



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

**“Vírgenes del Sol Inn-Cabaret” de Alexis Figueroa como trabajo de crítica
de la ideología.**
**Tesina para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura
Hispanica.**

Alumno: PABLO LAUTARO YÁÑEZ
Profesor guía: ANDRÉS MORALES

Santiago, 11 de enero de 2009

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
BIBLIOTECA EUGENIO PEREIRA SALAS

ÍNDICE

2	<i>Índice</i>
3	<i>Dedicatoria</i>
4	<i>Epígrafe</i>
5	<i>Introducción</i>
11	<i>Marco Teórico:</i>
11	<i>Categoría de vanguardia</i>
17	<i>Categoría de ideología</i>
30	<i>Teorización del contexto histórico y cultural</i>
35	<i>Análisis de la obra</i>
50	<i>Conclusiones</i>
51.-	<i>Bibliografía</i>

A mi madre y a mi padre que apoyaron la insensatez de querer dedicarme a la escritura.

A todas y todos los que me han acompañado y soportado en este proceso.

A M.V. por no haber dejado nunca de quererme desinteresadamente, con todos mis defectos y escapes, haber seguido creyendo en mi.

A V.M. por haberme inspirado y contenido de tan diversos modos en este proceso. Gracias por haberme hecho aprender sobre el amor sin ego.

A los jóvenes poetas y militantes populares de los años 80 que permanecen ya sea en el compromiso o en la memoria.

A los jóvenes poetas y militantes populares de hoy, sobretudo a quienes me regalan generosamente su amistad.

A la depresión endógena mía y a la generacional, que me ha ayudado tanto a saber como no tengo que ser.

“Ahora, tal como lo veo, nuestro entorno/realidad ha superado en mucho la antiutopía del Virgenes... Y aun más, actualmente no hay conflicto moral, ético y/o espiritual en ser considerados y considerarnos en esta sociedad, como objetos de compra y venta sin más”.

- Alexis Figueroa, en *Nota del autor* a la reedición del 2006 a *Virgenes del Sol Inn Cabaret*.

I. Introducción

I.1

Esta tesina para optar a la *Licenciatura en lengua y literatura hispánica*, pretende dar cuenta del trabajo llevado a cabo durante el año 2008 sobre la obra del poeta Alexis Figuroa (Concepción, 1956), *Virgenes del Sol Inn-Cabaret* (1985). Este proceso se desarrolló en el marco del seminario de grado impartido por el profesor Dr. Andrés Morales, *Poesía chilena contemporánea*, en el transcurso del mismo año en la *Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile*. Hago el reconocimiento y agradezco su guía erudita y experienciada a modo de profesor y de poeta. Destaco además, en el terreno de las relaciones humanas su actitud dialogante y paciente para con los alumnos y sus ideas, que muchas veces no destacan por su convencionalidad.

I.2

Ni tan particularmente ni igual que todas partes, quienes han ejercido el oficio poético en Chile, han tendido a ser vistos dentro de un tipo social más amplio como es el de los “intelectuales críticos”. Entiéndase con esa expresión un tanto ambigua nada más que a aquella parte de los trabajadores simbólicos (escritores, artistas, filósofos, etc.) que hacen de la toma de postura con respecto a su circunstancia histórica el horizonte de sus intervenciones, ya sea en su obra o en su carácter de hombres y mujeres públicos. Dichas las cosas de esta forma puedo ejemplificar estos enunciados con casi todas las vidas en casi todos los momentos de nuestra tradición poética moderna: desde Neruda, de Rokha, Mistral y Huidobro, hasta poetas de relevancia en la actualidad como José Angel Cuevas o Bruno Vidal, pasando por el innegable compromiso ético de Enrique Lihn, tema tratado elegantemente por mi congénere Pablo San Martín en su tesina. Todos ellos con distintos énfasis y grados de efectividad histórica de su intervención. Resulta interesante decir que se puede ser incluso más abarcador, baste decir que el primer poeta propiamente chileno, Pedro de Oña (1570-1643) tuvo un compromiso “ideológico” explícito: como teólogo y funcionario de la colonia, pero también en su poema épico *Arauco Domado*, que al margen de las consideraciones literarias, aparece como una obra de arte escrita por encargo para la legitimación de la conquista española y su “victoria” sobre el pueblo mapuche.

Tenemos así que ninguno de los nombrados poetas se abstuvo de dar su opinión o de participar en organizaciones de la sociedad civil cuyos propósitos fuesen claramente identificables para el conjunto de la sociedad. Esto, cómo podemos ver con mucha facilidad, rebasa con creces la clásica reducción a la problemática de la *referencialidad* en la escritura, es decir, no se limita a la discusión sobre niveles de realismo (explícito) que en sus versiones más tristes reduce la labor del artista a las maquinarias propagandísticas del movimiento social o sobre la corrección de la figura del *artista comprometido*, como una conducta fijada de antemano o un protocolo del modo de intervención política del artista. Más bien me gustaría defender aquí un concepto que conciba la politicidad en la escritura de un modo quizás más laxo, pero que tenga la virtud de convocar. Esta noción no se fundaría tanto en una relación interior/exterior de la poesía con su *afuera* como con el nivel de significación que es inmanente al propio código simbólico, socialmente compartido y discutido, que a lo largo de la historia hemos llamado y vivido como práctica poética. Vida y obra entendidas como un conjunto de imbricaciones mucho más problemático que el de las nociones clásicas de autor y texto, donde los modos de relacionarse e intervenir en otros aspectos son tantos como intervenciones hay o lo que es lo mismo, decir, cómo ya ha sido dicho hasta el cansancio, que hasta en la no toma de postura hay una militancia.

I.3

Dicho lo anterior de modo muy general declaro que intento enmarcar mi propio trabajo académico bajo estos supuestos y que, vistas así las cosas, sería un intento vano e incluso una falta a la ética el ocultar las posturas propias bajo el velo de un discurso aparentemente objetivo: como es sabido, el propio hecho de seleccionar un tema en vez de todos los otros temas posibles implica un ejercicio de subjetividad. Dado que mi intención es constituir un aporte, por humilde que este sea, a la universidad de todos los chilenos, que desde su fundación ha tenido arraigado en lo profundo de su discurso el horizonte del interés público, es que viéndome en la imposibilidad de desaparecer como persona históricamente situada, creo preferible hacer explícitos los puntos de vista que sustentan mis posturas para que así puedan, al menos, ser puestos sobre la mesa y ser discutidos. Así, no es mero azar que escoja un texto que aún no ha entrado en la academia pero que –es esto lo que quiero mostrar– apunta al núcleo de los modos de darse de las alienaciones contemporáneas. Tampoco son azarosos los marcos teóricos,

fundados en paradigmas que a pesar de no estar totalmente a la moda de nuestra escuela, están siendo sumamente prolíficos a nivel internacional. Creo que hay una estrecha interrelación entre ambos.

Me referiré más substancialmente a esto:

a) La obra seleccionada y los criterios escogidos para abordarla dicen mucha relación con mi propia historia. El poeta aquí tratado forma parte de la misma generación de jóvenes que combatieron la dictadura militar en Concepción y en todo el país, momento en el que fui concebido y en el que tuve el honor de participar a título de feto. De entre ese grupo de jóvenes de los 80 están mis padres quienes han inspirado en gran medida y apoyado incondicionalmente mi incursión universitaria en las letras. A modo de ejercicio de memoria y agradecimiento para con aquellos jóvenes militantes –para los que persistieron en la (sobre)vida y aquellos a los que esta les fue arrebatada– dedico en parte este trabajo. Asimismo, como concibo la memoria histórica al modo de una praxis fundada sobre todo en el presente, pretendo establecer una continuidad histórica con su desarrollo generacional destacando la actualidad de muchos de los tópicos que inquietaron a esa generación. A partir de ahí es que creo que al escogerla, estoy intentando darle su debido lugar en los estudios literarios a *Virgenes del Sol Inn-Cabaret*, obra laureada el año 1986 con el no menor *Premio Casa de las Américas* en Cuba. Pienso que en esta obra hay una imagen preclara de una sociedad que detrás del velo de una estatización sexual llevada al paroxismo se oculta un mundo donde el valor humano no sobrepasa el de la mercancía; sin querer ofender a nadie, creo que los chilenos somos algo así como las prostitutas mostradas en la obra. Así, si siquiera denunciando, sino configurando una ciudad poética tal como lo hubiese hecho antes Gonzalo Millán, Figueroa muestra el núcleo de la infelicidad de las sociedades contemporáneas.

b) No desligado de lo anterior está el énfasis puesto en el aspecto teórico. Como puede sospechar de buena o mala fe el lector, lo que a mi me interesa es sostener una determinada lectura de la tradición poética nacional y “universal” en la que pueda ser plausible decir todo lo que digo. Para dicho propósito he *inventado* argumentos *transdisciplinarios* que me permitan leer la obra de Figueroa como un trabajo poético con la *ideología*, entendiéndola no solo a partir de su carácter de categoría para el análisis social con un profundo raigambre en la tradición crítica del materialismo

histórico, sino también como una expresión que me permita nominalizar algo que la literatura hace con un proceso que es parte de lo que llamamos y vivimos como la realidad, siendo la ideología (también) algo que se materializa en prácticas, discursos, productos simbólicos e instituciones. Intento, así, sostener un argumento que haga verosímil decir cosa tan rara como que la ideología pueda ser un material susceptible de trabajo estético. Hecha esta *operación* me puedo permitir regresar a los estudios literarios para insertar la obra estudiada en una línea iniciada por las vanguardias artísticas históricas en Europa y Nuestra América, dando cuenta continuidades tales como la mencionada de la crítica de la ideología, pero más enfáticamente, el hecho de trabajar con materiales *no convencionales* extraídos de la *realidad social* e insertados en la obra artística por medio procedimientos como el collage y el montaje. Asimismo, trazada la línea podemos señalar la continuidad que presenta la tan discutida dimensión ética que yace en el seno mismo de las estéticas vanguardistas, expresada sobre todo en la voluntad de reconciliar las contradicciones existentes entre arte y praxis sumado a la voluntad común a la gran mayoría de las vanguardias de ejercer la violenta crítica para con las instituciones artísticas y sociales.

Dicha argumentación exige una estrategia discursiva con pretensiones de firmeza que la sustente. Es sabido que el formato de la tesina es sumamente restrictivo para la consecución de estos esfuerzos, por lo que simplemente puedo disculparme por una *transdisciplinariedad relámpago*, dando a entender que las exigencias a las que me someto son las de una tesina de literatura y no de filosofía o sociología. Así intento apostar a un estilo de brevedad y coherencia lógica, valiéndome, quizás excesivamente, del argumento de autoridad mediante las citas y las referencias a pie de página. Para estos propósitos intento fundamentar la categoría de ideología y destacar su relevancia en los estudios literarios contemporáneos, revisar brevemente la trayectoria de este concepto aparecido en la ilustración francesa y llevado a su sentido más actual en la tradición intelectual iniciada por Carlos Marx y Federico Engels, que posteriormente será discutida, entre otros, por autores tales como Lenin, Gramsci, Lukacs y su discípulo Goldmann, la escuela de Frankfurt, Jean Paul Sartre, el estructuralismo francés de la mano de Althusser y Barthes, la vanguardia Situacionista y Guy Debord etc. Cumpló con nombrarlos aunque no me podré entregar con una profundidad ecuánime a cada uno de ellos. Con el afán de brindar perspectivas que, más actuales, contemplan el rol de la ideología en el *capitalismo tardío* menciono me valgo del trabajo de autores foráneos

que en la actualidad gozan de relativo prestigio y popularidad en las academias europeas y norteamericanas, y cuyos tópicos, relacionados en gran medida a la categoría de ideología, están en el centro del debate contemporáneo; me refiero a Terry Eagleton, Frederic Jameson y Slavoc Zizek. También, para rescatar autores del ámbito del pensamiento crítico en nuestra lengua, tomo como referencia a autores como el filósofo argentino Nestor Kohan, el sociólogo chileno Jorge Larraín quien está publicando una serie de volúmenes que dan cuenta de su estudio sobre el tema (*El concepto de ideología*, empezado a publicar el 2007) y el profesor de estado en física y epistemólogo Carlos Pérez Soto, quien es profesor de la facultad de derecho de nuestra universidad.

En lo que respecta al más acotado ámbito de los estudios literarios, me valgo de las consideraciones generales sobre *aquello a lo que se refiere la crítica literaria* sugeridas por el profesor Grinor Rojo en su libro *Diez tesis sobre la crítica* (1998). Para la teoría de vanguardia creo que es suficiente con las sugerencias de Peter Bürger y sus comentaristas, que permiten conceptualizar en términos generales lo que se puede entender por vanguardia, neovanguardia y postvanguardia. Además, dicha obra del discípulo de la Escuela de Frankfurt me permite fundamentar cómo la irrupción de dichas corrientes estéticas modifican lo que hoy entendemos por objeto estético, permitiendo así poder pensar el concepto de *obra inorgánica*.

