciones irónicas y múltiples cuando se atreve a metaforizar (...) *Sexilio* es un texto arrollador, desconcertante, que requiere de una lectura seria y paciente que permita develar los misterios y oscuridades a que Maha Vial nos lleva (25).

En *Jony Joi* (2001) la voz se configura errante sin domicilio fijo, envuelta en la precariedad tanto material como cultural, y alejándose del periodo de los éxitos económicos. A principios del siglo XXI, con la liberación sexual emergen las disidencias lésbicas, siendo visibilizadas en el volumen en la siempre difícil provincia y la condición de subordinación en relación a la sociedad.

Los cuerpos femeninos periféricos están relegados como las dueñas de casa, las prostitutas, las lesbianas y las mujeres psicológicamente trastornadas de la calle: como la Rosa Moco y la Lala, dos personajes marginales (la madre y la hija) que vivieron entre la década del 60 y 80 en Valdivia: “La Rosa Moco tiene la pollera sucia/ La Sara Moco las tetas grandes/ Rosa y Sara pasan por la ciudad/ estelas de malolientes fragancias/ Una es la madre La otra, la hija” (84). Ellas, los íconos de las postergadas debido a su estado catatónico, eran deslenguadas, anacrónicas e irreverentes que vociferaban en la plaza de la República.

Lucia Guerra (2014) señala que los espacios privados como la casa están planteados para la pareja heterosexual que “se transforma en sitio de una sexualidad que transgrede y burla las normas del enlace sagrado y civil entre un hombre y una mujer” (205), mientras que el rincón del parque, en tanto espacio público, se convierte en lugar efímero de múltiples relaciones.

Este libro está dividido en cuatro capítulos, contiene un profuso trabajo creativo en el que está presente el pastiche, los neologismos, las intertextualidades con la cultura popular como Janis Joplin, Donatien de Sade, Wladimir Maiacovski, Elvis Presley, Mozart, la acepción de la RAE “mujer de su casa”, dúo Pimpinela, Sylvanus Stall, Daniela Romo, entre otras. Así también, del movimiento creacionista, Rimbaud y Adolfo Bécquer, desplegadas en más de cuarenta dibujos, caricaturas y collage. Igualmente, el uso de polifonía de voces en los que se cuentan con alrededor de veinte nombres femeninos están relacionadas con espacios de la esquina, calle, intemperie, desolación, discriminación. Estas herramientas desdibujan los límites del sujeto tradicional, fragmentándolo y desarmando los parámetros normativos de la sociedad, lo que es un claro síntoma de los cambios que se están desarrollando, en contexto que apela a las carencias del presente.

Estas técnicas de registros, colocan a la voz poética junto a las prostitutas, las locas y las lesbianas. De modo que, la prosa poética está enfocada sobre las penurias de las mujeres que trabajan en la prostitución, (se acuerda, se pacta, se paga y accede al cuerpo prostituido), esta mercancía libidinosa en la que la seducción es un mero adorno y la figura de Dios, representada en la culpa está en continua indicación. Así como Eros y Thanatos que se entretienen en el cotidiano, la figura del Dios beato y el Diablo descarado están en permanente lucha: “Solo con mi cuerpo que mi alma *intocada y creyente*/ A Dios gracias aunque en lo oscuro del espejo/ El Diablo me guiña un ojo/ y por fin le hago a la muerte/ tierna solitaria femeninamente” (16). Al final del día, las mujeres se encuentran consigo mismas y a media luz, entre el despreciado y olvido. En este melodrama despunta cuando Ofelia el querer le quema al complacer al matón del puerto: “Ofelia la vaca gorda del burdel se arrima melosa al guapo del muelle/le muerde la oreja le saca la espina y sorbiéndole la sopita de pescado/ le canta el corazón” (26). El gozo sufriente, el vaivén entre el amor y la muerte, la fiesta y decadencia confluyen hacia el lecho para cumplir el ritual de mercado sexual: “No soy una puta moderna/ soy de las clásicas/ de las antiguas enfiestadas/ gozadoras de la carne [...] soy de las que lloran en una esquina/ sobando los mocos del olvido/ la granujienta/ viscosa y maloliente” (20). No hay referencia a las clases sociales de los clientes, sino la lucha femenina contra Dios y la condena de llevar a estas mujeres al infierno, siguiendo los designios de San Agustín. La prostitución es el lugar de la tolerancia, pero también de la condena al infierno de las mujeres. La condena eclesiástica no radica en el acto mismo de ejercer la profesión de manera colectiva, sino que atañe directamente sobre las consciencias individuales.

Por otro lado, la figura lésbica devenida del mediterráneo emerge como campo erótico. La fiesta parece ser la excusa contra el olvido y la marginación de ser parte de la disidencia sexual: “Y uniendo pezón con pezón descubrieron el placer/ Te amo – dijo la una a la otra/ te doy mi cuerpo que es el tuyo más que espejo de río/ y riendo como pájaras libres provocaron ecos” (46) Frente a esto, continuamente se hace referencia a la figura omnipresente de Dios castigador, maltratador y atormentador de mujeres. Sin

embargo, irónicamente el consuelo está en la cama de ellas, ya que allí está presente el jolgorio, el deseo y el placer. En la voz de Loreto afirma “¿No es divertido sentir/ cómo nuestros pezones chocan/ y ríen bajo la luz de la luna?” (65).

También, el trabajo lúdico en las obras de Maha Vial se caracterizan por explorar otras nominaciones de la palabra. Esta labor de desarmar las nomenclaturas representadas en la norma, permite la emergencia de luchas de género que con el cambio de siglo se han puesto en primer orden. La dra. Patricia Espinosa H. concluye que la palabra “cuerpa”, es el primer gesto feminista/político sobre la apropiación de género en el uso del lenguaje de la poesía chilena: “Besa a la amiga triste la otra/ cálmala regalándola nueces y florcitas/ revientale casi el pecho al saberla/ desnuda debajo de la oculta sábana/ que recorre con su misma cuerpa/ ¿y si nos descubren besándonos? [...]/ Dímelas tú Julieta Respóndelas tú Ivette” (70). Este cambio en la denominación de la lengua posibilita la reapropiación y emancipación de los cuerpos femeninos.

El volumen de *Jony Joi* busca la recuperación de los cuerpos femeninos que están subordinadas, discriminadas y condenadas por medio de la (auto) erotización de lo femenino. Considerando la persistente experimentación reapropiación en el uso del lenguaje y el juego creativo desde la perspectiva de género. Si alguna vez la mujer ha tenido algún territorio propio, este ha sido el castigo del cuerpo y del placer. Maha Vial insiste en liberarse de estas mortificaciones desde la poesía.

En *Maldita Perra* (2004) existe una doble intención de lectura: la lección lineal y el índice estructurado en diecisiete letras del alfabeto. En ambas formas el camino radica en dar cuenta del problema de ser mujer, de clase baja y no tener el atractivo que significa ser joven.

El cuerpo femenino continúa siendo el lugar de lucha y de autonomía en el trabajo de Maha Vial. La voz se sitúa en la pérdida de belleza desde lo marginal. Esta vez, lo femenino está tomado desde la figura despectiva de la “perra” y que está vinculada al último lugar del escalafón social. En aquel lugar radica la sed, el vagabundeo, la precarización y la muerte: “un perro viejo protegido/ por su propia sombra/ es un perro protegido por la

sombra/ Una perra vieja es una perra vieja/ protegida por la nada” (13). En la jerarquía más primaria, el género tiene una preponderancia concluyente. Lo masculino, aunque sea lo último mantendrá el grado de privilegio, mientras lo femenino estará a la deriva, sin compañía ni ayuda. El símbolo de la “perra” no tiene dignidad, tampoco alcanza protección, sino que es marginada. Así lo señala a continuación: “Una perra vaga una sin norte/ una con los feroces carcomidos/ una alimentándose de su propia cola” (15). La decadencia callejera se hace más relevante porque observamos sustentándose con lo último que le queda de honra que alude a sí misma. El esplendor que tuvo alguna vez es parte del recuerdo, por lo que esta representación no tiene dueño, es excluida y rechazada por la sociedad, debido a su condición de “quiltra”. Esta palabra chilena y utilizada en su rango coloquial, que no tiene un lugar específico definido, pero que es una mezcla de razas. Es decir, no pertenece a nada. Es una grieta mal vista debido a no pertenecer a un rango de honor, ya sea como raza de pastor alemán o al bulldog.

Es lógico el desapego a la infancia, la figura de la perra en el estrato social bajo y desde lo sórdido de la calle se desarrolla su vida e intenta abrirse camino, con las dificultades inherentes, en esta sociedad machista. A pesar de los discursos de los gobiernos señalando la pujante economía y el desarrollo social, el lugar de la mujer durante el inicio del siglo XXI continúa estando postergada.

En el transcurso de la obra, la perra relamiendo sus partes y recordando su esplendor forman parte de la escena. Esta pérdida de belleza que rememora da fuerza en estos versos: “Ahí va la maldita sucia perra/ pavoneando su culo/ como si fuera la misma quiltrita de ayer” (42), “He caído en desgracia oh Dios/ y tú no pareces darte cuenta/ me he convertido en vulgar/ perra de la calle/ yendo sin rumbo” (43), y “Es posible que haya amado/ y entregado el calor de mi cuerpo/ a perros que hoy pasan/ y ven a la perra vieja/ y ahora ¿quién me entrega/ el minuto del desconcierto/ la hora de la perra?” (50). La voz se sitúa en campos del desamparo y la soledad. Aquel rastro de amor romántico, sexual y filial ha desaparecido los que supone ser el motivo de abandono. El brillo del cuerpo se ha marchitado y no será restaurado. Allí quedará entonces, en la típica alusión a la flor mar-

chita en la calle en compañía de los punks, los hiphoperos, los rockeros y los gusanos.

En esta obra, se recicla el término peyorativo que se le da a “maldita perra”, asimilándolo, reapropiándolo y dándole otro significado sobre una voz subalterna. Entonces, se colocan en relieve perspectivas de género fuera del centro y de la elite de las altas esferas sociales.

CONCLUSIONES

Desde *Sexilio* como volumen del disfrute del gozo carnal, luego *Jony Joi*, utilizando como recurso la polifonía de voces de mujeres trabajando y/o lésbicas, y finalmente, *maldita perra*, en la que se reutiliza lo peyorativo de la expresión e insta a la exploración sobre la decadencia de la mujer. En esta trilogía, la obra poética de Maha Vial confirma la consistencia literaria, quien pone a disposición del lector/a la excelencia estética sobre la sexualidad de los cuerpos, en tanto campo de liberación femenina, ya que desamarra las tramas históricas y que una vez inscrita, no abandonará jamás.