Asumiendo la especificidad del desarrollo de las estéticas vanguardistas en lengua castellana, particularmente en la nacional, me inspiro mucho en el hilo conductor del libro de ensayos del profesor y poeta Federico Schopf, *Del vanguardismo a la antipoesía*, sobre todo en la tesis ahí defendida que plantea una continuidad entre las estéticas vanguardistas y la obra de Nicanor Parra, idea que intento hacer extensiva a períodos más amplios de la poesía chilena. A propósito de la vanguardia, me interesa subrayar que no se puede universalizar para todas las obras adscritas a dicha categoría la totalidad de un tipo de análisis del vanguardismo, que en mi opinión es francamente eurocéntrico. Este tipo de análisis al que me refiero críticamente se caracterizaría por partir de concepciones históricas que no toman en consideración las particularidades históricas del desarrollo de los movimientos vanguardistas en Latinoamérica y la península ibérica, los que a todas luces son irreductibles a una simple imitación de modelos foráneos y cuyo impacto no necesariamente condujo a los mismos términos que en las metrópolis de la cultura occidental, donde la vanguardia se dio por muerta

casi al mismo tiempo que se terminan de consolidar los estados de bienestar. Para mostrar una de las consecuencias más relevantes de este enfoque sostengo que las estéticas vanguardistas en Latinoamérica no necesariamente fracasan tan catastróficamente como señalan los críticos europeos para su realidad, inscribiendo mucho de sus rasgos en una tradición crítica que permanece hasta nuestros días, necesarias en sociedades donde el conflicto social aparece de un modo menos latente que en los países “desarrollados”.

I.4

Fundamentadas y caracterizadas las implicancias de las nociones que utilizo para referirme a la tradición intento sostener acerca de la obra de Alexis Figueroa una valoración estética que tome en cuenta el como refiere a conjuntos de obras históricas, permitiéndome así obtener argumentos para insertarla en lo que se ha tendido a llamar movimiento de la neovanguardia chilena (cuyo epítome es la obra Juan Luis Martínez.), que continúa críticamente aspectos relevantes de las primeras vanguardias o vanguardias históricas. **Desde este ángulo puedo enunciar mi hipótesis:** *Virgenes del sol inn-cabaret* es una obra de *poesía* que se vale de la *ideología* como material de trabajo, inscribiéndose así en la tradición de las vanguardias y prefigurando un camino en la tradición poética caracterizado por la crítica mediante procedimientos estéticos en los que se trabaja con la (en ese entonces) incipiente ideología del capitalismo tardío, haciéndose cargo de su contexto y reflexionando sobre los procesos de *modernización* que circundan a nuestras vidas. Planteando la hipótesis así, según lo veo, puedo permitirme proyectar la vigencia de dicha irrupción artística a nuestros días haciendo notar que son los problemas que de los que hoy debería ocuparse el pensamiento crítico.

Para finalizar quiero dar cuenta de la edad adolescente que vive la transdisciplinariedad en los estudios literarios, titubeante, autorreferente y con deseos de adultez. Se comprenderá entonces, que como buen desempeño adolescente, mi devaneo seguramente será errático y criticable desde muchos flancos. Ante esto, no puedo más que pedir disculpas adelantadas y seguir adelante.

II.- Marco teórico.

II,1 Categoría de vanguardia

Cómo ya fue anunciado en la introducción, para desarrollar mi argumento me valgo de una obra de la bibliografía canónica sobre el tema, tal y como es el trabajo *Teoría de la vanguardia* (1975) de Peter Bürger. No ignoro que este texto ha sido duramente criticado y su inclusión en una tesina del año 2008 puede ser cuestionable, no obstante, sus sugerencias teóricas dan un buen fundamento al punto de vista que pretendo defender aquí y, al menos en ese sentido, la argumentación del filósofo alemán sigue siendo enormemente sugestiva para quien piense que es necesario abordar el problema de la vanguardia desde un análisis que contemple en sus horizontes la aspiración de totalidad, esto es, entender que la diferenciación de ámbitos (histórico, político, económico, estético) es una necesidad analítica que no debiese agotar la voluntad de integración del conocimiento, sobre todo si se toma en cuenta que las vanguardias no son sólo un conjunto de obras (corpus) sino un movimiento artístico cuyas primeras manifestaciones se dan en la segunda y tercera década del siglo xx, tanto en Europa como en América, que irrumpió en un contexto dado, que transformó radicalmente las nociones con las que se entendía socialmente el arte y que sus consecuencias abarcan ámbitos desde la cultura de masas o la publicidad hasta el laborioso arte del micromundo artístico. Destaco el hecho de que es sumamente complicado hacer una teoría general de las vanguardias entendiendo que esta categoría pretende designar a un conjunto de manifestaciones artísticas heterogéneas y contradictorias, en contextos históricos diversos y que difícilmente se puedan agotar en una sola definición aplicable a todos los casos.

En la obra mencionada, Peter Bürger intenta dar cuenta de la vanguardia como el momento en el que aparece en las conciencias humanas la intención de vincular el desarrollo histórico del arte con la praxis vital. Sí por un lado se llega a esta concepción por la crítica del realismo y del arte burgués de los museos y salones, también juegan un rol importante ciertos factores contextuales como la consolidación del capitalismo monopólico y la primera guerra mundial que producen una sensación epocal de crisis. Señala el autor que

“[...]con los movimientos históricos de vanguardia el subsistema artístico alcanza el estadio de la autocrítica. El dadaísmo, el más radical de los movimientos de la vanguardia europea, ya no critica las tendencias artísticas precedentes, sino la *institución arte* tal y como se ha formado en la sociedad burguesa. Con el concepto de institución arte me refiero aquí tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras. La vanguardia se dirige contra ambos momentos: contra el aparato de distribución al que está sometida la obra de arte, y *contra el status* del arte en la sociedad burguesa descrito por el concepto de autonomía. Sólo después de que con el esteticismo el arte se desligara por completo de toda conexión con la vida práctica, pudo desplegarse lo estético en su “pureza”; aunque así se hace manifiesta la otra cara de la autonomía, su carencia de función social. La protesta de la vanguardia, cuya meta es devolver el arte a la praxis vital, descubre la conexión entre autonomía y carencia de función social. La autocrítica del subsistema social artístico permite la “comprensión objetiva” de las fases de desarrollo precedentes. En la época del Realismo, por ejemplo, el desarrollo del arte se entendió bajo el punto de vista de la aproximación creciente a la descripción de la realidad, pero ahora podemos reconocer la parcialidad de este criterio. Ahora ya no vemos en el realismo *el* principio de la creación artística, sino la suma de determinados procedimientos de una época. La totalidad de los procesos de desarrollo del arte sólo se hace evidente en el estadio de la autocrítica. Solamente desde que el arte se ha separado por completo de toda referencia a la vida práctica, puede reconocerse la progresiva separación del arte respecto al contexto de la vida práctica, y la consiguiente diferenciación simultánea de un ámbito especial del saber (el ámbito de la estética) como principio del desarrollo del arte en la sociedad burguesa[...].”¹

Haciendo un corolario de esta cita, tan abigarrada en su contenido, puedo *ratificar* para los efectos de este trabajo los siguientes puntos:

- a) La vanguardia corresponde al momento en el que la autocrítica del subsistema social del arte permite materializar el concepto de *institución arte* dentro del conjunto de determinaciones de una totalidad de relaciones sociales históricamente dadas (la sociedad burguesa). Se entiende así como dicha institución a la vez que velar por la permanencia de los criterios estéticos canonizados, cumple un rol definido con la permanencia del estado general de

¹ Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Península, Barcelona, 1987. pp 62-63.

- cosas. En otras palabras, se da cuenta de su rol ideológico y permite pensar el arte, entre otras cosas, como crítica de la ideología
- b) El estado autocrítico en tanto enfoque y voluntad, *posibilita ver* la situación de *autonomía del arte* y subsecuentemente, fija para los artistas que se plantean críticos con respecto a *la institución*, los criterios para transgredirla: la integración de arte y praxis vital.
 - c) A partir de este imperativo se sigue lo que se entiende por transgresión: Si la crítica es a la autonomía del arte, no cabe la idea de la transgresión por la transgresión, pues justamente es la idea del arte por el arte la que los vanguardistas pretenden superar. La reflexión estética está orientada a integrar ámbitos disociados y en ese marco es que el proceso de creación artística es problematizado y se pueden sostener categorías tales como *obra de arte inorgánica*, el *montaje* o el *collage*. Si se continua la argumentación en este sentido se tiene que estas estrategias estéticas no debiesen ser consideradas en un ámbito diferente al de, por ejemplo, la militancia bolchevique del futurismo soviético, la fascista de su homónimo italiano, la filiación con el socialismo utópico en el expresionismo alemán o las militancias (filo)comunistas o anarquistas de los vanguardistas latinoamericanos, como lo fueron en su momento Cesar Vallejo, Pablo de Rokha, Pablo Neruda o Vicente Huidobro. Digámoslo de modo más grandilocuente: Si el gesto estético de la transgresión es eminentemente político, habría que entender también como parte misma del programa estético vanguardista la militancia política, qué como ya se sabe, fue derrotada y reprimida tanto por la izquierda (principalmente por el stalinismo) como por la derecha (fascismo italiano y alemán, o González Videla en el caso chileno).
 - d) Asumiendo los puntos anteriores se puede historizar la categoría estética de *obra de arte inorgánica*. Esto implica la transgresión al modelo clásico de obra de arte simbólica en el que el todo y las partes son mutuamente necesarios: la unidad de la obra es indiscutida. La categoría en cuestión da cuenta de un tipo de obra alegórica en la que el receptor debe mediar y otorgar unidad a un producto artístico en el que el todo y las partes no son necesarios entre sí: Es la propia experiencia estética del observador la que debe entregar las determinaciones entre los elementos que constituyen la obra. Así, técnicas como el *collage* o el *ready made*, incorporan materiales ajenos a la obra de arte

tradicional introduciendo elementos de la vida material cotidiana, tales como un inodoro en Duchamp, un mango de guitarra en Picazo, recortes de periódico en el caso de los Dadaistas o las *manifestaciones del inconciente* en la *escritura automática* y la pintura surrealista. Explicada esta historicidad de las categorías tenemos que

“[...] únicamente la vanguardia permite conocer determinadas categorías generales de la obra de arte en su generalidad, que por lo tanto desde la vanguardia pueden ser conceptualizados los estadios precedentes en el desarrollo del fenómeno arte en la sociedad burguesa, pero no al contrario, esta tesis no significa que *todas* las categorías de la obra de arte sólo alcancen pleno desarrollo con el arte de vanguardia; más bien descubrimos que las categorías esenciales para la descripción del arte anterior a la vanguardia (por ejemplo, la organicidad, la subordinación de las partes a un todo) son negadas precisamente por las obras de vanguardia. Así pues, no se puede aceptar que todas las categorías (y lo que implican) conozcan un desarrollo similar.”²

Ahora bien. Vistos los conceptos en su génesis histórica resta ver cuales son las implicancias que de esta periodización se obtiene. Existe la opinión general de que la tentativa vanguardista fracasó y entonces es pertinente preguntarse cual es el impacto de dicho fracaso, o si acaso conviene seguir pensando la producción estética en estos términos. La *postvanguardia* sería la categoría para designar este fracaso: El gesto vanguardista es absorbido por la institución, *museificándose*, vaciando de contenido vanguardista las técnicas aportadas constituyendo una mercancía más entre otras muchas. Asimismo, como ocurrió con el imaginario utópico bolchevique, el impulso revolucionario de los artistas se cristaliza en la consolidación de los estados burocráticos de la órbita soviética que elevaría al *realismo socialista* a la única opción/receta artística posible desde un punto de vista políticamente comprometido. No resulta antojadizo entonces remitir a ejemplos históricos como el Maiakovski o la colaboración entre Breton y Trotsky, ambos casos palpables de marginación política e institucional.

Creo que para el lector crítico no debe pasar inadvertida la omisión del fenómeno vanguardista hispanoamericano en estas líneas. Entre otras virtudes, el libro de ensayos del profesor Federico Schopf *Del vanguardismo a la antipoesía* (1986, segunda edición

² Ibid.

umentada y corregida 2006) se ocupa de esto. De entre estos ensayos el más renombrado es el que lleva por título *La antipoesía y el vanguardismo* donde el profesor plantea la tesis de que en aspectos tales como la incorporación de elementos ajenos a la poesía lírica tales como el habla cotidiano, la obra inorgánica, la voz de un sujeto social. Etc, la antipoesía de Nicanor Parra continúa las estéticas vanguardistas, en tanto rompe en otros aspectos con las mismas radicalizando alguno de sus planteamientos: Parra denunciaría la pérdida de ligazón con las masas, la neutralización institucional, la ineficacia política, la adopción discurso ajeno al del hombre de la calle (lo que de por sí implica una radicalización de la diatriba social vanguardista) de los movimientos de vanguardia.³

Ahora bien, no se ha establecido del todo un argumento sobre el supuesto fracaso vanguardista en la poesía hispanoamericana y particularmente la chilena. Está más o menos avanzada una discusión sobre vanguardia, neo y postvanguardia pero la continuidad es más bien vista como una radicalización hacia el postmodernismo marcada por la irrupción de Enrique Lihn y seguida por Rodrigo Lira, a mi opinión, más por las teorías filosóficas del discurso vigentes que por una lectura fiel de su obra, al menos en el caso del primero⁴. En lo que sí están casi todos de acuerdo es en que todos estos fenómenos deben englobarse en la tendencia más general de la modernidad entendiéndola a partir de las caras de la modernización industrial y el modernismo como tendencia cultural.⁵

A mi me parece que la tesis del profesor Schopf es enormemente sugestiva en tanto avanza en una lectura del impacto de la vanguardia no permeada del *eurocentrismo* (lo que, evidentemente, no debería implicar una *eurofobia*) permitiendo trazar líneas, tentativas como son en la historia literaria, para comprender en toda la riqueza el impacto estético y social de determinadas ideas que si bien no pueden ser asociadas sólo al vanguardismo, si lo interpelan constantemente. Creo que ese hilo argumentativo puede seguir desarrollándose. Someteré a la discusión los vínculos que habría que hacer,

³ Schopf, Federico, *Vanguardismo y Antipoesía* en *El Vanguardismo y la Antipoesía*. Lom, Santiago, 2000.

⁴ Durante el Seminario de Análisis de Texto impartido por el profesor David Wallace en la Facultad de Filosofía y Humanidades se sostienen ideas similares a las aquí planteadas. Consúltese también los trabajos de Carmen Foxley sobre Lihn.

⁵ Sobre esta noción de modernidad ver el libro de Marshall Bergman *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (edición en español de 1988).

con la esperanza de que pueda seguir desarrollándolos en otra parte. Esto, pues me parece fundamental el deber ser del aporte para cualquier trabajo de grado que cuyo móvil no sea la abulia.

El profesor Federico Schopf señala que Huidobro “*es, cronológicamente, el primer poeta vanguardista de la lengua castellana*”⁶. Su irrupción poética ya anunciada en manifiestos juveniles se explicita ya en *El espejo de agua* (1916), según el poeta-ensayista de la generación del 60. Aunque David Wallace piense que Juan Emar por esas mismas fechas también ya estaba forjando una relación de ruptura con el código expresivo del modernismo, seguirá siendo correcto decir que se desarrolla tempranamente, que el influjo de Huidobro es innegable para todo el vanguardismo hispanoamericano tanto por su creacionismo propiamente tal, por su introducción de las vanguardia francesa a los lectores castellano-parlantes, como por su impulso al ultraísmo español y argentino. La radicalización y politización del movimiento no tardó en aparecer y el vivo ejemplo de esto puede ser visto en que ya en la década de los 20 De Rokha, Neruda y el mismo Huidobro tenían una estrecha vinculación con la Federación de Estudiantes de nuestra universidad, de clara tendencia anarquista por esos años. Al tiempo que desarrollaron las estéticas vanguardistas y en el caso de De Rokha en el que el elemento social estuvo siempre presente, se desarrolló y entró en crisis el modelo vanguardista volcándose con mayor énfasis a la política, téngase que los tres autores participaron de la lucha antifascista apoyando a la República Española. Reducir todo esto a la neutralización por parte del Partido Comunista y el Realismo Socialista sería erróneo. Si bien para Neruda puede ser más cierto en la medida en que este pasa a ser parte de las cúpulas del Partido Comunista estableciendo estrechos vínculos con el estado soviético, tanto Huidobro como de Rokha se terminarán mostrando críticos con esta línea, retirándose del Partido Comunista pero manteniéndose en la lucha antifascista el primero, y el segundo adscribiendo a las heterodoxias surgidas a partir del conflicto chino-soviético y la revolución cubana, anticipando el ambiente cultural crítico de izquierda que dará paso a la formación del Movimiento de Izquierda Revolucionaria(MIR) en Chile o la Primavera de Praga. No está demás señalar el mismo fenómeno ocurrido en Perú mediante la vinculación del movimiento vanguardista con la revista *Amauta*, dirigida por José Carlos Mariátegui quien sería el

⁶ Federico Schopf. Op. Cit. P 31

primero en reconocer el aporte de Cesar Vallejo y cuyas ideas serían pronto relegadas a la marginalidad desde la ortodoxia soviética. El mismo proceder heterodoxo y de conflicto con el stalinismo influye en la primera mitad del siglo XX en Europa a poetas como Maiakovski y Breton o teóricos literarios como Walter Benjamin.

Estos aspectos que han sido desatendidos quizás por que aun falta en construir para la disciplina literaria una crítica histórica a las izquierdas desde el propio pensamiento de izquierdas seguramente han influido en la lectura despolitizada que se tiende a hacer de Enrique Lihn, leyéndolo como autor postmoderno sólo por no haber comulgado con el Partido Comunista y la Revolución Cubana. No obstante, Lihn simpatizó con el neomarxismo de Marcuse asociándolo a la revuelta surrealista y la posibilidad de una revolución cuyo eje no sólo fuese la explotación económica, sino también la liberación psíquica, sexual, lingüística, estética, etc. del ser humano⁷. Luego, de Enrique Lihn podemos destacar también su influencia rectora, patriarcal si se quiere, sobre la generación del 60, marcadamente politizada al igual que aquella generación intermedia que ha sido llamada postvanguardia. En este trecho encontramos poetas influidos por la Épica Social rokhiana como José Angel Cuevas, neovanguardistas como Juan Luis Martínez y el primer Raúl Zurita. Durante los 80 este impulso permanentemente crítico y renovador se ve fortalecido por nuevas dimensiones de la poesía militante: el feminismo por parte de Elvira Hernández o Tereza Calderón, el indigenismo de Elicura Chihuailaf y la crítica de la ideología neoliberal por Alexis Figueroa. Hablar de caducidad, por lo tanto, sólo puede concebirse dentro de una postura que se ideologiza desde la crítica de la ideología y pretenda clausurar de antemano la potencia histórica que sigue ejerciendo la voluntad utópica de la vanguardia.

II.2 Categoría de ideología.

La categoría de ideología es un tema bullado y espinoso, como todas las categorías cuya centralidad está dada por la discusión sobre la modernidad. Resulta un camino sumamente pedregoso definir el concepto o ponerse de acuerdo sobre su referente exacto --si es que lo hay-- , al punto que es posible decir, más allá del juego de palabras, que la toma de postura con respecto a la categoría en cuestión es una toma de postura

⁷ Lihn, Enrique, *Marcuse y el surrealismo* disponible online en http://www.memoriachilena.cl/temas/top_descarga.asp?id=MC0009651&tipo=1.

eminentemente ideológica. Agrego sobre esta categoría que nunca se ha terminado de definir, se han proclamado varios fines: el anuncio del fin de las ideologías ha extendido su campo hasta los programas y contenidos básicos para la educación media chilena. Con respecto a esta proclama apocalíptica, el profesor Humberto Giannini nos advierte de una paradoja contenida en el seno mismo de esas enunciaciones. El filósofo y Premio Nacional de Humanidades del año 1999 señala que: “*esta movida ha sido fraguada y difundida por una ideología que hoy se extiende por todo el planeta, la que, como se comprenderá, se define a sí misma realista y rigurosamente científica*”.⁸ Si el discurso del fin de las ideologías es, como planeta el profesor, ideológico, vale la pena darle una vuelta de tuerca más al problema. Quiero mostrar que hay razones de sobra para mantener la categoría y re utilizarla creativamente en los estudios literarios, más allá de las limitaciones evidentes que esta supuso para la teoría y el devenir histórico durante el pasado siglo. Si se acepta que seguimos viviendo al interior de procesos históricos que difícilmente puedan ser comprendidos (e intervenidos) sin estudiar las relaciones entre conciencia, interés y poder, y que siendo la poesía un producto humano que se da al interior de estas circunstancias, habría que reconocer al menos que en algo nos incumben las problemáticas que la reflexión sobre el concepto de *ideología* acarrea.

Este capítulo pretende dar breve historización de la trayectoria de esta categoría y su conjunto de problemas, para dar cuenta de la magnitud e implicancias de la categoría para los estudios literarios actuales. Se expondrán en este orden los antecedentes, las aportaciones al concepto dadas al interior de la tradición de pensamiento inaugurada por Carlos Marx, dos fundamentales críticas a esta noción y su relevancia en los estudios literarios.

II.2.a Antecedentes históricos y primera formulación del término.

La noción de ideología en un primer momento nominalizaba una ciencia, tal y cómo lo dice el nombre, la del estudio de las ideas: “*Originalmente <<ideología>> significó el estudio científico de las ideas humanas; pero muy pronto el objeto pasó a dominar el enfoque, y el término pasó rápidamente a significar los propios sistemas de ideas. Un ideólogo era menos alguien que analizaba las ideas que alguien que las defendía*”.⁹ El

⁸ Giannini, Humberto. El lugar propio de la utopía. *Revista Atenea (Concepc.)*, 2005, no.491, p.11-22. ISSN 0718-0462.

⁹ Eagleton, Terry, *Ideología, una introducción*. Paidós, Barcelona, 1997 (Original 1995). P 93

término fue acuñado por el ilustrado francés, Destutt de Tracy, pero las problemáticas afines a esta noción son tan antiguas como los primeros pensadores considerados modernos¹⁰. Cómo se sabe, el período histórico que se conceptualiza como modernidad abarca procesos de índole (geo)político-social, cultural y económica: la conquista de América, el inicio de la consolidación de los estados y lenguas nacionales, la aparición del mercado capitalista, el ideario secularizador de la razón emancipadora, la democracia y la ciencia, la transformación industrial de las relaciones de producción, la imprenta, el mercado editorial y la prensa moderna, etc. Las problemáticas con respecto al condicionamiento social del saber aparece, en este contexto, a partir de los primeros intentos de sistematizar las dinámicas de este proceso. El sociólogo Jorge Larrain señala que desde sus inicios “la problemática de la ideología está en estrecha conexión tanto con la práctica política como con el desarrollo de la ciencia¹¹”. Intentaré fundamentar dicha cita con un repaso somero de los antecedentes más relevantes para el desarrollo de este concepto, seleccionando entre aquellos que exponen Larrain y Eagleton en sus respectivas obras citadas. Para concretar dicho propósito sin usar más espacio de lo necesario me valdré de la enumeración, lo que evidentemente conlleva muchas omisiones.

- a) **Nicolás Maquiavelo (1469 – 1527):** i) Vínculo entre la parcialidad de los juicios humanos y los apetitos e intereses, ii) Crítica de las funciones sociales del pensamiento religioso y iii) Consideraciones sobre el uso de la fuerza y el fraude para mantenerse en el poder.
- b) **Francis Bacon (1561 – 1626):** i) Crítica de factores irracionales que acosan la mente humana, ídolos en la terminología de Bacon, que interfieren al conocimiento ii) Separación radical de ámbitos entre teología y filosofía, asimismo entre religión y ciencia iii) Rechazo de las pasiones en las actividades propias del “entendimiento, postulado que heredará el positivismo.
- c) **René Descartes (1596 – 1650):** i) hipótesis del genio maligno como agente que distorsiona deliberadamente el acceso a la verdad.

¹⁰ Para una exposición mucho más pormenorizada de la relación entre la modernidad temprana y la noción de ideología véase el excelente estudio de Jorge Larrain, obra que tomo por principal referencia en este apartado: Larrain, Jorge, *El concepto de ideología. Vol. 1: Carlos Marx*. Lom. Santiago. 2007

¹¹ Larrain, Jorge, Op. Cit. 10

- d) **Holbach(1715 – 1771):** i) señala como causa de la infelicidad humana el prejuicio que nubla la razón empírica., ii) consigna como fuente del prejuicio la religión, siendo esta la legitimación del poder sacerdotal.
- e) **Helvecio (1723 – 1789):** i) Dicotomiza la virtud en *virtudes del prejuicio* y *verdaderas virtudes*, ii) idea de un interés deliberado por parte de la religión para mantener “ciego” al pueblo.

Nótese que en estos autores están personificados los procesos culturales más significativos para el concepto que hoy se tiene de la modernidad: La idea de la necesidad de una racionalidad cuyo objetivo es la obtención y mantención del poder político (Maquiavelo), la “invención” de un método que contara entre sus virtudes con la prevención frente al prejuicio y demases factores que pudiesen distorsionar el conocimiento (Descartes y Bacon) y la crítica a determinados discursos y saberes institucionales cuyo valor efectivo en la realidad sea el de la legitimación de determinados poderes y sus modos de vida afines (Holbach y Helvecio), con el énfasis puesto sobre para la crítica de la religión y del absolutismo. El hilo conductor aquí es el proyecto del dominio humano sobre sus circunstancias naturales y sociales. En este contexto no es raro que un autor ilustrado como Destutt de Tracy haya acuñado la noción de ideología en pleno apogeo de la revolución francesa y si bien su mayor aporte fue justamente ese, vale notar que en la concepción del pensador francés la ideología debía ser la ciencia que se encargara de rastrear el origen sensitivo de las ideas.

3.II.b El giro de Marx y Engels.

Sí en Destutt de Tracy el término ideología servía para designar a una ciencia particular cuyo objeto de estudio era el origen material de las ideas, en el trabajo de colaboración llevado a cabo en 1846 por Marx y Engels, *La ideología alemana* el concepto sufre un vuelco para designar no ya el enfoque o la disciplina, sino más bien el objeto sobre el que se fija la atención. Con el propósito de señalar los defectos de la crítica a la religión llevada a cabo por los jóvenes hegelianos alemanes, es empleada la noción en cuestión para designar una forma *distorsionada* de conciencia, mediada por la circunstancia socio-histórica, en el proceso producción de las ideas. Esta no sería influida no tanto por la mala fe del investigador como por las limitaciones que la propia situación material ejerce a pesar de las facultades de la cognición.