Las mujeres mal vistas y la ciudad comparten la carencia afectiva y económica, siempre en estado de menoscabo social. En este sentido, el proyecto político de Vial es desarmar la maquinaria sobre los cuerpos femeninos desde la periferia que significa habitar en la provincia. Entonces, el contenido literario y lo material tarda en exceso en llegar y asimilar. Finalmente, a partir del auto-reconocimiento corporal, se emplazan espacios de liberación, ya sean individuales y colectivos, lo masculino es tema secundario, pero instrumentalizado por los deseos eróticos.

REFERENCIAS

- Arellano, Claudia y Clemente Riedemann. *Suralidad. Antropología Poética del Sur de Chile*. Valdivia: Kultrun/Suralidad: 2012.
- Carrasco, Iván y Yanko González. *Poesía Universitaria en Valdivia. Antología*. Valdivia: Universidad Austral de Chile Ediciones, 2000.
- Federici, Silvia “Contratando desde la cocina”. *Revolución en punto cero*. Santiago de Chile: Tormenta, 2018. 51-70.
- González, Yanko. *Héroes civiles y santos laicos. Palabra y periferia: trece entre-*

- vistas a escritores del sur de Chile*. Valdivia: Barba de Palo, 1999.
- Guerra, Lucía. *Ciudad, género e imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2014.
- Grau Duhart, Olga comp. *Discurso, género y poder discursos públicos: Chile 1978-1993*. Santiago de Chile: LOM-ARCIS, 1997.
- Vial, Maha. *Sexilio*. Valdivia: Kultrun, 1994.
- _____. *Jony Joi*. Valdivia: Kultrun, 2001.
- _____. *Maldita Perra*. Valdivia: Kultrun, 2004.

DE FANTASMAS Y ESPECTROS: LA ESCRITURA FANTASMAL EN LA CIUDAD DE GONZALO MILLÁN

VALESKA SOLAR OLIVARES

Universidad de Chile

“La ciudad apesta.
[...]
La atmósfera es irrespirable.
El lenguaje está contaminado.”
GONZALO MILLÁN

Resulta innegable el hecho de que el Golpe Militar chileno marcó un antes y un después en las artes nacionales. En el caso específico de la poesía, se produjo una transición drástica entre una compleja asimilación de lo ciudadano y la experiencia citadina como tal (Campos 12), hacia una dicción marcada por dicho acontecimiento, que intenta *decir* precisamente aquello que *no se puede decir*. Así pues, el 11 de Septiembre de 1973 supone una ruptura dentro de la escena poética chilena, que se bifurca principalmente en dos caminos: uno que se inclina por la denuncia política y otro que apunta a la poesía experimental. En ese sentido, parece ser lo más simple agrupar en uno u otro grupo las innumerables obras producidas a partir de ese momento, en una suerte de sistema clasificatorio polarizado; no obstante, el poeta al que nos referiremos en este momento logra, de una manera u otra, inscribirse en ambos lados del camino: Gonzalo Millán y su libro *La Ciudad*, ampliamente aclamado por la crítica, alcanza “un balance perfecto entre tema y forma, transformándose en uno de los libros más importantes en la poesía chilena contemporánea”¹ (Etcheverry 2). A pesar de que a menu-

¹ Traducción propia del inglés.

do ha sido visto como una obra poética que denuncia lo ocurrido durante la dictadura chilena, restringir *La Ciudad* a dicho ámbito es cerrarlo en demasía, ignorando su carácter anfibio, tan evidente desde los primeros versos. Lo radical de esta obra de Millán, como indica Francisco Leal, recae en que se adhiere a la poesía de denuncia tanto como se resta de ella, ocurriendo exactamente lo mismo con la vena experimental de signos y códigos, y situándose así en un lugar intermedio, incómodo, limítrofe, ni uno ni lo otro, pero ambos a la vez.

El lugar intermedio y limítrofe de *La Ciudad* resulta fundamental para el análisis que me propongo llevar a cabo, puesto que es posible apreciar que aquel se proyecta desde el contexto del poema hacia su interior. No es tan solo el emplazamiento entre dos tipos de poesía de la época y contexto sociohistórico en que se escribió el libro, sino que es la escritura misma la que toma una posición límite, ahora entre palabra e imagen. En el momento en que nos enfrentamos a los primeros versos permanece la impresión de que estamos ante una obra visual más que escrita, en tanto a ratos pareciera que la apertura del poema con las primeras líneas es también la apertura de un telón, y todo lo que ocurre —todo lo que *vemos*— hasta su cierre no es otra cosa que una obra teatral, o un filme de escenas rápidas y frenéticas, que nos bombardea con imágenes breves pero no por ello menos potentes.

El efecto de *agobio* y frenetismo producido por la frase corta utilizada a lo largo de todo el libro configura un ambiente sombrío, oscuro, poblado de fantasmas y espectros tanto en formas abstractas como en personajes, que merodean entre las líneas del correr cotidiano de una ciudad que continúa funcionando en aparente normalidad tras la tragedia. *La Ciudad*, pues, sería un texto que más allá de lo que relata o enseña se sostiene en lo que no muestra, en lo que no está allí explícitamente pero que, a pesar de su ausencia, está terriblemente presente, casi de manera imperceptible. En términos de Deleuze, las *imágenes* que proyectan aquí los versos se pueden definir como *apariciones*, como eventos irrepetibles que actúan unos sobre otros para producir esa impresión repentina de hallarse frente a una fotografía o

una escena cuya función es causar sobresalto o agobio². Estas imágenes, a su vez, adquieren un tono al que me referiré como fantasmal, en tanto un fantasma sería una imagen que adquiere un estado de presencia que se ausenta constantemente, y cuya condición fantasmagórica recae en su permanente desaparición, en la oscilación entre estar y no estar a la vez, y en lo repentino de su aparición. Esta presencia/ausencia se proyecta textualmente en una escritura poblada de presencias espectrales, imágenes de naturaleza muchas veces indeterminada, que se caracterizan por deambular entre los versos, en acecho, y que se inscriben dentro de esa cierta ‘cosa’ difícil de nombrar a la que se refiere Derrida en *Espectros de Marx*, ese “ni alma ni cuerpo, y una y otro” a la vez (20). De esta manera, en *La Ciudad* todo parece seguir igual que antes, la vida continúa en su triste monotonía, pero más allá de las apariencias proliferan las desapariciones, los abusos, el miedo; rondan los agentes del tirano, los soplones, las ausencias, el peligro. Imágenes fantasmales se proyectan como sombras sobre una ciudad que intenta mantener un ritmo de vida normal, pero que en cada rincón se encuentra con algo distinto, algo amenazante, algo que parece no estar allí, que en ocasiones busca desaparecer, pero que permanece imperturbable, perturbando en cambio al lector, a quien deambula entre los versos de Millán.

A partir de lo anterior, me propongo indagar de qué manera en *La Ciudad* de Millán se configura una escritura que se construye como fantasmal y, a la vez, está poblada de presencias e imágenes espectrales. Esta construcción funcionaría principalmente en dos niveles: por una parte, la presencia de ciertos personajes ‘secundarios’, cuyas voces tienden a estar en segundo plano, pero que, sin embargo, desde su presencia ausente revelan lo que se esconde en la aparente cotidianidad; por otra, el uso de recursos textuales y formales específicos, como el verso corto o el lenguaje descriptivo que sobredetermina el significado de las palabras, para configurar un ambiente poético espectral.

² El concepto de imagen al que aludo aquí corresponde, específicamente, al expuesto en *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*: “Llamemos Imagen al conjunto de lo que aparece. (...) Cada imagen es tan sólo un camino por el cual pasan todos los sentidos, las modificaciones que se propagan en la inmensidad del universo.” (Deleuze 90)

Consideremos, en primer lugar, los dos primeros poemas del texto. El que da inicio al libro nos permite adentrarnos en la ciudad que lo titula, abriendo el telón para presentar un lugar que se despierta, que *amanece*:

Amanece.
Se abre el poema.
[...]
La ciudad despierta.
La ciudad se levanta.
Se abren llaves.
El agua corre.
Se abren navajas tijeras.
Corren pestillos cortinas.
Se abren puertas cartas.
Se abren diarios.
La herida se abre.

Sobre las aguas se levanta la niebla.
Elevados edificios se levantan.
Las grúas levantan cosas de peso.
El cabrestante levanta el ancla. (9)

El amanecer, que lleva consigo el despertar normal de una ciudad, esconde entre líneas una herida, que a medida que avanza el poema comienza a adquirir mayor importancia. Ahora bien, la frase corta que se repite a lo largo de todo el texto a ratos podría hacer que se pasara por alto versos como este, situando aparentemente a la herida como algo accesorio, de menor relevancia que el correr matutino de la ciudad. Sin embargo, entre las imágenes del amanecer, del despertar, de las llaves que se abren, los pestillos que se corren, los diarios comenzando a ser leídos, la niebla, las grúas... hallamos también una llaga, la herida que se abre con el comienzo del poema y que nunca logra cerrarse por completo. La noción de la herida se condice con el ambiente de que algo se está produciendo subrepticamente, tal como afirma Carmen Foxley al referirse al hecho de que “nada parece cambiar en la superficie de la cotidianidad, aunque imperceptiblemente se estén desa-

rrollando formas de resistencia y se geste solapada una reversión de los hechos propiciada desde la fuerza emocional de los habitantes de la ciudad” (133). La herida, por tanto, es el primer indicio de que algo está ocurriendo, sensación que aumentará poco a poco hasta generarse hacia el final la inclusión de pasajes que se centran completamente en la noción de la ciudad como un lugar dañado, contaminado, herido, incapaz de cicatrizar. Este aumento paulatino no es completamente evidente, puesto que las imágenes de lo que podría ser una ciudad en normal funcionamiento superan con creces en número a aquellas que hablan de un espacio oscuro y vigilado. Sin embargo, a medida que avanzamos con nuestra lectura se introducen cada vez más fragmentos que apuntan a la caracterización de esta ciudad como un lugar oculto y lúgubre, escondidos ellos mismos entre las líneas que hablan del lugar cotidiano. En ese sentido, una estrofa del fragmento 41 es significativa en relación al ambiente que primará en la mayor parte del poema:

La ciudad es una inmensa caverna.
Donde jamás llega la luz del día.
La ciudad es la tiniebla rumorosa.
De un gran río subterráneo.
La ciudad huele atruena calle hiede.
La ciudad es el sepulcro del mar. (66)

Este fragmento adquiere gran relevancia en el análisis desarrollado aquí, tanto por la presencia de esta estrofa en específico como del resto de los versos que lo componen. Por ahora, no obstante, me centraré solo en este, como ejemplo principal de la descripción que corresponde a la ciudad de la que se habla en la obra, para enfocarme más tarde en los demás. Palabras como caverna, tiniebla, subterráneo, hiede y sepulcro apuntan a un campo semántico similar: ambiente oscuro, oculto, frío, donde solo puede existir lo que está muerto, lo podrido. Este tipo de adjetivos contribuyen a crear una descripción cuyo enfoque principal es enfatizar en el carácter negativo del espacio en que transcurre el poema. Al mismo tiempo, el fragmento entero viene a refutar la impresión inicial de cotidianidad que pretenden entregar las imágenes de los autos corriendo, los habitantes acudiendo a sus labores habituales y los peatones abarrotando las calles. Es, por

tanto, uno de los momentos más determinantes en cuanto a la caracterización del espacio dentro del poema, en tanto refiere directamente a la ciudad como lugar sombrío donde se vuelve casi inevitable que surjan presencias extrañas y casi imperceptibles. Estas presencias no corresponden solo a la figura del tirano, por ejemplo, siempre presente detrás de cada verso, sino que a una serie de personajes que deambulan intermitentemente para proporcionar diferentes perspectivas de la experiencia de una ciudad herida. A su vez, estas son solo una parte del devenir fantasmal que se puede rastrear a lo largo de la obra, en cuanto no son ellas quienes vuelven espectral la ciudad, ni la ciudad quien las transforma en apariciones: ambas se complementan mutuamente, envolviendo al lector en un cúmulo de imágenes intermitentes donde personajes y ciudad son uno solo, remanentes de un pasado tremendamente destrozado, sombras proyectadas por el simulacro de normalidad que se pretende mostrar.