“A ninguno de estos filósofos se le ha ocurrido siquiera preguntar por el entronque de la filosofía alemana con la realidad de Alemania, por el entronque de su crítica con el propio mundo material que la rodea”.¹²

O como lo comunicó Federico Engels en su misiva a Franz Mehring, muchos años después, en el 1893:

“La ideología es un proceso que se opera por el llamado pensador conscientemente, en efecto, pero con una conciencia falsa. Las verdaderas fuerzas propulsoras que lo mueven, permanecen ignoradas para él; de otro modo, no sería tal proceso ideológico. Se imaginan, pues, fuerzas propulsoras falsas o aparentes. Como se trata de un proceso discursivo, deduce su contenido y su forma del pensar puro, sea el suyo propio o el de sus predecesores. Trabaja exclusivamente con material discursivo, que acepta sin mirarlo, como creación, sin buscar otra fuente más alejada e independiente del pensamiento; para él, esto es la evidencia misma, puesto que para él todos los actos, en cuanto les sirva *de mediador* el pensamiento, tienen también en éste *su fundamento* último.”

Esta concepción ha sido constantemente criticada desde diversos flancos, tanto dentro como fuera del marxismo,¹³ por suponer un lugar del sujeto de la enunciación que, al no verse obstaculizado por ningún tipo de opacidad en su proceso cognitivo, puede discriminar entre los enunciados ideológicos y los que no lo son. No obstante, esta crítica se limita a una lectura particular de Marx que se parece más al pensamiento ilustrado –cuyas limitaciones ya habían sido señaladas por Marx en sus *Tesis Sobre Feuerbach* (1844) – que a lo sostenido por el autor a lo largo de su vida. Además, y sin quitarle importancia al hecho general, la categoría resulta aun más problemática, pues nunca fue definida sistemáticamente por los autores quienes, además, decidieron no publicar el texto de *La ideología alemana*, entregándolo a la *crítica roedora de las*

¹² Engels, Federico y Marx, Carlos, *La ideología alemana*. Ediciones Nuestra America, Buenos Aires, 2004. P. 11

¹³ Señalo los que a mi parecer son los más relevantes críticos del pensamiento Marx desde puntos de vista más o menos relacionados con la crítica de su teoría de la ideología. Desde la epistemología inglesa el crítico más importante de Marx ha sido el Sir Karl R. Popper. Desde el postmodernismo Jean Francoise Lyotard y Cornelius Castoriadis, quienes también sostuvieron polémicas entre sí. Desde el flanco del postmarxismo Ernesto Laclau y Chantal Mouffe han pretendido despojar al socialismo del esencialismo que le hubiese inyectado Marx. La filosofía analítica y post analítica contemporáneas mantiene diferentes actitudes con respecto al marxismo, variando importantemente de autor en autor.

ratas, como hubiese señalado postreramente Marx. El propósito de dicho trabajo habría sido el de la *auto-clarificación*: mediante la sistematización de la crítica de los filósofos alemanes, habrían desarrollado sus concepciones propias que llamarían *concepción materialista de la historia*¹⁴, y luego de llevada a cabo la tarea, se lanzaron de lleno a la intervención política, tarea que se materializaría en el *Manifiesto Comunista* (1848). Estas dificultades inherentes a la hermenéutica marxiana, han llevado a autores tales como Lucien Goldmann o Louis Althusser a afirmar que la teoría de la ideología en Marx alcanza su pleno desarrollo en *El Capital* (1864) y que el texto juvenil no pasaría de ser un documento histórico, cuyo interés podía ser a lo sumo el del estudio de la formación de las ideas de Marx. No obstante, desarrollos recientes a partir de una lectura íntegra de la obra de Marx¹⁵, plantean una continuidad entre sus preocupaciones filosóficas de juventud y el posterior desarrollo del materialismo histórico. Así, con respecto a la teoría de la ideología presente en el joven Marx, Terry Eagleton señala que conviene concebirla “*como parte de su teoría más general de la alienación, expuesta en los Manuscritos de economía y filosofía (1844) y en otros lugares*”.¹⁶ En palabras del filósofo y crítico literario inglés

“Según Marx, en determinadas condiciones sociales las facultades, productos y procesos humanos escapan al control de los seres humanos y pasan a adoptar una existencia aparentemente autónoma. Estos fenómenos, alienados de este modo de sus agentes, pasan a ejercer un poder dominante sobre ellos, de forma que hombres y mujeres se someten a lo que son de hecho: productos de su propia actividad, como si fuesen una fuerza ajena. De este modo, el concepto de alienación esta estrechamente vinculado al de la <<reificación>> –pues si los fenómenos sociales dejan de ser reconocibles como resultado de proyectos humanos, es comprensible percibirlos como cosas materiales, y aceptar así su existencia como inevitable”.¹⁷

¹⁴ Cómo es sabido, la posterior distinción entre Materialismo Histórico y Materialismo Dialéctico es sugerida por un Engels tardío y elevada a la ortodoxia por Bujarin en 1928. Actualmente muchos pensadores vinculados a la teoría de Carlos Marx se plantean críticos con esas concepciones. Ver Kohan, Nestor, *Marx en su (tercer) mundo*. Edición digital facilitada por el autor en <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=3413>.

¹⁵ Puede parecer sobreabundante explicarlo, pero dicha lectura tomó más de un siglo en poder llevarse a cabo con relativa exhaustividad. Primero, por la publicación tardía de muchos textos de juventud de Marx. Segundo, por una ortodoxia que desplazó brevemente de sus preocupaciones las facetas humanistas del filósofo alemán, transformándolo en un positivista. En tercer lugar, por el entierro apresurado que luego de los años 80 se hizo de la teoría de Marx identificándola sin más con sus epígonos oficiales.

¹⁶ Eagleton, Terry. Op. Cit. P 101

¹⁷ Ibid.

En la misma línea, en el primer volumen de su estudio sobre *El concepto de ideología* (2007) Jorge Larrain sostiene que la noción marxiana de ideología es indesligable de la más general de *praxis*, presente en la labor teórica y política de Marx hasta sus últimos días. “*La importancia de la praxis para la producción de las ideas deriva del supuesto más básico que la misma realidad social debe ser concebida como práctica*”.¹⁸ Vistas así las cosas, el móvil del énfasis crítico de Marx hacia sus coetáneos no era tanto una crítica a la verdad o la falsedad de las teorías, como si lo era el de señalar que por sobre los momentos verdaderos y falsos que cada teoría particular pudiese tener, estas no se concebían a sí mismas como una práctica dentro de un conjunto de relaciones sociales que también son prácticas. Según Larrain el concepto de praxis en Marx podría sintetizarse del siguiente modo:

“[...]praxis es la acción consciente y sensible de los seres humanos mediante la cual producen su existencia material y las relaciones sociales dentro de las cuales viven, transformando de este modo la naturaleza, la sociedad y ellos mismos. La praxis no es simplemente la producción de la existencia física de los seres humanos, sino también una actividad que es expresión de su vida.”¹⁹

Así, el conocimiento ideológico es aquel que es producido obviando la génesis práctica de las contradicciones sociales. El problema no radica en la verdad o falsedad de las teorías, pues está anclado en el proceso de producción material y simbólica de la realidad. De esto se puede desprender, contra los críticos tan de moda en el postmodernismo contemporáneo, que más que situarse desde un lugar de enunciación infalible, los autores ven que la equivocación de las ideas criticadas enraizadas a un momento verdadero, en tanto que son parte de la realidad. La superación de esta falsedad, por tanto, ya no sería un asunto teórico sino político, pues radicaría en la transformación de aquellas contradicciones que conducen a una conciencia falsa. Como señaló Marx:

“El problema de si puede atribuirse al pensamiento humano una verdad objetiva no es un problema teórico, sino práctico. Es en la práctica donde el hombre debe demostrar la verdad, es decir, la realidad y el poder, la

¹⁸ Larrain, Jorge. *El concepto de ideología. Vol. 1 Carlos Marx*. Lom, Santiago, p 57.

¹⁹ *Ibid*, p 58

En la misma línea, en el primer volumen de su estudio sobre *El concepto de ideología* (2007) Jorge Larrain sostiene que la noción marxiana de ideología es indesligable de la más general de *praxis*, presente en la labor teórica y política de Marx hasta sus últimos días. “*La importancia de la praxis para la producción de las ideas deriva del supuesto más básico que la misma realidad social debe ser concebida como práctica*”.¹⁸ Vistas así las cosas, el móvil del énfasis crítico de Marx hacia sus coetáneos no era tanto una crítica a la verdad o la falsedad de las teorías, como si lo era el de señalar que por sobre los momentos verdaderos y falsos que cada teoría particular pudiese tener, estas no se concebían a sí mismas como una práctica dentro de un conjunto de relaciones sociales que también son prácticas. Según Larrain el concepto de praxis en Marx podría sintetizarse del siguiente modo:

“[...] praxis es la acción consciente y sensible de los seres humanos mediante la cual producen su existencia material y las relaciones sociales dentro de las cuales viven, transformando de este modo la naturaleza, la sociedad y ellos mismos. La praxis no es simplemente la producción de la existencia física de los seres humanos, sino también una actividad que es expresión de su vida.”¹⁹

Así, el conocimiento ideológico es aquel que es producido obviando la génesis práctica de las contradicciones sociales. El problema no radica en la verdad o falsedad de las teorías, pues está anclado en el proceso de producción material y simbólica de la realidad. De esto se puede desprender, contra los críticos tan de moda en el postmodernismo contemporáneo, que más que situarse desde un lugar de enunciación infalible, los autores ven que la equivocación de las ideas criticadas enraizadas a un momento verdadero, en tanto que son parte de la realidad. La superación de esta falsedad, por tanto, ya no sería un asunto teórico sino político, pues radicaría en la transformación de aquellas contradicciones que conducen a una conciencia falsa. Como señaló Marx:

“El problema de si puede atribuirse al pensamiento humano una verdad objetiva no es un problema teórico, sino práctico. Es en la práctica donde el hombre debe demostrar la verdad, es decir, la realidad y el poder, la

¹⁸ Larrain, Jorge. *El concepto de ideología. Vol. 1 Carlos Marx*. Lom, Santiago, p 57.

¹⁹ *Ibid*, p 58

terrenalidad de su pensamiento. La disputa sobre la realidad o irrealidad del pensamiento –aislado de la práctica– es un problema puramente escolástico.”

Desde esta estrategia de lectura habría que decir que la idea de que las contradicciones del pensamiento pueden rastrearse a partir de la ciencia económica dando cuenta de las ideas como un mero reflejo del modo de producción no es propiamente de los *fundadores de la concepción materialista de la historia*, sino más bien de los teóricos de la segunda internacional como Plejanov o Kautsky. Si la preeminencia en el análisis no está dado por ningún ámbito teórico, siendo la economía uno más de estos, la acusación de mecanicista no podría caer sobre los hombros Marx, pues para este autor la disputa teórica es un problema práctico que se puede valer de estrategias inesperadas en cualquier momento, y si es de hecho efectivo que puso gran énfasis a la Economía Política, esto es por que esta fue un área descuidada en su época. Como ha sido señalado por diversos autores, Marx fue crítico al idealismo de un modo materialista del mismo modo que crítico al viejo materialismo (mecanicista) con premisas idealistas, sobretodo aquellas que situaban la centralidad de la intervención activa del sujeto en la historia.

II.2.c El Marxismo posterior a Marx

El Marxismo posterior a Marx se caracteriza también por ser una disputa de estrategias de lectura. El propio Marx había confesado no ser marxista. Con respecto a la noción de ideología se puede decir que hubo tantas como lecturas hubo de escritura Marx y sus discípulos. No resta sino decidirse algunas que he seleccionado tanto como por ser las más aceptadas en el debate contemporáneo como por brindarme sugerencias en mis presentes afanes. Me valgo de cuatro categorizaciones, agrupadas en torno a dos dicotomías. Este modelo dicotómico, cómo todo modelo dicotómico, puede hacer agua por todas partes pero sin embargo me permite poner los énfasis en los criterios de las taxonomías, que extraigo, en la primera dicotomía del libro Eagleton, y del de Larrain en el caso de la segunda.

- a) **Concepto epistemológico de ideología:** Dice relación con la primera acepción marxiana. La categoría de ideología cumpliría la función de denunciar pensamientos que se ven tergiversados por la situación de enunciación de quien

los profiere. Aquí, no obstante, hay diferencias de grado: Para el stalinismo esta falsa conciencia se definiría por oposición a la ciencia del materialismo histórico y la filosofía del materialismo dialéctico, ya fijadas y decretadas hasta la eternidad por los filósofos del partido; no obstante, como hemos visto, ya en Marx estaba enunciada con un énfasis diferente: Cómo la crítica del pensamiento que intenta plantearse por sobre las circunstancias prácticas en la que es formulado. De este modo, lo que se tiene por indudable, es que la ideología no sólo es una equivocación sino también un ejercicio de legitimación del orden existente y para ello puede operar con diversos mecanismos: naturalizando la realidad en categorías eternas (por ejemplo, suponer que el modelo neoliberal es expresión de la organización natural del intercambio según el genoma y al que, por tanto, hay que adaptarse, pues es imposible de transformar), omitiendo su lugar en los conflictos sociales²⁰ o negando su relación (enunciados tales como “*el periodismo debe ser neutro, objetivo*”, “*el modelo económico vigente se deriva de premisas y métodos científicos*”, “*los estudios dan cuenta de que servicios tales como la salud, educación o la vivienda deben tender a privatizarse*”, etc.) Desde este punto de vista, lo ideológico no correspondería necesariamente a la verdad o falsedad del enunciado sino más bien a la función que cumple este en su situación de enunciación. Un enunciado verdadero como “La economía social de mercado mantiene la inflación baja y alto crecimiento económico” sería ideológico si es utilizado en un contexto en el que estas características se identifican con el bienestar social. Cómo se puede ver, no es que el enunciado ideológico no sea práctico, sino más bien que ignora o vela condición de praxis al interior de las relaciones sociales humanas.

- b) **Concepto sociológico de ideología:** Este concepto es el que en cierta medida representan nociones tales como superestructura ideológica del marxismo ortodoxo, *sentido común* en Gramsci o propiamente, *ideología* en Althusser. Aplicados a la teoría literaria y a la crítica de la cultura están fundamentalmente las versiones de Goldmann, Barthes y Guy Debord, versión que abordaré en el siguiente apartado. Posteriormente los autores de las escuelas neo nietzscheanas

²⁰ Con esta noción quiero significar más que el conflicto político institucional o una postura con respecto a la lucha de clases inmediata. Pienso que la categoría debe abarcar con una pretensión totalizadora toda área en la que puedan aparecer conflictos y, por lo tanto, intereses: el arte, las relaciones de género y sexualidad, el deporte, las tribus urbanas, los centros de madres, etc.

como Foucault (*La arqueología del saber / L'archéologie du savoir*, 1969). o post-marxistas como Ernesto Laclau la cambiaron por una, a su juicio, más amplia, como presuntamente lo sería la categoría de *discurso*. El aporte más relevante de Lenin al concepto de ideología viene de la asunción de su neutralidad. Desviándose de la noción marxiana en esto, ya no identifica la ideología con la falsa conciencia, sino más bien como el conjunto de ideas sobre los elementos contradictorios de la sociedad que caracteriza a una determinada clase social. En el texto propagandístico y polémico, “¿Qué hacer?” señala Lenin lo siguiente:

“Ya que no puede ni hablarse de una ideología independiente, elaborada por las mismas masas obreras en el curso de su movimiento el problema se plantea solamente así: ¿ideología burguesa o ideología socialista= No puede haber término medio (pues la humanidad no ha elaborado ninguna “tercera ideología” además, en general, en la sociedad desgarrada por las contradicciones de clase nunca puede existir una ideología al margen de las clases ni por encima de las clases)”²¹

Esta definición del término se adapta al uso común como por ejemplo cuando se habla de “la ideología de la Democracia Cristiana”. Esta noción, no obstante, presenta el problema de quitarle todo potencial crítico, pues si en Marx y Engels el término podía ser usado para denunciar enunciados cuya finalidad era en algún sentido legitimadora de un poder social injusto (donde la injusticia se sobreentiende a partir del criterio del sujeto de la enunciación).

Si sólo me detengo en Lenin, no es precisamente por una predilección ideológica. Con respecto a esto habría que señalar que es sobre esta noción neutral que construyen, tanto Gramsci como Althusser, su reflexión al respecto. En el primero el término clave es el de *hegemonía*, que pretende aludir a como ideologías en conflicto ocupan lugares en la conformación de los sentidos comunes sociales. Por su parte, Althusser reformula el concepto valiéndose de los aportes de Lacan para decir que la ideología es la relación imaginaria de los sujetos con sus condiciones materiales de existencia. Visto de esta forma, la ideología sería todo aquel conjunto de significados inconcientes que median la

²¹ V. Lenin, *¿Qué hacer?* En *Obras escogidas en cuatro tomos v I* Ediciones en lenguas extranjeras, Moscú, 1941.. p 180

experiencia con el mundo y de los que no podríamos tener certeza alguna, en última instancia, sobre su relación con los fenómenos reales.

II.2.d. El concepto de ideología de Guy Debord aplicado a la crítica cultural.

En “La sociedad del espectáculo” el filósofo y vanguardista francés, Guy Debord plantea el concepto de ideología que a mi juicio pasa a ser clave para poder imaginar los modos en los que un artista o activista pueden hacerse cargo del tema.

Guy Debord, al contrario que su contemporáneo Louis Althusser, adopta el marxismo desde la tradición humanista, es decir, aquella que no ve una ruptura radical entre las temáticas filosóficas del joven Marx y la crítica de la economía política del Marx maduro. Desde este punto de vista, el hincapié que pone Marx en la economía es parte del proyecto teórico y político que este llevó a cabo a lo largo de su vida cuyo eje habría que entenderlo en la teoría de la alienación. Como fue expuesto más arriba, lo fundamental de este esfuerzo radica en el impulso crítico hacia aquellos aspectos que a partir de las sociedades desgarradas en contradicciones crean poderes, frutos de la praxis humana, que terminan por ser ajenos al control de las personas, al modo de un Frankenstein desatado. Como lo testimonia una abarrotada bibliografía al respecto, este vínculo puede encontrarse en la teoría del fetichismo de la mercancía, propuesta por Marx en el *Capital* y desarrollada por Lukacs en la que es considerada su principal obra, *Historia y Conciencia de Clase* (1923). La lógica fundamental que encierra esta crítica pretende mostrar como un aspecto parcelario de una realidad histórica concreta, que en este caso es la producción de mercancías en las sociedades capitalistas, puede dominar por sobre el resto de aspectos de la realidad. Así, aparece la ideología concebida en su sentido epistemológico como la utilización del discurso para concretar esta verdad sesgada. No deja de ser interesante que tanto en la formulación de Marx como en la de Lukacs esta proposición mantiene que la conciencia falsa es, de hecho, un momento verdadero, pues está anclada en procesos de producción realmente existentes. No obstante su falsedad radica en el hecho de imponer su lógica a todos los otros aspectos de la totalidad social, por procedimientos discursivos tales como la legitimación (“nunca habíamos sido tan libres”),

naturalización (“esto siempre ha sido así y siempre será así”), elusión (“el gobierno fomenta la cultura”, entendiendo por cultura un aspecto sumamente reducido de ella y ligado a los campos institucionales). La consecuencia más radical que el humanismo marxista obtiene de este hecho es que la alienación se extiende a cada uno de los aspectos fundamentales de la vida cotidiana del ser humano: las relaciones interpersonales (el individuo humano concebido sólo como una mercancía intercambiable en el mercado), el arte (cómo productos comerciales cuya función social no pasa sino por una ornamentación que legitima en la experiencia estética la experiencia del presente), la educación (enseñanza cuyo norte sería la formación de personal calificado para ingresar al mercado laboral), la familia (una idea reducida de familia, heterosexual, con roles de autoridad previamente definidos e indiscutibles junto a un horizonte valórico que de inmediato quiere remitir a lo conservador), etc. Todo esto tiene que ver, según Lukacs con la reducción de la actividad racional y práctica sobre la vida humana a la lógica del cálculo individual y la maximización de los beneficios.

Esta misma línea de producción crítica es la que Guy Debord desarrolla para una sociedad cuyos cambios se anunciaban: La derrota del movimiento obrero tanto por la derecha (el fascismo italiano y alemán, la hegemonía estadounidense) como por la izquierda (el totalitarismo stalinista), la consolidación de los estados de bienestar europeos y un panorama cada vez más negro para los movimientos de liberación nacional a lo largo del mundo. Para Debord la derrota de la revolución española de 1936 y de la insurrección de los Consejos en Hungría durante 1956 marca la consolidación del nuevo estado de cosas. Su argumento, entonces, retomará los trabajos sobre la crítica al fetichismo de la mercancía en Marx y Lukacs. Empleará la noción de “espectáculo” para referirse al momento de la ideología de las clases dominantes donde ya un discurso general, ampliamente hegemónico, construye una imagen del mundo en función del mantenimiento del reino de la mercancía:

“Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación.”²²

²² Debord, Guy, La sociedad del espectáculo. Edición digital del archivo situacionista en <http://www.sindominio.net/ash/espect.htm>.

De este modo, se plantea que la experiencia vívida del ser humano está interrumpida y precedida por un discurso que a su vez está precedido por la experiencia de la sociedad contemporánea cuya dinámica de poderes insiste en reproducirse. Por dicha razón, ya no valdría entender el espectáculo sólo como el conjunto de representaciones que media nuestra experiencia de la realidad –como ocurre en la noción de ideología de Althusser–, sino más bien como las relaciones sociales que se reproducen mediante estos mecanismos ideológicos: “*El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes*”.²³ De este modo los productores ya entendidos a escala mundial, es decir, la mayoría de los mortales, están produciendo constantemente un mundo que les es ajeno. Las clases dominantes (el capitalismo monopólico, las burocracias estatales, las burguesías nacionales y lo que restaba de poder aristocrático) construyeron un mundo a imagen y semejanza donde su dominación es invisible en la medida que mediatiza la propia experiencia de la realidad para que su enunciación sea imposible.

Al estar este discurso instalado y operando efectivamente en el mundo, Debord puede sostener que la ideología está materializada, donde por material tendríamos que entender que existe al margen de las ideas en la cabeza de los sujetos que la piensan:

“La ideología es la *base* del pensamiento de una sociedad de clases en el curso conflictual de la historia. Los hechos ideológicos no han sido jamás simples quimeras, sino la conciencia deformada de las realidades, y como tales factores reales ejerciendo a su vez una real acción deformante; con mayor razón la *materialización* de la ideología que entraña el éxito concreto de la producción económica autonomizada, en la forma del espectáculo, confunde prácticamente con la realidad social una ideología que ha podido rehacer todo lo real según su modelo.”²⁴

Habiendo dicho esto puedo sostener que al ser la ideología algo material, puede ser, como lo mostraron las vanguardias, un hecho susceptible de trabajo artístico. En la medida que la ideología no es sólo el texto de la dominación, sino también las

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

relaciones que estas se hacen efectivas habría que asumir que trabajar con la ideología no es simplemente un trabajo con el lenguaje, pues esto implicaría que no hay nada de nuevo en “trabajar con la ideología” si esto fuese solo poder hacer cosas artísticas con las palabras. Al añadir la dimensión de las relaciones sociales está también aquello mucho menos palpable pero igualmente existente como es el poder. En otras palabras, la asunción artística de la ideología implicaría un trabajo con el lenguaje que no lo diferencia más que analíticamente de su contexto de enunciación.

De este modo puedo analizar los procedimientos estéticos de la obra de Figueroa estudiada y valorarlos en la medida que consigue distintas cosas: Una obra de arte susceptible de producir una experiencia estética significativa (dicho en buen chileno, que le pueda gustar a alguien) que a la vez puede, mediante la autorreferencia, evidenciar su material: la ideología. En base a este desarrollo teórico pretendo justificar los aspectos que considero relevantes para mi lectura de la obra.

II.3 Teorización del contexto histórico y cultural.

Lo ya dicho sobre los años 80 permite defender la centralidad de la categoría de politicidad para pensar al trabajo escritura durante aquella época. No obstante, se ha tendido, hasta hace no mucho, a reducir la problemática de esta categoría a la de la poesía militante, la cual se identifica inmediatamente con conceptos tales como referencialidad y panfletarismo, como una escritura que se agota en su contexto histórico. Del mismo modo, suele negársele a este período de la producción artística nacional su lugar dentro del espacio de reflexión sobre el arte y la escritura, y si de hecho la tiene, es a pesar de su contexto y no porque haya una relación más íntima entre ambos: podría pensarse en la obra de Juan Luis Martínez o del primer Raúl Zurita como excepciones a la regla, pero en estricto rigor estos autores pertenecen a la generación anterior. Según esta línea de pensamiento, tras el inicio del período de los gobiernos de la concertación, por arte de magia, aparecieron Foucault y Derrida en las bibliotecas de nuestros poetas para revalorar, ahora sí, el espacio de la textualidad. No es difícil ver que en última instancia, lo que subyace a esta tensión es la discusión sobre el valor testimonial y el valor estético de la escritura poética, y a su vez, a esta tensión subyace la consideración que le damos a la historia como fundamento de ambos valores.

Pero, entonces, ¿es irreconciliable la historia con el análisis textual?, ¿el valor testimonial no es desde cierto punto de vista un valor estético?, ¿las consideraciones estéticas tienen un valor *transhistórico*? Para intentar responder estas interrogantes hay que entrar, lamentablemente para quienes no gustan de ella, en la teoría literaria.

Ya es muy poca gente la que sostiene de modo explícito las posturas teóricas del estructuralismo a secas²⁵, no obstante, muchos de los supuestos que en un primer momento fueron una necesidad epistemológica, o sea que estaban relacionados a las condiciones de legitimidad de un saber determinado, se tornaron ontológicos en el post-estructuralismo, es decir, se trasladaron a los objetos reales de estudio. Con lo anterior, me refiero sobre todo al imperativo de concebir al texto independiente del trabajo de su autor o de las determinaciones del contexto. De hecho, este luego fue identificado como un puro conjunto de significantes vacíos cuyo sentido no puede más que desplazarse de un significante a otro, constituyendo el callejón sin salida disciplinario al que muchos se han resignado. Claro está, si yo quiero hacer ciencia está muy bien que diga algunas cosas para abstraer correctamente el objeto que quiero estudiar, y a todos les quedaría claro que las precauciones que tomo serían de índole puramente metodológicas. En cambio, si seguimos al post-estructuralismo en la idea de que la ciencia del lenguaje en su versión estructural entró en crisis por los motivos que todos conocemos, no habría necesidad de continuar tomando las precauciones metodológicas propias del método científico, puesto que lo que queremos hacer ya no es *ciencia*, sino algo de suyo mucho más heterogéneo, que a falta de un término mejor llamaré *estudio literario*. Entonces, si el estudio de la literatura ya no es una ciencia, no tiene sentido mantener los imperativos de esta si además limitan tan catastróficamente las posibilidades de lo que podemos decir: estudiamos la literatura para consignar que la literatura no existe, que es el intento vano de un sujeto que no existe de comunicar algo que no existe, cuando, para colmo, la comunicación también es imposible. El método se ontologiza y de un solo salto lógico, las propiedades de lo que antes era el objeto de estudio de una ciencia, pasan a ser las propiedades de un objeto real que debiesen transformar no solo el modo en el que

²⁵ Pozuelo Yvancos define el estructuralismo literario como aquella corriente teórica que “*gravita sobre la influencia de la lingüística saussureana y se centra en el texto como objeto para la búsqueda en su estructura lingüística y en su especial organización formal de los rasgos que otorgaban especificidad frente a otros tipos de lenguaje.*” Pozuelo Yvancos, José María. “La Teoría Literaria en el siglo XX”. D. Villanueva (Coord.) *Curso de teoría de la literatura*, Madrid: Taurus, (1994).

entendemos la experiencia de la literatura, sino, la de la vida misma. Quiero sostener que, de hecho, hay otras alternativas que si bien no pueden decretar la falsedad de la postura aquí criticada, pueden disputarle a ellas el terreno de lo verosímil o lo conveniente. No se debe olvidar, pese a todo, el constante peligro de que el enfoque utilizado termine haciendo de la obra estudiada algo enteramente distinto, modificado por el método y como sabemos, esto no depende de ninguna teoría, sino más bien de la sensatez del investigador.