En esta ciudad herida quienes merodean corresponden, pues, a los personajes intermitentes referidos anteriormente, que surgen de vez en cuando y parecen representar distintos espacios ciudadanos. Dentro de ellos, me parece sumamente interesante el personaje del ciego, cuya primera aparición es casi arbitraria, entre figuras como el cojo, el sonámbulo y el inválido. Tras este primer momento su única aparición toma lugar en el fragmento número 41, el mismo al que nos referimos en el párrafo anterior. Lo curioso de este momento del libro es que cada estrofa corresponde a una descripción desde la perspectiva del ciego, por lo que se habla de él en cada verso, y, de hecho, después de unos cuantos es su voz la que se alza, transformándonos a nosotros también en un no vidente, que sin embargo puede dar cuenta de su entorno en otro nivel de percepción:

Oí ráfagas de ametralladoras.
Las ametralladoras tableteaban.
Oí rodar tanques.
Rebombaban los disparos.
Oí volar rasantes a los aviones.
[...]

El ciego tiene el olfato muy fino.
[...]
Los agentes del tirano huelen a rata.
Los agentes intentan sonsacarme.
Me amenazan.
Hasta me han ofrecido dinero.
Para ellos soy ciego y mudo.
Dejen en paz a este pobre ciego.
Déjenme tocar en paz la guitarra. (66-7)

Los versos anteriores refieren a la presencia del ciego en el momento de la tragedia, como aquel personaje que sabe de primera fuente todo lo que ocurrió, pero que, a la vez, ostenta una condición de ser accesorio y marginal, algo que queda en evidencia al afirmar que para *ellos* es ciego y mudo, y por ello personaje completamente secundario. Sin embargo, remitirse en primera instancia al ciego como aquella figura prescindible en el espacio social es pasar por alto el lugar simbólico que ocupa en la literatura universal y la importancia que puede llegar a adquirir en función de ello. Recordemos, pues, los personajes homéricos de Demódoco y Tiresias. El primero corresponde al aedo que provoca con su canto sobre la Guerra de Troya que Ulises se dé a conocer al rey Alcínoo, mientras que el segundo es un adivino ciego de la ciudad de Tebas, cuya principal importancia recae en su condición mediadora entre dioses y hombres a través de sus profecías. Uno y otro representan, respectivamente, a las figuras del poeta —el cantor, el aedo, el *escritor*— y del sabio, aquel que ve lo que otros no (Chevalier 280). El ciego, por tanto, no es aquí un personaje más del paisaje citadino destruido que Millán describe, sino que simbólicamente hace las veces de poeta y sabio, en cuanto puede mirar más allá de lo que el resto percibe, notando cosas que podrían pasar desapercibidas. Esta característica está fuertemente enfatizada en el fragmento referido, puesto que se hace hincapié en los sentidos del personaje —el olfato, el oído—, agudizados por la pérdida de la vista. Asimismo, la presencia del ciego anuncia la existencia de uno entre la multitud que *sabe* más (“Los agentes intentan sonsacarme...”), pero que decide callar. El silencio en el que prefiere ocultarse se ve curiosamente refutado en su guitarra: el

ciego *rasguea* en el fragmento 16, y el roce de las cuerdas se vuelve análogo al rasgueo de la pluma en el papel, por lo que su decir no es palabra sino música, tal como Demódoco en los versos de Homero. El ciego calla, pero puede decirlo todo en su guitarra, y puede *verlo* todo precisamente porque ha sido privado de ver lo que todo el mundo mira; se sumerge en una ciudad distinta, más oscura, más fantasmal, él mismo espectro en tanto decide guardar silencio para desaparecer en la multitud y volverse uno solo con el lúgubre fondo de la caverna.

Ahora bien, anteriormente di cuenta de una estrofa específica, que describía de una manera particular la ciudad que se muestra en el poema, como principal descripción del ambiente sombrío al que me estoy refiriendo. El hecho de que esta corresponda a la perspectiva de un personaje cuya característica más notoria es la ceguera no es casual: si consideramos la figura del ciego, sumado al simbolismo que puede llegar a portar como personaje dentro de la obra, es imposible ahora pasar por alto el hecho de que corresponde a un ser marginal (y marginado) precisamente por su discapacidad. Esto se relaciona estrechamente con el hecho de que en la sociedad chilena las personas que tienen algún tipo de discapacidad o problema físico son relegadas, puestas a un lado como si no fueran realmente parte de ella. El ciego que aparece aquí, específicamente, dice tocar la guitarra, por lo que es fácil identificarlo con el tradicional músico no vidente que pide dinero en la calle. De este modo, tanto su condición de ciego como el hecho de ser músico callejero lo transforman en un personaje que podría ser calificado como *no persona*, cuya opinión no es considerada como valiosa y, más aún, cuya presencia pasa completamente desapercibida a propósito, es decir, es ignorado de manera consciente por el resto del mundo. Esta condición de *no persona*, o más bien *no ciudadano*, junto con la relación establecida anteriormente entre ceguera y capacidad tanto profética, de alguna forma, como poética, convierten a esta figura en una de las más significativas de *La Ciudad*. Su marginalidad hace que la perspectiva que muestra sea aún más atractiva, puesto que Millán parece escoger a este personaje en particular para dar cuenta del *verdadero* estado del espacio descrito, en tanto solo un fantasma podría percibir realmente lo que ocurre en un espacio espectral. Así, en cuanto fantasma, el ciego se desliza entre las sombras de la ciudad como

si fuera él mismo una de ellas. Esto es lo que diferencia con mayor claridad a este personaje del resto: no forma parte de la multitud monótona que circula en el poema, y aunque estos también adquieran, a ratos, rasgos espectrales, son miembros visibles del espacio lúgubre ya mencionado. El enfermo, por ejemplo, uno de los tantos personajes intermitentes con los que nos encontramos, exhibe un tinte espectral en cuanto aparece a ratos, entremedio, sin mayor protagonismo pero no por eso menor relevancia. Por otro lado, en tanto enfermo muestra también en su caracterización la enfermedad misma de la ciudad. Sin embargo, este interactúa con otros personajes —en un momento es operado por doctores— y es *visto* por ellos, es situado en algún lugar dentro del acontecer habitual del espacio urbano. El ciego, en cambio, solo aparece interactuando con los agentes, pero se mantiene mudo, indolente, imperturbable, y admite que el resto del mundo no lo reconoce como parte activa o válida de la ciudad.

La falta de reconocimiento de la sociedad hacia el ciego como parte de esta, a pesar de lo negativa y pesimista que pueda sonar, en este caso produce un efecto completamente opuesto, puesto que transforma al personaje en uno de mayor relevancia que aquellos que forman parte reconocida del mundo cotidiano. Como los mendigos que tocan guitarra en las calles a cambio de dinero, el no vidente del poema se transforma en una presencia ausente: está ahí pero, a la vez, no lo está, no es visto, no es percibido. Por ello es que pasa a ser vidente y poeta a la vez, en tanto puede ver y contar lo que otros no por ser ciego y por ser marginado. Es su versión del entorno específicamente la que parece ser más adecuada para describir una ciudad sumida en las sombras, en cuanto personaje cuya condición fantasmal va incluso más allá de su aparición repentina y esporádica: más que el enfermo, el tirano, la anciana y la beldad, fantasmas todos en tanto apariciones, el ciego deviene fantasma en tanto sostiene su presencia en el texto precisamente en su ausencia. Su *no estar* —recordemos que tras este fragmento no vuelve a aparecer— hace que sea parte de la sombra misma en la que yace la ciudad, por lo que su perspectiva corresponde a la de aquella sombra, aquella oscuridad que la cotidianidad se empeña en ocultar; vidente de lo que no está, pero que aparece de repente, entre el correr de las estaciones y los meses, lo

que el gobierno niega, lo que la multitud está forzada a reprimir; voz silenciosa y callada de lo que nadie más podría decir.

Por otro lado, la presencia de personajes espectrales como el ciego parece posible solo en cuanto se desarrolla un tipo de escritura específica, que caractericé en un principio como sumamente visual y situada en el límite entre palabra e imagen. Como escritura hecha de imágenes repentinas, apariciones irrepetibles que, sin embargo, dejan una impresión imborrable de oscuridad y temor, es posible describirla como fantasmal en sí misma. Con ello no me estoy refiriendo solo a la existencia de personajes de este tipo, descripción de la ciudad a través de las palabras como un espacio sombrío, sino que, como adición a ello, hago alusión al hecho de que los recursos formales utilizados por Millán hacen de esta una escritura fantasmal, de lenguaje *contaminado* —como reza uno de los versos—, que desaparece y aparece a la vez, y que nos transmite, como lectores, la sensación de que existe algo que no vemos, pero que está allí, en acecho, espantándonos y espionándonos. Uno de estos recursos es el verso breve, la frase corta, que proyecta imágenes que se superponen una tras otra, en ocasiones sin dejar espacio a la formación mental de una escena móvil, haciendo del poema una suerte de exposición fotográfica de distintos momentos correspondientes a la vida de una ciudad, tanto visible como oculta. Otro de ellos corresponde al lenguaje descriptivo y conciso utilizado por el hablante, a través del cual se tiende a sobredeterminar el significado de las palabras o a generar una cadena de significantes que podría prolongarse hasta el infinito, utilizando una misma palabra de distintas maneras para crear diferentes frases, como ocurre en la siguiente estrofa:

Se cierran las llaves.
Los resistentes corren peligro.
Los ciclistas corren se persiguen.
Los barcos persiguen cardúmenes.
Corro peligro me persiguen. (13)

A la sobredeterminación y el uso de frases cortas se suma la indeterminación del hablante, la ausencia de un yo específico y unívoco presente en todo el poema. Tal como la figura del ciego, que toma la palabra en el frag-

mento referido en párrafos anteriores, el poema está construido en función de frases impersonales que carecen de sujeto específico, y, aún más, cuando tienen uno suelen ser plurales anónimos, como el *nosotros*, o el singular del *yo* —o varios *yo*— de aquél que forma parte de la multitud (“¿Cómo andamos? / Ando a tropezones. / Ando enfermo.”). La ausencia de sujetos definidos o de pronombres determinados hace del poema un murmullo incesante de voces que se interrumpen mutuamente, lo que causa un efecto similar al bombardeo de imágenes producido por los versos breves y concisos. De esta manera, las voces van y vienen infinitamente de forma intermitente, apareciendo y desapareciendo al mismo tiempo, dejando un rastro tras de sí que a ratos se vuelve visual.