Vistas así las cosas, adquiere en el proceso del análisis una importancia fundamental la delimitación y caracterización del objeto de estudio. Si no es suficiente decir que estudiamos un texto o un discurso, sino también exponer en que medidas este texto y discurso son a su vez obras o artefactos estéticos, productos culturales de una determinada sociedad en un proceso histórico del que uno como observador no deja de hacerse parte. Por dicha razón caracterizar a la generación del 80 radica también en caracterizar su contexto.

Los datos sabidos por todos sólo vale la pena mencionarlos, pues de otro modo sería sobreabundar en nuestras tragedias y si en esto no hay más espíritu que el del lamento creo que le haríamos un flaco favor a quienes perdieron sus vidas en el intento de superar la adversidad. Hay que señalar que el golpe de estado de 1973 interrumpió un proceso de estado desarrollista largamente sostenido desde el gobierno del presidente Pedro Aguirre Cerda, donde el constitucionalismo republicano primó consolidando una de las democracias más reputadas de Nuestra América. Asimismo cabe señalar que al interior de este proyecto desarrollista disputaron varias corrientes políticas: La vertiente social-cristiana, encabezada por la Democracia Cristiana, que acorde a la doctrina social de la iglesia proclamada por el vaticano en la encíclica *Rerum Novae* en 1891 representó las posturas de centro, tendientes a versiones de reforma agraria y de fomento de la economía de sustitución de importaciones. Por la izquierda estaba el proyecto Nacional-Populista cuya última gran encarnación fue el gobierno del Presidente Salvador Allende, que por la vía constitucional pretendía lograr la inédita meta de la consecución de una sociedad socialista sólo por la vía electoral y en cuyo programa estaba la nacionalización de sectores estratégicos de la economía como es el caso del cobre, un sistema educativo nacional de gran alcance y una reforma agraria más radicalizada que la que proponía la Democracia Cristiana. A la derecha estaba el Partido Nacional y su candidato Jorge Alessandri que si bien se mostraba en algunos puntos

afines a la Alianza por el Progreso promovida por los Estados Unidos para contener el conflicto social en América Latina. En medio de una correlación de fuerzas inusitadamente equilibrada entre los tres proyectos políticos también hubo expresiones anticonstitucionalistas: Por un lado, la tentativa del Movimiento de Izquierda Revolucionaria que consideraba inviable la construcción del socialismo en los marcos estrechos de la legalidad vigente, como el movimiento de ultraderecha Patria y Libertad, que a partir de una ideología fascista se proponía la toma del poder para acabar con la amenaza marxista.

En este contexto de extrema politización tanto de los políticos profesionales como de las masas, es que el golpe de estado llevado a cabo por sectores cupulares del poder militar interrumpe a sangre y fuego, cambiando los cimientos legales y económicos del país. El gobierno de Allende entra en crisis tanto por errores de gestión como por un sabotaje interno y externo (la intervención del gobierno de los Estados Unidos por medio de la CIA) cuya expresión más lamentable fue una táctica de desabastecimiento premeditada que dejó a gran parte de la población carente de los insumos básicos. Luego del golpe, si bien hubo resistencia armada, esta no tuvo mayor efectividad y condujo a un mayor grado de dispersión y atomización de las fuerzas de izquierda. Por otra parte, la Democracia Cristiana que en un primer momento hubiese apoyado el golpe de estado es traicionada por la cúpula militar con la que conspiró y es alejada de todo espacio de poder. Así, el gobierno autoritario de Augusto Pinochet, quien primeramente defendía un modelo nacionalista y proteccionista, termina por aplicar las recetas económicas afines a la escuela económica liderada por Milton Friedman y que en la terminología habitual se les conoce neoliberalismo. Marcada por el desmantelamiento del estado social y la privatización de los servicios básicos (salud, educación, previsión, etc.), la cuasi neutralización del impuesto a la renta, el incentivo a la inversión extranjera, la apertura de mercados hacia el exterior, etc. el nuevo Chile empieza a mostrar su rostro, cuyo marco legal estará dado por la Constitución de 1980 cuyo ideólogo sería el posterior fundador de la UDI, Jaime Guzmán.

En el ámbito cultural la época estuvo marcada por un exilio masivo y eliminación física de artistas e intelectuales afines a la izquierda quienes, en parte, sostenían la vida cultural del país. El gobierno de Pinochet arrasó con parte de la industria editorial, siendo paradigmático el caso de la destrucción de la Editorial Quimantú que en el

gobierno de la Unidad Popular produjo material de lectura a grados de masividad que antes no existían. Pervive con dificultades la Editorial Universitaria y se mantienen los ideólogos conservadores promocionando la esfera cultural difundida por la crítica de El Mercurio.

Sostengo que no se podría entender la particularidad de los años 80 sin tomar en cuenta estos factores. Por un lado el desmantelamiento del estado social hace caer a grandes masas en la extrema pobreza, condición de miseria que se ve acentuada por la recesión económica mundial que se inicia a finales de los años 70 y cuyas consecuencias eran ya en el 83 aceptadas por todos. Por otro, la penetración del mercado mundial fue acompañada de la inserción de la ideología de mercado estadounidense, resaltando con gran énfasis la idea del bienestar individual dado por valores tales como el emprendimiento, el riesgo empresarial y la ambición leída en tanto virtud. Esto acompañado de una creciente hegemonía de los publicistas, una industria del espectáculo que promovía la evasión, y la elevación de la cultura estadounidense a paradigma hegemónico crea las condiciones que se han desarrollado hasta hoy día en el Chile Neoliberal. Sin embargo, a nivel de la cultura no institucional surge desde finales de los años 70 un movimiento artístico de avanzada tremendamente prolífico: El CADA (Colectivo de Acciones de Arte) o Las Yeguas del Apocalipsis constituyen parte de una serie de iniciativas sumamente riesgosas en torno a las cuales no tardó en configurarse una escena poética. Asimismo, el regreso de Enrique Lihn a Chile, revistas culturales tales como *La Bicicleta* y el movimiento antidictaduras que desde el año 1983 empieza a ser visible contribuirán a la formación de una contrahegemonía crítica cuyos resultados concretos debiesen discutirse en otra parte. Baste decir que parte de ella pasó al aparato institucional de la coalición gobernante en tanto que el movimiento restante ha estado sometido a los vaivenes incesantes de la marginalidad cultural y política.

Es en este contexto que el Movimiento Democrático Popular, conglomerado de partidos y militantes de izquierda, lleva a cabo en la ciudad de Concepción actos culturales entre cuyos participantes estaba el joven orfebre y estudiante de filosofía Alexis Figueroa. De este modo, tanto por razones críticas como históricas es posible situar la obra estudiada no sólo como una intervención literaria sino como parte de un movimiento más amplio al que le debemos haber ejercido la presión popular para haber salido del período autoritario.

III Análisis de la obra

III.1. Problematización previas

Previo al análisis hay que definir algunos asuntos que se desprenden de problemáticas propias a la complejidad de la obra en particular o incluso del fenómeno literario en su generalidad. Ocurre que al trabajar con discursos y no con objetos²⁶, se muestra como siempre inminente el peligro de cercenar lo que en estos hay de subjetivo con las gafas del análisis: el conocido riesgo de hablar más sobre las metodologías empleadas que sobre las obras que se estudian. Esto más que ser un callejón sin salida disciplinario es un espacio que queda abierto a la discusión y a la crítica, y que, por ende, hace que la explicitación de los presupuestos y la argumentación clara sean no sólo imperativos metodológicos sino también éticos de respeto a esa comunidad virtual que constituyen nuestros colegas del presente, del pasado y del futuro. Por lo demás, estos ya no son los tiempos del estructuralismo literario y por lo mismo, la asunción de los paratextos debe hacerse de modo explícito y responsable.

3.1.1 La unidad de la obra

En primer lugar, el hecho de que todo el texto gire en torno al mismo tema suscita la reflexión sobre el carácter de su unidad. Profundizo más esta idea: Es posible leer la obra como un poema largo compuesto de partes, todas necesarias entre si, o, como, la realización de la técnica vanguardista del montaje, donde, al modo de la *obra de arte inorgánica* la relación entre el todo y las partes no es ni orgánica ni necesaria, suscitando la praxis mediadora del lector/espectador cómo otorgación de unidad.²⁷ Me inclino por la segunda por las siguientes razones:

- a) Las sucesivas versiones del texto fueron incorporando nuevos elementos, lo que revela ya una voluntad autoril conciente del dinamismo de su propia obra, dicho de otro modo, de su carácter persistentemente incompleto.
- b) La comprensión más profunda de una obra leída en clave vanguardista puede vincularla con la tradición y de este modo, suscitar la preeminencia en el análisis de varios aspectos formales que al ser vistos relacionamente, aparecen como

²⁶ Rojo, Grinor. *Diez tesis sobre la crítica*. Lom, Santiago, 1999.

²⁷ Ver las obras citadas de Peter Bürger y Federico Schopf.

portadores de sentido Me refiero sobre todo a la inclusión de elementos provenientes de otros códigos semióticos (audiovisuales, sobre todo) y la impostación de discursos y elementos paralingüísticos que originariamente se vinculaban a la sociabilidad humana práctica y no a la esfera, relativamente autónoma, de la poesía.

- c) Si bien es dable una lectura narratológica que tome en cuenta un desarrollo lineal, consideramos que la obra es lo suficientemente fragmentaria como para ser leída en diversos órdenes. En mi caso, el imperativo temático me parece más relevante que un estudio estructural.

3.1.2 Las voces y la impostación

Se puede decir que en relación a la obra, el *sujeto de la enunciación* en el poema es uno solo cuya unidad está dada por la unidad (inorgánica) de la obra. Pese a esto, cómo se dijo arriba, esta unidad es de suyo problemática. A este respecto, sostengo que el *sujeto de la enunciación* adopta/imposta distintas voces que procedo a enumerar. Como toda categorización, esta es arbitraria e insuficiente y no pretende más que hacer posible el análisis y la discusión:

Caracterizándola paratextualmente, la principal es la voz del Figueroa literario y es la primera en aparecer. Tiene, a mi modo de ver, tres roles interrelacionados entre sí. En primer lugar el de i) situar cronotópicamente la obra estableciendo a partir de ahí un tejido de discursos narrativos sobre diversos protagonistas entre los cuales el autor es uno más:

“Esto sucede en la ciudad/ el país equis/ esto sucede en la región de la utopía [...] /esto sucede paralelo o adentro de la realidad, mientras se prepara la rosada propaganda de los sexos [...] / esto sucede escrito en un vestido/ en la dermis de una metafórica mujer [...]” (la línea diagonal como marca de la pausa versal es del autor). (17)²⁸

La ciudad historizada, tema que se tratará más adelante, aparece como una equis, presuntamente dando a entender la censura. Así, la indeterminación dada en la

²⁸ Figueroa, Alexis. *Virgenes del sol Inn Cabaret*. Ediciones del temple, Santiago, 2006.

estructura textual permite leer connotativamente un marco histórico y geográfico claro como es el de la ciudad (Concepción, aunque pudiese ser cualquier otra) en el Chile dictatorial cuyo discurso legitimador estriba fundamentalmente en el de estar construyendo la utopía del libre mercado, propia del milagro chileno, término acuñado por la escuela de Milton Friedman que por medio de sus discípulos chilenos, los “Chicago Boys” pudo utilizar a Chile como laboratorio de sus teorías económicas. Asimismo, este cronotopo se identifica con los materiales simbólicos circundantes; paradigmáticamente, los textos publicitarios (“*la propaganda rosada de los sexos*”) cuyo alto contenido sexual pretende asociar el impulso libidinal del consumidor a productos de la más diversa índole, constituyendo una imagen de la realidad por medio de la disociación y reasociación de sus elementos (“*esto sucede paralelo o adentro de la realidad*). Por último la ciudad está asociada metafóricamente al cuerpo humano: se habla de la dermis de una *metafórica* mujer, que a su vez por relación metonímica puede ser leída como la percepción sensorial del mundo. En síntesis, se puede decir que “esto sucede” en la realidad en la que viven los sujetos (sistema socio-económico), en el modo en el que se interpreta y habla la realidad (semiósfera históricamente situada) y en la vivencia subjetiva y sensorial de la misma (la dermis como metonimia del tacto y de los sentidos).

Por otro lado, **ii)** la enunciación sitúa por medio de referencias directas e intertextualidades los marcos de referencia culturales que intervienen en la estatización del mundo que esta obra pretende hacer. Dado que estas referencias abundan en la obra me limitaré a citar ejemplos significativos:

- a) “[...]Esto ocurre en el privado valle de Gargantúa y Pantagruel[...]”(17)
- b) “Tampoco Sade es ajeno a nuestra casa
un piso entero corresponde a sus dominios,
Georges Bataille administra una pieza-manicomnio
repleta de videntes y ninfómanas.
Antonin Artaud educa a las coristas
y Lautréamont pasea por el mundo buscando nuevas
atracciones estelares”. (Folletín de propaganda, 24)
- c) “Yo soy esa que escucha The Police a todo trapo
que se viste con The Orgasmic Madonna Sound Machine” (35)

En estas citas se relacionan tres momentos de la historia del arte bajo el denominador común de una concepción moral y estética en la que los apetitos del cuerpo humano ocupan la centralidad en la organización artística del mundo: La referencia a la obra de Rabelais, que Bajtin estudió acuñándole la categoría de “lo carnavalesco”; la obra erotizante y transgresora que pone en una misma serie a Sade, La Fontaine, Artaud y Bataille, y la música pop contemporánea a la escritura del libro representada por Madonna y el grupo The Police, ambos asociados a una estética de masas sexualizante donde la representación visual y la puesta en escena son concebidos como parte integral de la propuesta musical. Cabe señalar que los ejemplos citados representan distintos momentos del impulso secularizador propio de la modernidad, donde la concepción del ser humano avanza progresivamente hacia la aceptación del goce, la sexualidad y la locura y ya no como pecado marginal relegado a las sombras, como lo hizo y lo hacen las ideologías religiosas relacionadas a las diversas ramas del cristianismo conservador (que, como resulta evidente, no es todo el cristianismo, entendiendo que el mismo Rabelais era un religioso).

Por último, la enunciación impuesta la voz de otros personajes a modo de sujetos tipo. De estas impostaciones la más relevante a mi entender es la de la trabajadora del Cabaret, retratada a partir de un discurso aspiracional que identificándose con las estrellas del Cine o de la música pop (por ejemplo Madonna) desvía la mirada de su condición de trabajadora sexual para pensarse, más allá de la mala situación económica y el envejecimiento, como una *sex symbol* incipiente:

“[...]”

Y así soy yo,

una que data del paleolítico superior de la ciudad,

de su erótica edad del bronce fálico,

saturnal, fosforescente.

Y así soy yo,

una que crece y se prolonga, gime existe, se pervive,

y que al final se descubre toda entera,

como Goldfinger-Girl de una película,

mirándose en el metal sucio de un espejo,

en confusas y brillantes superficies refractantes,

que recogen la imagen de la piel toda dorada
y la devuelven convertida en un alucinante aquelarre de fantasmas
[...]” (34)

Esta autoconciencia de la situación fantasmal es disputada por la aspiración del reconocimiento masivo. No hay que ver muy lejos para mirar en esto ese mito propio del capitalismo tardío que es la ideología del exitismo o como le dicen en inglés, la conformación del *selfmade man*. Se toma el mito de un caso aislado que accede, sólo por medio de su trabajo y voluntad, a las bondades del mundo material. Se podría pensar en el ejemplo como Marilyn Monroe que luego de participar de la industria de fotografías eróticas son descubiertas por algún *manager* importante y llevadas a la fama. Del mismo modo que el joven poblador que espera ser descubierto por un equipo de futbol, el pequeño comerciante que aspira a tener una cadena grande compitiendo infructuosamente con los monopolios o el músico que pretende entrar a una discográfica, la posibilidad escasísima de adquirir realización personal mediante la fama opera como una careta ideológica que hace soportable la sombría experiencia de las mayorías, reducidas en su subjetividad a una mercancía que se compra y vende en el mercado y soportando condiciones de vida precarias dentro de las posibilidades históricas.

3.2 La ficha de ingreso:

La ficha de ingreso es un artefacto poético que aparece en las primeras páginas del libro y que pretende impostar en la voz del sujeto un discurso impersonal como lo puede ser el de la ficha de postulación para la incorporación en el *Virgenes del Sol Inn Cabaret*. Además de un espacio para ser llenado con la foto-carnet de la postulante, aparecen una serie de campos que deben ser rellenos. Los cito: Nombre, alias, estudios, edad, carnet, Autorización S.N.S.(supongo que es Servicio Nacional de Salud), estado civil, residencia, Antecedentes delictuales y políticos, medidas anatómicas y observaciones²⁹.

Los campos vacíos invitan a ser llenados en la experiencia del lector. A partir del carácter de cada item y de la conformación del sujeto en su respuesta, se puede postular

²⁹ Figueroa, Alexis. *Virgenes del sol Inn-Cabaret. Vienenbenidos a la máquina. Welcome to the tv*. Ediciones del temple, Santiago de Chile, 2006, p 22.

un sentido para dicho artefacto: En la forma de una enunciación impersonal aparece el *discurso empresarial* al que poco o nada le importan los antecedentes personales de los trabajadores que ingresan, requiriéndolos para el control mediante las bases de datos pero cuyo contenido está lejos de diferenciar o discriminar en tanto la trabajadora cumpla eficazmente el rol que le es asignado. Profundizo:

Lo primero en lo que fijo mi atención es en el hecho de que junto a las campos usuales, razonables en una entrevista de trabajo (nombre, rut, dirección, etc.), aparecen otros que exceden estas intenciones. Me refiero a los campos del alias y el de los antecedentes delictuales y políticos. De la misma manera, llama la atención la casilla de la autorización del Servicio Nacional de Salud no porque no sea razonable que en un cabaret se le pidan sus antecedentes sanitarios a sus empladas o empleados, sino más bien por el legalismo y el burocratismo que esto implica y que no se condice con una esfera del comercio (el comercio sexual) que hasta el día de hoy se da al margen de la ley. Estas peculiaridades saltan a la vista y no exigen una extenuante reflexión sociológica o jurídica para interpretarlas:

- a) El cabaret se mueve en el marco de una legalidad determinada en su universo poético que metonímicamente puede ser entendida como la legalidad en general.
- b) Esta legalidad dice relación con los principios *valóricos* del cabarett. Los campos más que ser prohibitivos tienen que ver con el dominio del cabarett sobre toda la información relevante, la base de datos permite el control del correcto funcionamiento del mismo, de su eficacia en tanto producto. Extendiendo la interpretación al aspecto preformativo, me parece que hace ver una ideología de mercado donde esos aspectos no son relevantes mientras que en su calidad de mercancías, se cuenta con el dominio simbólico y material de sus características, lo que hace que toda consideración “moral” pase a segundo plano.

Ahora, ¿es esto simplemente una exageración estética o es un aspecto *velado* de la realidad? Ninguna de las dos, pues en tanto obra artística no es un mero reflejo al modo de una descripción sociológica, ni tampoco constituye el trabajo sobre un universo paralelo que existe puramente en la imaginación humana. Habría que entenderlo más bien como el trabajo poético con determinados aspectos de la realidad, cómo me he esmerado en defender., que en sus procedimientos hacen destacar aspectos de la

realidad que antes estaban velados. A la vez que interpreta la realidad, genera una disposición hacia ella, releyéndola, disponiendo la mirada hacia su transformación. Asimismo como opera la aceptación de un formulario en las relaciones sociales, *incorporando* al sujeto, mediante sus datos personales, a la esfera productiva, de un modo aparentemente equitativo y voluntario. Se podría decir que nadie obliga a nadie a entrar, cómo nadie obliga al Cabaret a aceptar a la persona que postula, pero, ¿cuál es el otro camino?, ¿cuál es el afuera que hace preferible el adentro?, ¿Qué es, después de todo, entrar al Cabarett?

Para contestar esta pregunta puede ser sugestivo entender cuál es el cabaret en la experiencia de los sujetos urbanos que en este caso se poetiza. Para eso, habrá que ver como se relaciona la experiencia del cabaret con la experiencia de la ciudad, por dicha razón desplazo la mirada del formulario y me adentro en los terrenos de la ciudad.

3.3 La Ciudad

3.3.1 La ciudad en la tradición

La Ciudad, en tanto *locus*, ha persistido como uno de los espacios por excelencia de la poesía moderna. Desde el *flaneur* del Baudelere de “Cuadros Parisienses” en “Las Flores del Mal”(1857), tan caro a Walter Benjamin³⁰, el sujeto poético se ha relacionado con la ciudad cómo si fuese esta una alegoría de la vida moderna, sus transformaciones vertiginosas y sus contradicciones. De esta tradición se nutre Figueroa, que tiene larga data en la poesía escrita por chilenos y latinoamericanos en general: Baste citar a Vicente Huidobro quien mira de un modo optimista la incipiente modernidad citadina o los “20 poemas para ser leídos en el tranvía” de Girondo donde la escritura adopta una forma híbrida entre poema y diario de viaje, en movimiento. Hay, empero, obras mucho más cercanas temporalmente a las de Figueroa que pueden contribuir a aclarar el panorama: Tenemos la poesía de Lihn con *París, situación irregular, A partir de Manhattan* y el significativo *Paseo Ahumada* que comparte con el texto de Figueroa el locus de la cara oculta del *mercado*, vista desde el comercio ambulante. Tenemos la poesía de Teillier donde la metropolis opera como fuerza ausente que hace tender a la

³⁰ Benjamin, Walter. Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II. Editorial Taurus, Buenos Aires, 1980.

disolución irresistible de la arcadia lárca. En la escritura poética de la generación del 60 y marcada por la experiencia del exilio, La Ciudad de Gonzalo Millán retrata parcamente, al modo de la poesía objetivista, la ciudad de Santiago, que bien puede ser también cualquier otra ciudad latinoamericana bajo las dictaduras militantes. En la misma generación, en la que la poesía urbana es uno de los tenores principales, aparecen dos obras que testifican dos aproximaciones disímiles a la experiencia de la ciudad. “Ciudadano”(1980) de Armando Rubio Huidobro y “Zonas de Peligro”(1982), que responde a la autoría de Thomas Harris. A modo de mención debo destacar otras poéticas urbanas como es el caso de la escritura de Rodrigo Lira, Eduardo Llanos, Bárbara Delano, Diego Maquieira, dejando a muchos otros en el tintero.

La primera obra mencionada expresa la experiencia urbana desde la subjetividad de un hablante que desde su condición de transeunte, vive una experiencia paradójica, en la que se siente ajeno a la sociedad humana y la existencia:

[...]
Pero no tengo voz, ni pañuelo, ni amante;
no sé por qué me vuelvo amigo de los perros
cuando soy un transeúnte de la tarde
sin saber por qué vivo y por qué muero.³¹

El texto de Harris, por su parte, opera como intertexto al interior del trabajo de Figueroa. Además de la comunidad urbana de ambos poetas, pues ambas escrituras son llevadas a cabo en concepción, en Harris está ya aparece la figura de la prostituta en la calle Orompello como metonimia de un sujeto marginal obligado a vender su cuerpo como mercancía en una calle donde predomina el miedo, lugar que siendo Chile, podría ser cualquier otro en condiciones marginales. Asimismo en ambas obras la experiencia de la ciudad está dada por la relación libidinal/corporal que el sujeto establece con ella, de un modo velado, no-conciente, para quien vive la experiencia. Harris reza:

[...]
Las zonas de peligro son inevitables; te rodean el cuerpo en silencio,
en silencio te lamen la oreja,
en silencio te revuelven el ojo,
sin el menor ruido te besan el culo

³¹ Rubio Huidobro, Armando. *Ciudadano*. Ediciones Minga, Santiago, 1983.

y los escasos letreros de neón ocultan su única identidad:

CAMPOS DE EXTERMINIO.³²

Dicho texto de Harris y el tópico de la dominación inconciente, aparece directamente referido en Figueroa:

“[...]”

(Un faro negativo de las Zonas de Peligro),
un signo PARE bajo la estrella intermitente
de un semáforo:

Que refleja el escarlata en sus pupilas
que se abre como el ojo de una bruja
que vigila como un gran video Master-Mind
que es una sombra incandescente[...]”³³

Sí en pos de destacar la deuda de Figueroa con la tradición vanguardista latinoamericana, se me permitiera retroceder un poco para revisar el caso de una de las primeras obras propiamente vanguardistas en nuestras letras, de la pluma de Pablo de Rokha, *Los Gemidos*, publicado en un año inigualablemente prolijo para la poesía como fue el de 1922. Aquí veo un bloque fundacional de este indagar topológico-poético que tiene mucho en común con la obra estudiada. En la sección *La Ciudad*, el yo rokhiano, siempre hiperbólico, intenta abarcar mediante un canto de la experiencia contradictoria y dolorosa de la ciudad incipientemente moderna, la totalidad vital-existencial de sus habitantes:

hombres despedazados, carcomidos lluviosos, mujeres polvorientas,
crepusculares, descompuestas, horizontales y multimillonarios,
multimillonarios deshechos sobre el **problema** de SUS pálidos automóviles
pálidos, cosmopolitas, amarillos, errantes(220)

Se poetiza el cuerpo social cómo tal, esto es, como cuerpo: un todo orgánicamente enfermo de alienación y la ciudad –la vía pública–, no será sino la expresión material de este pathos, indiferenciada ya de quienes la habitan:

La vía pública **es** como la vida, como la vida, es decir, no es, sencillamente, no **es** sino la consecuencia de otros acres, de otros seres, la consecuencia de otros seres en **los** entendimientos borrosos, rudimentarios, contrahechos de <<la bestia humana>>, barro enfermo, barro enfermo de muertos, ciegos, viejos atardeceres fúnebres y dioses marchitos(222)

³² Harris, Thomas, *Zonas de Peligro en Cipango*. Fondo de cultura económica. Santiago de Chile. 1995 p 29

³³ Figueroa, Alexis, Op. Cit. p 33.