La Ciudad, por lo tanto, aparece como un poema de lugar intermedio entre la denuncia y la experimentación poética, como queda de manifiesto en la amplia gama de recursos utilizados por Millán, que describe tanto la vida habitual de un espacio urbano sometido a una tragedia de impacto social y político, como lo que ocurre tras bambalinas en un entorno que se empeña en ocultar la tragedia ocurrida. En medio de esta descripción nos encontramos con fragmentos específicos que dan cuenta de que algo sombrío se está desarrollando en la oscuridad y, en ese sentido, lo dicho por el personaje del ciego me ha parecido central para definir el espacio mostrado como un lugar espectral, que proyecta sombras y que es sombra en sí mismo. La marginalidad y lo que representa este personaje como no vidente, sabio y profeta, surge como la instancia más oportuna desde la cual referirse a lo que se obliga a permanecer ausente en el ambiente de cotidianidad simulada. Su rol como portavoz de lo que el resto no percibe o no se atreve a percibir es precisamente lo que transforma a su perspectiva en la que parece describir de manera más evidente el ambiente sombrío que se deja entrever a lo largo de todo el poema, pero que se hace visible con mayor intensidad cuando nos sumergimos en el punto de vista de quien no puede ver. Solo este personaje, en cuanto presencia fantasmal que desaparece en las sombras de la ciudad, es capaz de describirla directamente como aquella caverna oscura y putrefacta donde parece no existir espacio para la luz. Asimismo, estas descripciones son propiciadas y propician a la vez el surgimiento de una escritu-

ra que he calificado como fantasmal, poblada de imágenes y apariciones que causan el efecto de estar ante cientos de escenas inmóviles, irrepetibles y frenéticas, que logran transmitir la sensación de un ambiente espectral por medio del uso de recursos como las frases cortas, la sobredeterminación de significantes y la indeterminación de sujetos, por ejemplo.

Finalmente, me parece importante hacer referencia a la proyección que pude identificar de la condición fantasmal de la escritura del poema hacia el libro en sí, como objeto literario existente en el mundo real. Al trabajar con ambas ediciones —la primera en mi lectura personal durante las clases, y la segunda durante mi análisis— reparé en las diferencias existentes entre ambas, y en lo que implica la reedición de este libro durante la década de los noventa en Chile, originalmente publicado en Canadá a fines de los setenta. Como señalara Francisco Leal en un artículo sobre el libro, la reedición de *La Ciudad* parece ser una interrupción simbólica del simulacro de cierre del período dictadura que pretende llevar a cabo el gobierno (212). El poema entero proyecta su condición espectral y fantasmal hacia la actualidad, cual alma en pena en nombre de todas las almas en padecimiento que penan en un presente histórico que pretende enterrar a sus muertos sin detenerse a considerar que un fantasma es tal —en la creencia popular, al fin y al cabo— precisamente por su imposibilidad ontológica de desaparecer por completo, y por merodear permanentemente los lugares que le han olvidado. En ese sentido, *La Ciudad* se yergue como un poema que, más allá de la escritura y el espacio fantasmal al que aludí anteriormente, circula como un espectro de aquello que determina como imposibilidad el olvido, y que se rehúsa fervientemente a dejarse sepultar.

REFERENCIAS

- Campos, Javier. *La joven poesía chilena en el período 1961-1973*. Concepción: Lar, 1987.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta, 1998.

- Etcheverry, Jorge. "Introduction". *Gonzalo Millán. Strange Houses*. Montreal: Split Quotation, 1991. I-XV.
- Foxley, Carmen. "Lo móvil, efímero y abierto: La Ciudad de Gonzalo Millán" *La Ciudad. Gonzalo Millán*. Santiago: Cuarto Propio, 1994. 129-141.
- Leal, Francisco. "Interrumpir el golpe: arte y política en La ciudad de Gonzalo Millán." *Taller de Letras* 40: 203-220, 2007.
- Millán, Gonzalo. *La Ciudad*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1997.

LA METÁFORA EN HIJA DE PERRA DE MALÚ URRIOLA. UN ANÁLISIS DEL DISCURSO LITERARIO EN EL CONTEXTO DE PRODUCCIÓN POSTDICTATORIAL

IGNACIA PARRA PARRA
Pontificia Universidad Católica de Chile

Hija de perra (1998), de Malú Urriola, es un poema que gira en torno a una sujeto poética que recorre los suburbios de la ciudad de Santiago a través del anochecer. Esta sujeto se encuentra en la inmovilidad y la espera de un amor que se ha ido, en el que el frío, el hambre, el tedio, el hastío y la soledad son elementos que configuran esta narración desgarrada y desesperanzada. Sin ir más lejos, los ejes principales que estudiaré del poemario son: la ciudad como espacio degradado y el cuerpo femenino dañado. Ambos ejes, especialmente, se configuran en torno al dolor de una ciudad degradada que tiene un pasado y una herencia dictatorial. Desde aquí, la sujeto poética encarna la realidad de una postdictadura que ha heredado políticas económicas implementadas por la dictadura, las cuales se ven reflejadas en una ciudad totalmente escindida. Asimismo, en el poemario se encuentra presente la relación corporal en torno a la herida que posee tanto el cuerpo de la sujeto como la ciudad. No obstante, la identificación no ocurre solamente en la herida que aqueja a ambos cuerpos, sino que la identificación se maximiza en la figura de la perra.

A partir de estos ejes y estos elementos que configuran el poema, el objetivo de este trabajo es analizar la correspondencia entre la denominación “perra” entre la construcción de la ciudad y la hablante lírico a partir de la relación metafórica que mantiene unidos a ambos personajes, es decir, a partir de la proyección existente entre el dominio fuente (perra) y el dominio meta (la protagonista y la ciudad), atendiendo a la premisa principal de la narración que es el trasfondo político, social y cultural. De este modo, la hipótesis de este trabajo gira en torno a la problemática que suscita la rela-

ción entre la protagonista y la perra como una expresión de precarización y violencia implicada a partir de la perspectiva de género que manifiesta dicha relación. Asimismo, cabe vislumbrar la significancia, siguiendo lo anterior, de la perra como la figura identitaria de la protagonista y la ciudad a partir de la conceptualización que los hablantes poseemos del mundo a través de la experiencia con el entorno, pues la perra callejera es, culturalmente, un animal expuestos a riesgos tanto sexuales como de maltrato físico.

METÁFORA CONCEPTUAL: UNA APROXIMACIÓN TEÓRICA

Desde los estudios literarios se ha considerado a la metáfora como un ornamento, es decir, un elemento que embellece a la creación literaria, asimismo, ha sido relacionada con el lenguaje figurado y no cotidiano. No obstante, esa concepción ha sido paulatinamente difuminada para ser estudiada bajo ojos lingüísticos¹. Una de las primeras propuestas fundadoras acerca de la nueva concepción de la metáfora fue realizada por los autores George Lakoff y Mark Johnson en el libro *Metaphors we live by* (1980), cuyo argumento radica en que el lenguaje, tanto cotidiano como figurado, posee una fuerte presencia de metáforas. Por lo tanto, no habría una escisión entre lo que es lenguaje figurado, entendiendo este como creación literaria, y el lenguaje cotidiano para la utilización de metáforas. De este modo, los autores afirman que el lenguaje y el pensamiento están impregnados de metáforas (Lakoff y Johnson, 39). Ahora bien, cabe precisar el concepto de metáfora. Desde la lingüística cognitiva, la metáfora se concibe como un esquema abstracto en el cual se encuentra el dominio fuente, el que presta sus conceptos, en este caso sería el concepto de perra, y un dominio meta, en el que se su-

¹ Esta afirmación viene a partir de la teoría de la lingüística cognitiva, puesto que en ella se ha considerado a la metáfora como un ornamento, un elemento solamente lingüístico. Evidentemente, la metáfora desde la literatura no puede acotarse solamente a este tipo de afirmaciones, puesto que el aspecto léxico es solo uno, en el cual la semántica igualmente posee un fundamental rol en la conformación de metáforas. Por ello, sería impreciso incurrir en una afirmación de este estilo sin mencionar antes que es solo un enfoque y que en los estudios literarios la metáfora es estudiada de manera diversa, como lo demuestra *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1965).

perponen dichos conceptos prestados, en este caso, la protagonista y la ciudad. Este enlace entre dominios es lo que se conoce como *proyección*, *mapeo* o en inglés *mapping*. Por lo tanto, las metáforas “funcionan como plantillas cognitivas que proporcionan campos semánticos enteros de expresiones metafóricas” (Cuenca y Hilferty 100). Desde este punto, la concepción de la metáfora en lingüística se aleja de aquella concepción que sostiene a la metáfora como un fenómeno solamente del lenguaje, ya que, como señalan Cuenca y Hilferty, las metáforas son más bien plantillas cognitivas. Esto quiere decir que estas son una forma de proceso cognitivo que tienen la función de estructurar el sistema conceptual. De esta manera, la lengua refleja ese tipo de estructuración de los distintos campos conceptuales. De acuerdo con esto:

Las construcciones metafóricas no son pues sólo un recurso estilístico utilizado para embellecer el discurso, sino que se han convertido en elementos esenciales en el proceso de comprensión de las experiencias de mundo que cada persona tiene, en la solución de problemas, y en la configuración de pensamiento en tanto nos permiten alcanzar niveles altos de apropiación de los conceptos que tenemos de la realidad que nos circunda (Forjado Uribe 52).

De esta manera, la metáfora conceptual es una abstracción, esto quiere decir, que se encuentra en el plano cognitivo del modo que nos permite estructurar el conocimiento. Asimismo, al encontrarse en el plano cognitivo, no se encuentra en el habla, más bien son las expresiones metafóricas que derivan de la metáfora conceptual, y, por lo tanto, son las que se encuentran en uso. Siguiendo con esta concepción, en *Hija de perra* la metáfora en cuestión “perra” es una expresión metafórica de la metáfora conceptual LAS PERSONAS SON ANIMALES. Por lo tanto, estructurar, entender y conceptualizar se utiliza, generalmente, este tipo de efectos negativos, tales como quitar características humanas con el motivo de desvalorizar hacia un nivel animalizado.

De acuerdo con lo anterior, la animalización que ocurre dentro del poema constituye una manera de conocer cómo está estructurado nuestro sistema conceptual. Ahora bien, el fundamento de esta afirmación se en-

cuentra en que las metáforas hallan su base en la experiencia. Esta base es posteriormente interpretada y estructurada para que ocurra la proyección entre los dominios fuente/meta. Por lo tanto, la problemática central del uso de la metáfora ‘perra’ radica en la manera en que se conceptualiza la experiencia del mundo, en esta metáfora específicamente en las relaciones de semejanza y cómo dicha conceptualización se expresa en el uso de la lengua.

Bajo este paradigma, cabe comprender cuál es la significación que posee la palabra “perra” como metáfora dentro del poemario, comprendiendo, de este modo, cuál es el motivo, a nuestra interpretación, de la utilización de “perra” y no otro animal u otro objeto por el cual proyectar una imagen sobre otra. Debido a que se debe tener en cuenta que “[h]ay una relación entre lenguaje y pensamiento: es decir el lenguaje con su capacidad metafórica permite la conformación y expresión de conceptos con los cuales percibimos la realidad, hablamos de ella y actuamos sobre ella” (Villa 304). Dicha percepción de la realidad adquiere relevancia y articula la utilización de la metáfora en cuestión, ya que el proceso inicia siendo principalmente cognitivo, por lo tanto, esa percepción tiene un rol importante en cómo se conceptualiza la experiencia. Sin embargo, no se debe obviar que las metáforas en general tienen una base cultural y física, por tanto, traspasan el lenguaje como tal y se asientan en la comprensión de la realidad extralingüística. De este modo, en donde se inserta el uso de la metáfora, es decir, el contexto histórico, social y político son factores decisivos a la hora de escoger el tipo de metáfora. Por lo tanto, son factores que se estudiarán en el siguiente apartado.

ANÁLISIS DEL DISCURSO LITERARIO DE *Hija de Perra* A PARTIR DE LA METÁFORA CONCEPTUAL “PERRA”

Siguiendo con el apartado anterior, el contexto histórico, social y político en el cual se sitúa *Hija de perra* es imprescindible, ya que, como bien afirman Lakoff y Johnson, el uso de las metáforas no puede desprenderse del marco social en el cual se enmarcan, más bien, desde allí nacen (Lakoff y Johnson 92). Teniendo lo anterior en cuenta, *Hija de perra* es un poema que se enmarca dentro de la llamada “generación pos-87”, periodo que se caracteriza

porque personas que vivieron la dictadura eran, en su mayoría, aún niños o no nacían, por lo tanto, al transcurrir la dictadura, vivieron su adolescencia dentro de las duras condiciones del régimen dictatorial. Al respecto, Julián Gutiérrez señala lo siguiente:

[S]e trata de escritores que, tras haber llegado tarde a la época utópica de los sesenta, tienen que asumir la experiencia de ser testigos de un periodo de devastación y tristeza, en un territorio cercado por una política que, en lo cultural, se orientó al exterminio de cualquier proyecto crítico (10).

Es una generación, por lo tanto, que fundó sus experiencias de vida, a saber, educación, cultura, política, relaciones interpersonales, entre otras, en una sociedad aprisionada por el control dictatorial. Esto trajo como consecuencia vivir en una crisis constante. Como consecuencia de este estadio de inestabilidad, incertidumbre y violencia.

La posmodernidad se hará presente en esta generación. Como una aproximación a este concepto, una noción clave es el ‘descentramiento del sujeto’, entendiendo por esto una identidad fragmentada constituida como una consecuencia del neoliberalismo. Como señala Larrían: “[l]os cambios sociales provocados por la globalización tienden a desarraigar identidades culturales ampliamente compartidas y a promover nuevas, de modo que las categorías en términos de las cuales los sujetos construirían su identidad van cambiando” (131). Por lo tanto, de acuerdo a los rasgos posmodernos, la hablante lírica construida en esta narración se configura como un producto de la dictadura militar y, a su vez, posee un conflicto con su identidad dada su identificación con una perra y con la ciudad.

La identificación se simboliza a través de la corporalidad como elemento de proyección de la protagonista con el concepto de ‘perra’ lo cual es fundamental, debido a que es el espacio escogido donde ocurre la unificación identitaria de la ciudad y la protagonista. La significación que posee la palabra ‘perra’ adquiere relevancia en la medida que expresa el vagabundeo, la exposición a ataques sexuales, la herida como una lesión propia de la agresión y la exposición al riesgo. En esta identidad radica el sentir general de una generación a partir de la violencia que se conceptualiza a través de una figura socialmente denigrada: la perra. Esta identidad contempla, a su vez,

una doble significación: la denigración de lo femenino. Además de que ambas construcciones, es decir, la sujeto poética y la ciudad, poseen huellas de un pasado imborrable que se simboliza a través de una herida de la cual me enfocaré más adelante, las figuras identificadas son identidades femeninas, por lo tanto, el poema expresa una mirada de género que envuelve a la ciudad y la protagonista se encuentra en la marca sexual que representa. Vale decir, la metáfora ‘perra’ se enmarca, además, en lo que sexualmente representan las perras. Desde esta perspectiva, cabe señalar que la imagen de la ‘perra’ utilizada por Urriola es un animal callejero. En este sentido, completa la significación del riesgo de la calle, del vagabundeo que queda marcado por el peligro de los atropellos y de la violencia de lo desconocido. En este sentido, el hambre y el frío son los dos elementos que intensifican la idea de sujetos a la deriva, en la periferia y expuestos al riesgo, como se expresa en el siguiente pasaje: “un glamour del hambre, arriba el paisaje, los luminosos, abajo el hambre que tuerce las tripas, tiradas en las veredas, grises, confundidas con el pavimento, las manos ruegan” (19). En este pasaje, el hambre se presenta en los sectores vulnerables y marginales “los de abajo”. Y el frío: “entonces hace frío, hace un frío terrible que hiela los huesos, no soporto el frío se parece al tedio” (56-57)

Siguiendo lo anterior, la dictadura deja sujetos desvalidos, en un limbo entre la violencia, el hambre, el frío, la incertidumbre, el riesgo, identidades fracturadas con marcas imborrables: la violación de derechos humanos representados a partir de la protagonista que simboliza, a través de la metáfora, el abuso de poder. Por lo tanto, la protagonista encarna la animalización, expresada en la figura de la perra herida, lo cual contiene en sí una crítica soslayada al sistema patriarcal. Como afirma Juan Pablo Sutherland:

La autodeterminación del habla en primera persona exhibe esa política de descarga: “Esta perra que soy”. Voz más que identidad, estrategia más que esencialidad, así, la hablante animalizada de hija de perra se funda sobre la subjetividad agraviada de lo femenino, homologadas a putas, perras, histéricas, toda la taxonomía que se organizó en la historia para controlar las subjetividades de las mujeres y de los indeseables para las culturas normativas (296).

Como vislumbramos, es importante enfatizar en lo que señala Sutherland, puesto que esa denuncia política y crítica al sistema patriarcal se manifiesta precisamente en la autoidentificación de la protagonista con el concepto ‘perra’. Desde este punto, otra de las marcas textuales que pone de manifiesto esa identificación entre la sujeto poética y la ciudad en la metáfora de la ‘perra’ es la siguiente: “Si vieras Santiago no lo reconocerías es una pura amnesia de extremo a extremo, una herida que pulula por dentro, una herida al que se parece a la herida de mi lomo...” (65). Tomando en cuenta esto, Santiago se configura como una ciudad que tiene un pasado olvidado, que vive el presente, una dictadura que intenta ser olvidada a través de la instauración del sistema económico neoliberal. Pero que ese pasado se explicita en la relación de la ciudad y la hablante con la perra por medio de una herida física que se encuentra situada en el lomo de la sujeto, siendo, el lomo, una referencia explícita de su cuerpo animalizado. En relación a esto, Aros Legrand afirma que la metáfora de la perra se vincula con la ciudad que profiere dolores y sentencias: la ciudad está herida al igual que la sujeto (11). De este modo, si “[u]na metáfora es una operación cognitiva que proyecta un dominio conceptual sobre otro” (Escandell 114), se puede deducir que la incidencia de la metáfora ‘perra’ adquiere su relevancia dado que encarna los factores de violencia que se produjeron en la dictadura, los cuales la hablante del poemario se identifica en un contexto de postdictadura. En consecuencia, la hablante lírico se configura como un producto de dicha violencia, por esa razón, la “perra” desde un plano perceptual refleja una realidad de peligro, precarización y riesgo de violencia sexual, sobre todo si es una perra que camina en los suburbios, lo cual se cimenta en el riesgo que sufren, tanto la sujeto como la ciudad, como identidades femeninas que estuvieron en riesgo y que lo siguen estando por la condición de género. Del mismo modo en que ‘perra’ tiene una relación con el tedio:

la perra y yo nos parecemos tanto, tanto, comemos lo que hallamos y si nos maltratan nos recogemos suplicantes, a y los ojos miran como agradecidos del tedio, sentir tedio es un maltrato, esperar que algo cambie se ha transformado en tedio y el tedio ya te dije, es un maltrato y como perras que somos podemos soportarlo, caminamos descuidadas del tráfico

y si alguien se nos acerca nos corremos por temor a que otros tedios nos den de patadas (55-56).

La disposición a “soportar” un maltrato tiene soslayada la implicación de la precariedad. En este sentido, la sujeto poética se identifica con el maltrato. A esto se le une el peligro latente de un atropello, imagen que es frecuente de los perros sin hogar. Por ende, el tedio se configura como un maltrato: es el tedio de haber vivido en dictadura, la inmovilización, la incapacidad de expresión, de haber tenido las fronteras cerradas por años y que deja, en el presente, en un periodo sin dictadura, a sujetos irremediablemente fragmentados. El querer mirar atrás significa, por lo tanto, mirar un pasado dictatorial y fracturado, que si bien no es exactamente explicitado en el poema, está referenciado de forma implícita: “nunca sabemos a dónde vamos, pero seguimos adelante, siempre hacia adelante, sin bajar la cabeza, atrás no queda nada, escombros quedan vestigios, cosas inservibles, quebradas, nada dura, nada resiste el paso lento del tedio horadando como una ota” (55-6). Escombros y vestigios configuran dicho pasado, que, en consecuencia, dejó a sujetos, como la protagonista, desamparados, teniendo en cuenta las palabras Magda Sepúlveda (2013), grupos que vieron cómo no se cumplían las expectativas sobre una vida mejor después de haber luchado contra la dictadura, sino que simplemente se vio a la Transición como un fracaso (166). Como ya he mencionado anteriormente, el frío y el hambre, la escisión entre el arriba/abajo son marcas textuales que ejemplifican ese escenario. Por lo tanto, es una generación marcada por el desastre, político y social (Sepúlveda 159).