Destaco y adelanto que en la obra de Figueroa también *operará* el cuerpo como metáfora de la ciudad y la ciudad como metáfora del cuerpo. Resulta interesante esta bivalencia del tropo en la medida de que es *necesaria* sí lo que se quiere es poetizar la dialéctica entre el cuerpo individual y el cuerpo social. Asimismo, antecede de Rokha a Figueroa en la ya inevitable intuición de la historia universal, cuyo centro de irradiación es –quien lo duda– Estados Unidos, la *yanquilandia* Rokhiana. En la ciudad de “Los Gemidos” es una presencia ausente, que cual brujería que controla los destinos desde lo lejano, se revela como el poder antagónico del deseo libertario del poeta, en la medida que es el símbolo de la explotación imperialista, que en De Rokha es la razón última de la alienación nacional:

Eres helada y grande, grande, grande como un campanario, la humanidad rueda despedazándose sobre tus parquets americanos, y tu corazón de **bluf** y tabaco inglés colma de sangre, colma de sangre la libreta de tus lacayos **y** suda esclavitud, esclavitud, esclavitud, esclavitud, o amasa con dicterios, con dicterios el hediondo pan del proletariado tronante, la sopa **amarga** de las chusmas. (223)

3.3.2 *La ciudad en Virgenes del Sol Inn Cabaret*

Cómo ya lo mencioné más arriba, en la obra estudiada la ciudad posee múltiples determinaciones connotativas. Haciendo eco de las transformaciones sufridas por el país, Figueroa retrata una semiósfera citadina que gira en torno el texto publicitario de un Cabaret. La idea de fondo aquí, vendría a ser la metáfora de la trabajadora sexual como el ser humano enajenado: El valor subjetivo pasa a segundo plano frente al valor que tiene el cuerpo en el mercado. Cómo dicha realidad sólo puede darse en la experiencia humana, en su vida sensible, Figueroa homologa esta ciudad con la figura del cuerpo, estableciendo una metonimia de la sensorialidad humana:

“Adentro en la ciudad de una película;
es un algo que refleja carmin en su mirada.
Es un exclusivo cuerpo abandonado en medio
de las confluencias aleatorias de los pasos y personas.” (33)

c) “[...]”

Las ciudades no son cuentas de cuarzo si bajamos más.

[...]

El cuerpo no sólo es visible desde la altura.

El cuerpo es visible desnudo en la caa o sobre cualquier cosa,

El cuerpo es como observado en cámara lenta, en película porno,

Ofrecido desnudo, abierto amarrado.

(las firmas de la comunicación son pantallas de proyección

De los cuerpos, desde los espacios desde las alturas).

Aunque si bajamos más: en el líquido amniótico los

Cuerpos flotan entre miles y miles de iguales.

[...]”(69-70)

Debe destacarse la dialéctica que estos versos establecen entre un cuerpo particular y la corporalidad plural, social. De acuerdo a esto, los fenómenos de la experiencia humana que aparecen poetizados a nivel del individuo, tal y como la asunción del discurso aspiracional, también aparecen referidos a la ciudad. Al igual que en las citas anteriores a Pablo de Rokha lo que la experiencia del cuerpo individual es identificable con la del cuerpo social constituyéndose a partir de una situación existencial un fenómeno histórico. Es en este sentido que puede entenderse el líquido amniótico como esa sustancia social compartida, que por un lado tiene relación con el fenómeno infinitamente particular de la concepción, es decir con la formación del individuo, pero asimismo es parte de la conexión con la madre, y por medio de ella, con todos los otros: con la humanidad entera y el mundo exterior.

Llama la atención cómo el cuerpo de la polis es graficado en la misma ambivalencia de decadencia y progreso que el de las trabajadoras sexuales. Por un lado la ciudad se presenta como las ruinas de un proyecto identitario devastado; por otro, es una ciudad que se proyecta a sí misma como una cinematográfica Nueva York, referente indiscutido de la cultura de la libertad y el progreso:

“[...]

(En pantalla):

Se pone el sol detrás de la estatua del progreso

En plena entrada del puerto de New York

[...]”

Del mismo modo, es retratada la vida cotidiana de los hombres y mujeres de la medianía. Mediadas por la opacidad del reconocer la propia realidad, por relaciones interpersonales llenas de monotonía y mentira. La infidelidad es expuesta como el deseo de la tierra prometida que es el Cabaret, metaforizando la ideología del consumo: se intenta saciar un deseo que sólo produce más deseo, y así fomentar el consumo. En este registro el sujeto de la enunciación se refiere a Ester, una mujer “común y corriente”:

“[...]”

Has de saber Ester que Asuero ya casi no existe,
Llega cansado por las noches de tanto trabajar de tanto,
Pasar días y días sobre el mundo,
perdidos los ensueños y deseos.
(El muy imbécil, atontado, ya no sabe distinguir entre tu pierna
Y un blanco, blando trozo de carne de cordero).

A todas las hembras ve como un gran queso, cubierto y repleto de agujeros
Sobre todas ellas con gestos de robot súbese aburrido,
instálales el cuerpo
como si trepara a la balsa en un naufragio,
como si se acomodara encima de un colchón, sobre una hamaca,
para después leer a Leibnitz y convencerse (o conformarse)
de que está es la mejor de toda vida.

[...]”³⁴

Para Asuero las relaciones sexuales están totalmente desprovistas de intercambios subjetivos lo que lo lleva a desvalorizar a su propia pareja y al género femenino en general. Todo esto mediado por una vida en la que el trabajo enajenado no es reconocido como tampoco lo es la pérdida de todas las esperanzas. Ante esto no cabe sino recubrir la frustración general en una actitud de conformismo, pues, es poco verosímil que la lectura de Leibnitz quiera simbolizar otra cosa que una reflexión sumamente lógica y sistemática cuyo propósito es poder enunciar la imposibilidad de otra realidad que no sea la que se vive.

³⁴ Ibid. p 64

Según lo ya dicho puedo enunciar ya que la ciudad opera como una metáfora de una experiencia humana en la que la totalidad no puede reducirse a cada uno de sus momentos por separado. La experiencia acotada del cabaret es a la vez la existencia social en todas sus dimensiones. Con respecto a la que no se puede o no sería deseable estar afuera: “*No os quedeis en el frío*” reza el folletín de propaganda.

Asimismo se muestra una *imago mundi* en la que la arquitectura urbana no puede separarse de la praxis vital individual y esta, a su vez, tampoco puede disociarse de las relaciones que se establece con el resto de las praxis vitales individuales, mediadas y no mediadas por las instituciones sociales y el mercado. En fin, cada vida particular reproduce la totalidad a la vez que es su condición de posibilidad. Aquí es donde la ideología se materializa como el *pegamento* que le otorga la cohesión a todos estos elementos. La poetización de esta experiencia en su doble dimensión estética y política implica hacerse cargo de la realidad para mostrar los hilos invisibles de la ideología. Esto no se hace por medio de la denuncia o el método histórico sino invitando a una experiencia estética en la que la situación existencial de frustración generalizada se haga visible. Esta distopía que se muestra, tal cual como pudo haber ocurrido en estéticas como la del teatro épico de Brecht, no da pie a soluciones sino más bien muestra la crudeza de las problemáticas con la intensidad que sólo la expresión artística se puede permitir. Por lo mismo, si bien el texto puede cumplir una función de denuncia no es eminentemente poesía de denuncia y para que esto quede más claro quizás hay que comparar con los intentos previos de abordar tópicos similares.

Por razones histórico-biográficas, estéticas y políticas, es difícil que Gonzalo Millán hubiese percibido con total claridad la presencia del neoliberalismo en su poesía urbana. Su compromiso como exiliado es dar cuenta de la atmósfera psicológica de terror en el cuerpo-texto-ciudad. Se entiende, evidentemente, la necesidad de denunciar cosas más urgentes y el medio artístico, el lenguaje objetivista, se adapta perfectamente a las circunstancias de un sujeto amordazado generalizado: por el exilio, por la censura, por la prisión, la muerte, o el simple hecho de ser un artista en dictadura. Sin embargo, las transformaciones sociales de carácter estructural llevadas a cabo durante la dictadura no tardaron en ser estetizadas. Enrique Lihn, quien en su permanente preocupación ética materializó tanto el imperativo vanguardista de unir arte y praxis como el de la transgresión estética, fue pionero en integrar estos tópicos a su trabajo artístico. Ya en la

mencionada obra, *Paseo Ahumada* (1983) Lihn da cuenta en su poema “Canto General” la irrupción de las nuevas condiciones de vida producto de los profundos cambios estructurales en Chile. Se da cuenta del contexto de crisis y de apertura de mercados que desencadena en la selvática experiencia del comercio ambulante: contra la ley pero expresión a escala micro de aquella *ley general* que regula el intercambio de mercancías en la sociedad.

IV.- CONCLUSIONES

Me gustaría concluir a la par como concluye el libro. El poema-apéndice: Postrero mundo-comic pareciera otorgar las claves para la lectura del texto.

“Postrero mundo-comic: (yo defino)

que es el escenario en el que hace equilibrios y
piruetas el payaso disfrazado
de la televideada humanidad”.³⁵

El mundo entendido como comic es el paroxismo de la irrealidad de la ideología. Una obra estética evidenciando que todo es una obra estética definida por la frustración del payaso.

“Ferrocarril del sueño eros, dólar (dolor) money,
vagón del sueño droga y neoprén,
decorado Disney World de mis paseos diarios
paisaje de la víctima del sueño que se sueña personaje
de su sueño”.³⁶

Cómo si ya no quedara suficiente claro, se crea una imagen de un decadente surrealismo donde toda la experiencia estética está reducido al mero decorado: un disneyworld drogadicto de un sueño que no puede remitir sino a más sueños. No obstante, lo que a mi más abruma es el verso final, separado por muchos espacios del resto del poema: “volveré”.³⁷ Y en esto es donde a mi parecer radica el sentido de la obra. Ciertamente es desconcertante y que no hace sino abrir el sentido de la obra pero también me parece que, al menos en uno de los sentidos posibles de su lectura, alumbrará más de lo que uno podría imaginar: Un verbo en primera persona y tiempo futuro. Cómo es sabido, nadie puede hablar a ciencia cierta del futuro y si es que uno hace el acto compromisorio de hacerlo no está revelando otra cosa que no sea la propia voluntad y ahí, a mi juicio, está el núcleo del asunto. El texto no aporta soluciones, pues no es un texto programático que pretenda resolver un problema ideológico con otra formulación igualmente ideológica, es un texto crítico que atendiendo a su sentido primero, deberíamos entender

³⁵ Ibid. p 75.

³⁶ Ibid. p 76.

³⁷ Ibid.

como un texto que pretende hacer crisis en algo. Eso es lo que ilumina al poeta en la oscuridad de la historia, simplemente la voluntad y la fe en la escritura. Entonces, me parece que al menos en este sentido mi hipótesis puede ser validada, pues ese y no otro es el gesto de las vanguardias artísticas. Su fracaso es conocido por todos, pero pervive la voluntad de indagar en el aspecto estético del mundo que no está de ningún modo disociado de todos los demás y por eso mismo es que es permisible ocupar todo lo que esté a disposición del productor artístico: la conciencia de que el conjunto de recursos disponible para un arte no pasa de ser una convención institucional es lo que hace que el artista pueda disponer su creatividad también en la materia que ocupa. Figueroa se vale de la ideología porque es justamente en ese terreno donde se tapan los hoyos de la dominación, haciéndose invisibles las dimensiones sociales del sufrimiento, empujando toda la frustración al individuo que ya no le queda sino culparse de todos sus fracasos o simplemente evadirse, uso para el que la industria del espectáculo fue creada. El volveré no puede ser otra cosa que esta voluntad que no está asegurada por ningún soporte que no sea la libido de la creación. Ante todas las insuficiencias que mi trabajo pueda tener, no puedo sino disculparme y luego repetir el mismo gesto que el poeta:

Volveré

V.- BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL

1. Figueroa, Alexis. *Virgenes del Sol Inn-Cabaret*. Santiago, Ediciones del Temple, 2007.
2. Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Ediciones península, 1997.
3. Schopf, Federico. *Del vanguardismo a la antipoesía*. Santiago, Lom, 2000.
4. Rojo, Grínor. *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago, Lom, 1999.
5. Eagleton, Terry. *Ideología: Una introducción*. Barcelona, Paidós, 2005.
6. Larrain, Jorge. *El concepto de ideología volúmenes 1 y 2*. Santiago Lom, 2007 y 2008 respectivamente.
7. Morales, Andrés. *La poesía de la generación del 80: Valoración de fin de siglo*.
Versión digital en <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/13/tx18.html>.