CONCLUSIÓN

En conclusión, la expresión metafórica “hija de perra” se constituye en el poemario como una metáfora que posee una incidencia cultural, histórica y de género, por lo tanto, no es una metáfora que tiene su principal función en embellecer el poema, sino que más bien, su función se enmarca en exponer la violencia de género que sufren dos identidades femeninas que se hallan marcadas por una herencia dictatorial. De este modo, como se hubo

analizado, el lenguaje trae consigo la percepción del mundo además de la experiencia con este mismo. Por lo tanto, la figura de la ‘perra’ se patentará por cómo se percibe esta y qué significa dentro de un marco postdictatorial.

A partir del análisis expuesto, la expresión ‘perra’ en la narración configura a la sujeto poética como un producto de la dictadura, teniendo en cuenta que el contexto de producción del texto es postdictatorial, por ende, la protagonista simboliza lo que sucedió luego de que comenzara la Transición en el Chile de los 90. Por consiguiente, en el poema se refuerza la idea de herencia dictatorial que se enfatiza en la construcción de la hablante lírico, en torno al tedio, al descentramiento y a la sorpresa de una ciudad neoliberalizada que intenta esconder aquel pasado a través de elementos interculturales (como la radio, el cine y la cultura pop estadounidenses), pero que contiene una herida latente para aquellos sujetos que se vieron como víctimas de la dictadura. En este sentido, la metáfora de la ‘perra’ contiene esa identificación del riesgo, del abandono constante, de la no pertenencia, lo cual se condice con la condición posmoderna de una identidad fragmentaria, de una modernidad en decadencia que trae consigo el hambre y el frío, maximizándose y problematizándose en torno a un discurso de género.

REFERENCIAS

- Aros Legrand, Pablo. “Cuerpo de mujer: La ciudad como constructo en el discurso poético femenino desde los años ochenta a la actualidad en Chile”. *Ángulo recto* 9 (2017): 5-15.
- Escandell, M. Victoria. “El cambio de significado”. *Apuntes de semántica léxica*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2007.
- Forjado Uribe, Luz Amparo. “La metáfora como proceso cognitivo”. *Forma y función* 19 (2006): 47-56.
- Gutiérrez, Julián. “Poesía chilena de fin de siglo XX. Configuración de la emergencia pos-87”. *Nueva Revista del Pacífico* 64 (2016): 6-26.
- Ibarretxe-Antuñano, Iraide. “La lingüística cognitiva y su lugar en la historia de la lingüística”. *Resla* 26 (2013): 245-266.
- Josep Cuenca, Maria y Hilferty, Joseph. *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona, España: Ariel, 2007.

- Lakoff, George y Johnson, Mark. *Metáforas de la vida cotidiana*. España: Cátedra, 2004.
- Larraín, Jorge. “Postmodernismo e identidad latinoamericana”. *¿América Latina moderna? Globalización e identidad*. Santiago: LOM ediciones, 2005.
- Sepúlveda, Magda. “La derrota de los pobladores: poetas del 60 al 2000”. *Ciudad Quiltra. Poesía chilena (1973-2013)*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2013.
- Sutherland, Juan Pablo. “Genealogía de las palabras y sus efectos discursivos en la escritura de Malú Urriola”. *Catedral Tomada* 5 (2015): 292-298.
- Urriola, Malú. *Hija de perra*. Santiago de Chile: Surada ediciones, 2002.
- Villa, Miriam Eugenia. “Las metáforas en la lingüística. Análisis de algunas conceptualizaciones metafóricas de los fenómenos lingüísticos”. *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* 73 (2018): 303-314.

**CHILE EN DICTADURA O EL CUERPO
DEGRADADO Y EXHIBIDO EN
CARMEN BERENGUER, MARINA
ARRATE Y ELVIRA HERNÁNDEZ**

JESSENIA CHAMORRO SALAS
Universidad de Chile

El presente artículo pretende ahondar sintéticamente en la propuesta poética de tres destacadas poetisas chilenas, quienes comparten no solo el contexto que las vio nacer escrituralmente, sino también el deseo de construir y reconstruir tanto la subjetividad femenina como la identidad del Chile marcado por el neoliberalismo y los resabios dictatoriales de las últimas décadas, a partir de conceptos que los vinculan, tales como cuerpo, palabra y espectacularización, ya que, desde la perspectiva poética de estas autoras, el cuerpo femenino representa y encarna a ese Chile subyugado, sometido, puesto en vitrina, que elabora simulacros para crearse una identidad, ese Chile que en el contexto represivo de la Dictadura tuvo que encontrar otra forma para expresar, para ser y que posteriormente en la “postdictadura”, tuvo que integrarse a las lógicas del mercado. Los poemas a analizar serán *Pintura de ojos* (Carmen Berenguer¹, 2010), *Molusco* (Marina Arrate², 1986) y *La bandera de Chile* (Elvira Hernández³, 1991), por su representatividad y sintonía.

¹ Poeta, cronista y artista visual nacida en Santiago en 1946. Su primera obra, *Bobby Sands desfallece en el muro*, la introdujo en el panorama poético en plena Dictadura. Además, participó en el Grupo CADA.

² Poeta nacida en Osorno en 1957, su primer libro fue *Este Lujo de Ser*, gracias al cual obtiene la invitación a participar del Primer Congreso de Literatura Femenina Latinoamericana. Es fundadora de la editorial Libros de la Elipse.

³ Poeta nacida en Lebu, en 1951 con el nombre de María Teresa Adriasola, Algunas de sus obras más importantes son: *¡Arre! Halley ¡Arre!* (1986), *Meditaciones físicas por un*

El objetivo de este artículo es analizar y evidenciar cómo se manifiesta en los poemas y la propuesta de las tres poetisas, el cuerpo como ente degradado y sometido, y en relación con esto, cómo la exhibición y la elaboración de simulacros funcionan como actos performativos —siguiendo a Judith Butler— insertos en la dinámica propia del neoliberalismo emergente desde la Dictadura. A partir de lo anterior, sostengo que en estos poemas se problematiza la relación entre Chile, el cuerpo y la mujer, dado que en el corpus se manifiesta la degradación y sometimiento al que fue impuesto Chile en dicho período, lo cual es simbolizado en la representación del cuerpo ultrajado, transformado y exhibido, y que guarda relación, a su vez, con el cuerpo femenino —también abusado y degradado— por lo que requiere, tal como Chile, reconstruirse a través de un proceso de resignificación que lo reivindique.

REFERENCIAS TEÓRICAS

Es menester a continuación, entregar el enclave teórico que dará sustento al posterior análisis; en relación con esto, señalaremos algunos de los aspectos más relevantes que tanto Eugenia Brito como Raquel Olea destacan del período poético de dictadura y transición respecto a la poesía escrita por mujeres.

Por una parte, Brito en la introducción a *Campos Minados* (1998) entrega una panorámica respecto del período fines de la dictadura (1988), señalando que desde la fractura del Golpe hubo un deseo por explorar diversos sentidos literarios, los cuales durante los 80 generaron un cambio de paradigma dentro de la literatura chilena, el que tuvo como consecuencia, por ejemplo, la así llamada “Nueva Escena” (11), cuyo afán de construir la literatura como alegoría del cuerpo ocupado y oprimido por la dictadura, reformuló lo existente para crear una nueva expresión, la que debió transgredir, sostiene Brito, el opresivo y represivo orden dictatorial para poder generar nuevos espacios en donde habitar. Por tanto, la escritura y con ello, la litera-

hombre que se fue (1987), *Carta de Viaje* (1989), *La bandera de Chile* (1991), *El orden de los días* (1991), *Santiago Waria* (1992) y *Álbum de Valparaíso* (2003).

tura, señala Brito, se convirtió en un escenario performativo de protesta, espacio en donde el trauma se encarnó con el fin de “hacer memoria”, de esta forma, se promovió una toma de conciencia respecto tanto de la herida causada por la dictadura como de la marginalidad que tuvo como consecuencia, de esta manera, tanto “Nueva escena” como otros poetas y escritores trabajaron desde estos márgenes (16), estos “campos minados”, abriéndose paso desde la marginalidad con el objetivo de luchar contra ese borramiento de la memoria y ese querer olvidar, propiciado por los ideólogos de la dictadura, quienes maquillaron la realidad con el fin de que quedara olvidada. Brito agrega, además, que el rol del escritor en este contexto fue el de encontrar nuevos lugares (14), de enunciación, desde donde posicionarse, sobre qué expresar, además de resignificar los que ya existían y de buscar el no-lugar como un lugar posible y válido. Todo lo cual generó en el país un clima de desesperanza que se enfrentó y resistió a través de la reconstitución del Otro (19), del sometido, acallado, subyugado, degradado, cuya presencia vino a resignificarse y reivindicarse a través de la palabra, la ficción y la performance, de ahí entonces que la figura de la mujer cobre vital importancia, debido tanto a su carácter históricamente desplazado (20), como al sometido literal y metafóricamente durante la dictadura, en donde el cuerpo de la mujer resulta fundamental para las poetas del período, ya que representa la subyugación y degradación a la cual se vieron sometidas las mujeres y a su vez Chile, considerado también como un cuerpo. Y cabe agregar, las poetas promovieron, además, un carácter reivindicativo de esta marginalidad, resemantizándola.

Por otra parte, Raquel Olea en su texto llamado *Lengua Vibora* (1998) profundiza en torno a las implicancias de la escritura de mujer desde la dictadura, señalando que ellas enarbolan lenguajes subrepticios que se abren paso en el espacio público, transformándose en una escritura con poder y repercusión, que se transforma en una resistencia contra-hegemónica que se lanza en picada para subvertir el binarismo masculino/femenino, es decir, una discursividad que representa a una sujeto de poder legitimada culturalmente, que se hace cargo de la necesidad de escenificar la heterogeneidad escritural y, por tanto, de visibilizar la escritura antes excluida y silencia-

da (la de mujer, por ejemplo). De esta forma, paralelamente a Brito, Olea también se hace parte de la problemática que subyace al período, esta es según ella, la de buscar escrituras del cuerpo y concepciones del cuerpo como texto para resignificar identidades suprimidas y así, desestabilizar el corpus de registros prefijados y fijados tradicionalmente (30). De este modo, Olea al igual que Brito, se pregunta por el lugar de la mujer en la producción discursiva (24), sosteniendo que su escritura resulta prolífica al ser resemanizada, criticando de esta manera el término “literatura femenina”, pues lo considera demasiado acotado y restringido simbólicamente, así apela a su suspensión con el objetivo de construir un discurso sobre la literatura producida por una sujeto “otra”, múltiple, lo cual manifiesta una pluralización de “lo femenino” hacia nuevos lenguajes estéticos que provoquen nuevas formas de lecturas, las que se abren hacia la heterogeneidad a la vez que hacia la singularidad de cada una. En este punto, Olea enfatiza respecto a la eroticidad de los cuerpos y respecto de la necesidad de hablar desde la marginalidad y precariedad para poder resignificarla y reivindicarla, aludiendo a la pregunta “¿desde dónde y hacia dónde se escribe?” (35). Así, propone Olea el texto será un cuerpo sexuado y culturizado con emergencia de sentidos latentes, todo lo cual se manifiesta tanto en los poemas como en las poetas a analizar, de ahí entonces, la relevancia de estas reflexiones teóricas.

Las reflexiones tanto de Brito como de Olea resultan sumamente atingentes en el presente artículo, ya que problematizan el quehacer literario en Dictadura y abordan la emergencia de una escritura de mujeres que se enfrenta contrahegemónicamente a la normatividad política, económica, social y de género impuesta en el Chile de la década de los ochenta y noventa.

“MOLUSCO” (CARMEN BERENGUER)

Concholepas concholepas
Me sacaron de mi residencia acuosa
Lo hicieron con violencia, a tirones
brutalmente
Concholepas concholepas
Estaban armados con cuchillos.
Luego procedieron a meterme en un saco.

¡Concholepas!
Me golpearon (“para ablandarme”)
Me lavaron (“para limpiarme”)
Entonces, golpeado, ultrajado, semiblando y limpio
Me colocaron en una olla con agua hirviendo/ y sal.
Ahora estoy en la cocina
con mayonesa, cebolla y perejil.
Ahora estoy en la vitrina.
Ahora estoy en un cartel.
¡Me van a comer! (*Huellas de siglo 16*)

Este poema presenta una propuesta intergenérica y necropolítica que alude a diversos mecanismos utilizados en dictadura, los cuales forman parte de la doctrina de shock impuesta: “blanqueamiento” e “higienización”, los que corresponden a procedimientos de tortura que producen un sujeto transformado y puesto “en vitrina” después del proceso al que fue sometido, en el que fue “limpiado” y “ablandado”, con el fin de transformarlo en un “Otro”. En este sentido, la temática del sometimiento del cuerpo resulta evidente en la metáfora de este molusco al que literalmente “apalean” para convertirlo en un sujeto de consumo, adornado “con mayonesa, cebolla y perejil” y a la venta en el mercado “Ahora estoy en la vitrina / Ahora estoy en un cartel”. Metáfora a su vez del Chile ultrajado y violentado que en Dictadura es sometido nuevamente a todo un aparataje cuyo afán es disfrazarlo, para de esta forma, elaborar un simulacro que genere una imagen país acorde al mercado y a las políticas neoliberales y de prosperidad económica llevadas a cabo desde la década de los 80. De este modo, el poema presenta un correlato fabular con los dispositivos de tortura hegemónicos (los cuales al ser explicados entre paréntesis manifiestan una justificación subrepticia de los actos), y sus implicancias tanto en el los sujetos como en el propio Chile, a través de este molusco, este “cuerpo” sometido y disfrazado.

Según Magda Sepúlveda, quien analizó este y otros poemas en *Ciudad Quiltra*, sostiene que la consigna de “limpieza” se relaciona con la asepsia del mercado económico, de la casa y la política, en donde la “cocina” es el lugar en el cual suceden los procesos de “tortura” y “transformación” del

molusco, representando y funcionando bajo las mismas lógicas de las “casas de la dictadura”, es decir, de los centros de tortura. En relación con esto, afirma que marcas textuales tan significativas como “ablandar”, lleva a hacer la asociación semántica con los procedimientos de tortura que buscaban que el detenido se “quebrara”, es decir, que hablara y delatara a sus compañeros. De esta forma, los procedimientos de tortura al mundo privado, representados en el poema, se proyectan y relacionan con lo que le ocurre a Chile, ya que siguiendo a Sepúlveda, Chile y sus ciudadanos se están convirtiendo en sujetos prostibularios a causa de la comunión generada entre dictadura y neoliberalismo, lo cual produce sujetos que pasan de ser ciudadanos a consumidores, de ahí entonces lo fundamental del concepto “vitrina”.

“PINTURA DE OJOS” (MARINA ARRATE)

Poema publicado en 1986 en *Este lujo de ser*, en el cual se observa la escena de una mujer que delinea sus ojos con meticulosidad y determinación, representándose cada uno de los movimientos que realiza para lograr su objetivo a modo de un guión y/o una rutina de carácter ritual consabida para la mujer. Sus ojos se vuelven objeto de transformación, forman parte del simulacro que llevará a cabo al modificar la estética que los engalanará en el ejercicio ritual erótico de “pintarse los ojos”, el cual se convierte en una performance social en que la mujer se vuelve transgresora al mirarse a sí misma y transformar, disfrazar, “adornar” (tal como en el caso de “Molusco”, aunque con distintas implicancias) sus ojos y, con ello, su mirada. El acto de “pintarse los ojos” se vuelve a su vez una excusa, ya que la mujer en tal proceso permanece alerta, mira, se-mira, en un ejercicio narcisista que la potencia en la relación que establece con su propio cuerpo, en el que la pintura funciona como metáfora de la escritura, por tanto, la mujer al “pintarse” está escribiendo sobre sí misma, pues tal como señala Olea refiriéndose a la poética de Arrate: “El juego del mirarse es, en estos textos, el juego del conocimiento, de empoderamiento que la constituye en sujeto de su devenir”. La pintura, en este sentido, es una inscripción que la transforma en otra, inscripción que genera un simulacro estético basado en el juego que ella realiza de mirarse y “querer ser otra”, a través de la propia imagen que se proyecta en el es-

pejo, en el cual se reconstruye a sí misma, y en el que, el maquillaje, la “pintura” funciona como proceso escritural de construcción de significante por medio del ritual de la apariencia del maquillaje, en la que el pincel funciona como lápiz, cuyo sentido estético viene, por una parte, a ratificar un acto de libertad criticado por el poder falocéntrico, pues es la mujer la que se mira a sí misma, sin depender del “ojo” masculino para construir su identidad, por lo que a su vez dicho acto se convierte en contra-hegemonía, al revelarse a lo que históricamente se les ha negado a las mujeres (verse a sí mismas y construirse a sí mismas sin necesidad del ojo ajeno, masculino), y sentir placer por aquello, tal como se observa en los siguientes versos del poema:

Las pestañas pestañean
los párpados parpadean,
la boca ahora se moja
y se paladea el placer.
El ojo negro penetra desde el espejo el gusto de mirarse.⁴

Y por otra, en un sentido algo contradictorio, el acto de “pintarse los ojos” cae dentro de las lógicas hegemónicas y de poder impuestas desde las Dictadura, pues la mujer, para verse a sí misma, necesita “pintarse”, requiere de la elaboración de un simulacro estético para posicionarse y reconstruir su subjetividad, pues debe “ser otra” para ser ella misma, y tal como en Molusco, es adornada y puesta en vitrina para deleite ajeno (aunque el deleite ante la propia imagen sea también de ella), tal como se interpreta en los siguientes versos:

Al igual que con el izquierdo
se desliza algunos milímetros más
alargando la comisura exterior del ojo
y simulando una extraña oblicuidad
penetra en el espejo el símil soñado
de una idea figurada.

⁴ Todas las citas de poemas corresponden a la obra *Máscara Negra* (1990) de Marina Arrate. La edición utilizada no posee número de páginas por lo que se han omitido las referencias.

De esta forma, si bien la elaboración de esta nueva estética que la transforma funciona como acto contra-hegemónico, también cae en las lógicas neoliberales propiciadas desde los 80, ya que la mujer debe elaborar un simulacro y “engalanarse” para poder mirarse y ser mirada, en esta, como bien metaforiza Berenguer, “vitrina” en la que se convirtió Chile. En relación con lo anterior, Raquel Olea confirma la idea de que lo que hace Arrate en este poema es elaborar un simulacro a través de la escritura en el propio cuerpo femenino, el que tiene la función de rebelarse a la lógica falocéntrica y al sistema hegemónico que impone el disfraz, utilizando sus mismos mecánicos con el fin de subvertirlos para así permitirse experimentar el autoplacer a la vez que reivindicarse.

LA BANDERA DE CHILE (ELVIRA HERNÁNDEZ)

Poemario publicado en 1991, poco después de la detención de Hernández, y cuya estructura la conforman alrededor de 209 versos distribuidos en 20 estrofas. Su circulación inicial fue clandestina, debido a que el poemario se caracteriza por ser una respuesta potente a la represión dictatorial, al utilizar un símbolo incautado y subyugado por la dictadura y resignificarlo con el objetivo de apropiarse nuevamente de él para convertirlo en representante de la situación en la cual quedó el país y sus ciudadanos.

La bandera es un objeto-sujeto en disputa, objeto dominado que se inmola, se representa como un objeto prostituido, el cual metafóricamente pasa a convertirse en una mujer sometida, ultrajada y vendida. Sin embargo, el poema le otorga una posibilidad de resistencia, pues al resignificarla se le re-descubre, transformándola en un objeto de deseo y despojo, en símbolo tanto de Chile como de la mujer y de la escritura, dado que corresponden a significaciones de ese cuerpo (el de todos), degradado y ocupado por la Dictadura, al cual se le desea liberar en el poema. Siguiendo a Walter Hoeffler esta bandera funciona como mortaja, ya no como lugar o ente protector, sino como “antibandera” (129), que se resiste a ser emblema, elaborando de este modo una resistencia, que, siguiendo a Hoeffler, se relaciona con el epígrafe: “No se dedica a uno /la bandera de Chile/ se entrega a cualquiera/

que la sepa tomar”. De estos versos se desprende el carácter prostibular y violento que implica “tomar la bandera” a la fuerza, pues esta bandera se entrega, es decir, baja la resistencia “si la saben tomar”, lo cual posee un significado ambivalente.

La bandera es el cuerpo de Chile, y a la vez, Chile es el cuerpo alegórico de esta mujer ultrajada que intenta reconstruirse y resignificarse, la triada cuerpo-mujer-Chile resulta fundamental para comprender el sentido del poema, ya que este entrega una extensa descripción respecto de las situaciones a las que ha sido sometida “la bandera”, por ejemplo cuando se dice que “La Bandera de Chile se parte en banderitas para los niños”, habla de una bandera que se sacrifica y reparte a sí misma para congraciarse a los espectadores, en este caso, niños, o cuando se dice lo siguiente:

[L]a ponen para lágrimas en televisión
lavada en la parte más alta de un Empire Chilean
en el mástil centro del Estadio Nacional
pasa un orfeón
La Bandera de Chile sale a la cancha
en una cancha de fútbol se levanta la Bandera de Chile
la rodea un cordón policial como a un estadio olímpico
(todo es estrictamente deportivo). (17)

Aquí puede observar cómo la bandera es puesta en la vitrina de un evento deportivo masivo y es exhibida para provocar “lágrimas” en los televidentes, de ahí entonces la manipulación (con fines deportivos aunque se infiere la ironía del último verso) y degradación a la que es sometida. Confirmando esta idea luego se dice que “La Bandera de Chile es exhibicionista por naturaleza”, es decir, la condición de ser vista en público para ella resulta algo natural, aunque aquello no implica que deje de ser decadente y degradada la forma en que es exhibida:

La Bandera de Chile está tendida entre dos edificios
se infla su tela como una barriga ulcerada
cae como teta vieja
como una carpa de arco
una chuchita para el aire

con las piernas al aire
tiene una rajita al medio
un hoyito para las cenizas del General O'Higgins
un ojo para la Avenida General Bulnes. (18)

Versos en los cuales se manifiesta explícitamente la degradación a la que es sometida, cómo su imagen es ultrajada y es comparada a su vez al cuerpo de una mujer (prostituta) que tiene una “teta vieja”, “las piernas al aire” y “una rajita al medio”, es decir, la imagen de una mujer ultrajada y exhibida violentamente que “mira” hacia los próceres de la patria (Bulnes, O'Higgins). Todo esto ha hecho que la bandera deje de ser lo que alguna vez fue, que haya perdido su valor y significado: “La Bandera de Chile es extranjera en su propio país/ no tiene carta ciudadana/ no es mayoría/ ya no se la reconoce” (20), por lo que el poema resulta un llamado de alerta y una apelación a resignificarla y liberarla de la degradación a la que es sometida, pues esta bandera, la de hoy, representa, además de todo lo anterior, la injusticia: “En otros tiempos/ representa la Bandera de Chile/ un 15% allí donde brilla la estrella para el 10% / representa de blancos un 20% de muy pálidos/ representa la Bandera de Chile en rojos/ La Bandera de Chile/ nunca el 100% nunca” (11). Su representatividad real es para unos pocos, y sus connotaciones, por tanto, se deduce que resultan más negativas que positivas. Así, la bandera se transforma en un objeto-sujeto vaciado de significado, prostituido: “La Bandera de Chile reposa en estuche de vidrio/ (visitas en horas de oficina)/ (cancele su valor)” (28), sin embargo, se apela a su resemantización con el fin de reivindicarla: “La Bandera de Chile escapa a la calle y jura volver/ hasta la muerte de su muerte” (28).

A MODO DE CONCLUSIÓN

Así, tras este escueto análisis, puedo concluir, en primer lugar, que los poemas “Molusco”, “Pintura de ojos” y “La bandera de Chile” representan de distintas maneras el sometimiento que la Dictadura impuso al país, y que este es metaforizado y alegorizado de tres maneras, las cuales pese a sus particularidades tienen en común el hecho de que tales lógicas de sometimien-

to son representadas a través de, por un parte, el cuerpo ultrajado, degradado y exhibido del molusco y la bandera, los que son transformados en bienes de consumo, lo cual se evidencia en el caso de “Molusco” en el hecho de que literalmente es colocado en una vitrina sobre un plato adornado, y en el caso de “La Bandera de Chile”, en que ella es expuesta en un museo para que la gente pague por verla. Por otra parte, en el caso de “Pintura de ojos” es algo distinta la situación, ya que la mujer no es ultrajada ni degradada en sentido estricto por otro, sino que ella misma, en un acto revolucionario e incluso contra-hegemónico se maquilla los ojos reivindicando su subjetividad, aunque este acto podría implicar, en otro sentido, formar parte de la exhibición y ponerse en vitrina. Por último, cabe señalar que el cuerpo femenino resulta sumamente importante en los tres poemas, ya que funciona como encarnación a la vez que metáfora de este cuerpo degradado, transformado y exhibido, bajo lógicas, mecanismos y aparatajes dictatoriales, este cuerpo que es a la vez Chile, y que debe resignificarse para reivindicarse.

REFERENCIAS

- Arrate Marina, *Este lujo de ser*. Editorial LAR. Chile. 1986.
- Berenguer Carmen, *Huellas de siglo*. Editorial Cuneta, Chile, Santiago. 2010.
- Brito Eugenia, *Campos minados*. Editorial cuarto Propio, Santiago, Chile, 1994.
- Hernández Elvira, *La Bandera de Chile*. Editorial Libros de Tierra Firme. Argentina. 1991.
- Hoeffler Walter, *Presuntas re-apariciones. Poesía Chile: Poemas 1973-2010*. Editorial Universidad de La Serena. La Serena. 2012.
- Olea Raquel, *Lengua vibora*. Editorial Cuarto Propio, Santiago, Chile, 1998.
- Sepúlveda Magda, *Ciudad Quiltra. Poesía Chilena (1973-2013)*. Editorial Cuarto Propio. 2013.

COMITÉ EDITORIAL

Patricia Espinosa Pontificia Universidad Católica de Chile

Eduardo Barraza. Universidad de los Lagos

Felipe Cussen. Universidad de Santiago de Chile (IDEA)

Sergio Vergara. Universidad de La Serena

EDITORES

DIEGO ALEGRÍA (Santiago, 1994) Poeta y ensayista. Licenciado en Lengua y Literatura Inglesa de la Universidad de Chile, Magíster en Literatura de la misma institución y estudiante de doctorado en Inglés, mención Estudios Literarios, de la Universidad de Wisconsin-Madison. Su campo de estudio se aboca a la poesía, la retórica, la estética y la poética del romanticismo británico, estadounidense y sus legados en América Latina. En poesía publicó el libro *Ratz abierta* (2015) y la plaquette bilingüe *Y sin embargo los umbrales / And yet the thresholds* (2019).

CRISTIAN VIDAL BARRÍA (1988) Profesor de Lengua Castellana y Comunicación por la Universidad de los Lagos, Magíster en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Austral de Chile, Máster en Literaturas Hispánicas: Arte, Historia y Sociedad por la Universidad Autónoma de Madrid y Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Complutense de Madrid. Su principal campo de estudio es la narrativa hispanoamericana del siglo xx, con especial énfasis en los cruces interdisciplinarios entre historia y literatura. Actualmente desarrolla, en la Universidad de Chile, una investigación doctoral sobre el escritor chileno Carlos Droguett.

NELSON ZÚÑIGA (Santiago, 1977) Licenciado en Letras Hispánicas y Magíster en Estéticas Americanas por la Pontificia Universidad Católica de Chile, Doctor © en Literatura por la Universidad de Chile. Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales. Es autor del poemario *La Ciencia del Silencio* (2013), publicado por Gramaje Ediciones. Su segundo libro de poemas, titulado *Alto Hospicio*, será publicado este año por Cerrojo Ediciones. Su área de investigación se relaciona a las figuraciones del espacio y del territorio en textos poéticos. Es además fundador y presidente de Fundación Versolibre, organización dedicada al fomento lector y escritor en poesía.

ÍNDICE

- 11 **Prólogo: Estupor y resistencia. 45 años de poesía en Chile**
DIEGO ALEGRÍA, CRISTIAN VIDAL, NELSON ZÚÑIGA
- 31 **(6) Seis: hibridez, simulación y poesía en Lumpérica de Diamela Eltit**
ANA MARÍA CRISTI C.
- 43 **El Paseo Ahumada de Enrique Lihn: Análisis de un espacio en crisis**
FERNANDA URREA TOLEDO
- 55 **El pie de la letra. Virtualidad y política en Variaciones Ornamentales de Ronald Kay**
FRANCISCO VEGA CORNEJO
- 73 **Soledad Fariña: una poética del espacio**
JAVIER GARCÍA
- 87 **Contraste y negación de lo común en los primeros poemarios de Elvira Hernández**
SIMÓN VILLALOBOS PARADA
- 99 **Nudos del trauma: los cuerpos sociales de postdictadura en la poesía de Maha Vial**
GONZALO SCHWENKE
- 113 **De fantasmas y espectros: la escritura fantasmal en La Ciudad de Gonzalo Millán**
VALESKA SOLAR OLIVARES

- 127 **La metáfora en Hija de Perra de Malú
Urriola. Un análisis del discurso literario en
el contexto de producción postdictatorial**
IGNACIA PARRA PARRA
- 137 **Chile en dictadura o el cuerpo degradado
y exhibido en Carmen Berenguer,
Marina Arrate y Elvira Hernández**
JESSENIA CHAMORRO SALAS
- 148 **Comité editorial**
- 149 **Editores**

I

Poesía Chilena en Dictadura y Postdictadura
fue financiado por la Universidad de Chile, gracias a los “Proyectos académicos de estudiantes de postgrado de la Universidad de Chile 2018-2019”

II

Este libro se terminó de imprimir en Imprenta Donnebaum en enero de 2020, a 47 años del Golpe de Estado de 1973 y en pleno estallido social que comenzó el 18 de octubre de 2019. En su interior se usó papel bond ahuesado de 80 g y en su interior, papel couché de 300 g. Además, todas las palabras están materializadas con la tipografía Adobe Garamond Pro y Biblioteca.

III

LIBRO DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA

Tras el Golpe de Estado de 1973 y la dictadura cívico militar, la poesía chilena no estuvo ajena a sus consecuencias políticas, sociales y culturales. Desde la baja ostensible de las publicaciones, pasando por el exilio de numerosos autores, hasta la aplicación de la censura y las actividades culturales clandestinas, la poesía chilena ha resentido –pero también ha resistido– los embates de la violencia dictatorial a través de un nuevo tipo de lenguaje poético y de concepción inédita de la literatura. Es en esta etapa cuando surgen con fuerza las voces que hoy consideramos fundamentales dentro de la poesía chilena reciente, como Raúl Zurita, Rodrigo Lira, Elvira Hernández, Juan Luis Martínez, Diego Maquieira, Tomás Harris, Soledad Fariña y Malú Urriola, entre otras.

Ante esta multiplicidad de voces y la diversidad de las propuestas estéticas, el quehacer académico de los estudios literarios encuentra un desafío permanente, no solo por la heterogeneidad de los discursos puestos en circulación por los y las poetas, sino también por las complejas relaciones que los textos establecen con sus condiciones de producción, circulación y recepción, la densidad de las referencias intertextuales y, como queda dicho, la elaboración de una forma de lenguaje casi sin precedentes en la tradición poética chilena. Atendiendo a esta necesidad, este libro recoge los trabajos, las miradas y los diálogos críticos del Primer Coloquio de Poesía Chilena en Dictadura y Posdictadura de la Universidad de Chile, en el cual no solo se destacan modos de abordar académicamente la producción poética desde el período dictatorial hasta el presente, sino que también se constata la búsqueda permanente de nuevos enfoques teóricos y de innovación metodológica a través de la convivencia interdisciplinaria de los distintos ámbitos de las Humanidades.

