

POÉTICAS DE LA POSTMODERNIDAD:
LITERATURA CHILENA NEOVANGUARDISTA DURANTE
LA DICTADURA MILITAR (1973 – 1990)

by

DAVID MIRALLES

A DISSERTATION

Presented to the Department of Romance Languages
And the Graduate School of the University of Oregon
In partial fulfillment of the requirements
for the degree of Doctor of Philosophy

September 2004

TABLE OF CONTENTS

Chapter	Page
I. INTRODUCCIÓN.....	3
II LA NEOVANGUARDIA O MOVIMIENTO DE “AVANZADA”.....	18
III. LA ESTÉTICA POSTMODERNA DE JUAN LUIS MARTÍNEZ: LA CRÍTICA DE LOS DISCURSOS SOBRE LA REALIDAD.....	55
IV. EL ANTEPARAÍSO DE RAÚL ZURITA.....	88
V. DIAMELA ELTIT. “LUMPÉRICA” Y LA ESTÉTICA DE LO MARGINAL.....	104
VI. CONCLUSIONES.....	146
VII. APÉNDICE A.....	158
VIII APÉNDICE B.....	166
IX. APÉNDICE C.....	183
X. BIBLIOGRAFÍA.....	188

I. Introducción

El propósito principal de este trabajo es examinar el sentido de un grupo de obras literarias surgidas durante la dictadura militar chilena (1973 –1990) La particularidad de estas obras es su carácter vanguardista, experimental o de avanzada. Este hecho, las aísla de multitud de otros trabajos surgidos en el mismo periodo cuya propuesta no fue de ruptura con la tradición, sino de crítica y denuncia de los abusos del régimen militar (como por ejemplo la literatura testimonial) o simplemente de expresión o reflejo mediatizado de la misma. Esto no significa de ninguna manera que la literatura vanguardista o de avanzada no se haya pensado como crítica del sistema. Al contrario, estos escritores se consideraban incluso más radicales en su crítica de la actualidad que aquella literatura surgida con este expreso propósito. Pero su crítica no se alineaba solamente en contra de la dictadura, sino más profundamente, en contra del subsistema literario mismo en el cual aquellas otras propuestas se encontraban todavía presas. Su gesto y su práctica han sido pues, extremadamente radicales y sus integrantes han hecho gala de una cierta lucidez a menudo inalcanzable para los lectores no advertidos o iniciados en la neo-vanguardia.

En mi trabajo procuraré examinar tres de las obras más significativas dentro de este nuevo paradigma. Se trata de La nueva novela (1977) de Juan Luis Martínez, Anteparaíso (1982) de Raúl Zurita y Lumpérica (1983) de Diamela Eltit. En la actualidad estas son obras canonizadas y su prestigio parece estar más allá de toda duda. En este sentido, es importante resaltar que su calidad literaria no ha sido uno de los elementos

puestos en juego en el análisis. La calidad literaria está sujeta muchas veces a parámetros históricos y su valoración puede resultar arbitraria en más de algún sentido. No cabe duda, sin embargo, que los autores estudiados despliegan un profundo conocimiento literario y gran solvencia en el uso del lenguaje. Su creatividad y su espíritu innovador asimismo resultan notables. Por lo tanto, el análisis ha estado dirigido más bien a tratar de desentrañar el sentido de este gesto radical en un contexto histórico tan singular como lo fue el periodo del régimen dictatorial del General Pinochet. En este sentido, resultará muy importante una adecuada comprensión del carácter de este periodo histórico en general y de la propia dictadura, en particular. Uno de los elementos que se hacen presentes en este trabajo es el hecho de que más allá de su carácter conservador y retrógrado la dictadura pinochetista gestó y propició un conjunto de cambios profundos en la estructura del estado y del país, hecho que ha llevado a algunos científicos políticos a hablar de que en este periodo se produjo una verdadera revolución liberal o de derecha. El impacto de dichos cambios ha sido profundos en la sociedad chilena y han definido lo que el país actualmente es. La caída de la dictadura, como cualquier observador puede constatar, no ha significado, hasta la fecha, la alteración del proyecto establecido por Pinochet y sus hombres. Los drásticos cambios, políticos, económicos y sociales que fueron introducidos a la fuerza durante los largos años de la dictadura modificaron totalmente al país. Tenemos así, el hecho de que esta dictadura no fue meramente un golpe de estado que arrebató el poder al régimen socialista de Salvador Allende para restituirlo a las fuerzas políticas (en su mayoría mesocráticas) que eran sus enemigas, sino que significó la apropiación del mismo por una reducida élite de intelectuales

ultraderechistas de que se hizo rodear el General con el propósito de rediseñar por completo el país. Es en este contexto en el que las obras aquí estudiadas aparecen y a mi juicio, este no es un hecho trivial. A lo largo de este trabajo, trataré de entender el posible vínculo entre esta situación histórica y estas obras en particular. El hecho obvio de que estas obras se distanciaron y en algún sentido rompiesen con una tradición, me ha llevado a sospechar de un paralelismo entre este gesto y el de la dictadura. En ambos casos se trata de un recomienzo, de una suerte de refundación. En ambos casos, se trata también de una élite que sabía cómo operar las transformaciones y que se presentó como un grupo hegemónico. En la investigación y en la reflexión sobre este paralelismo he encontrado sin embargo, algunas asimetrías. La más importante tiene que ver con el hecho de que el advenimiento de la dictadura es producto de una gran crisis y de un proceso político en el cual los extremos ansiaban una solución armada. Había un proceso en marcha y había un antagonismo. Por cierto, no se trata de discutir si este antagonismo justificó o no el golpe del 11 de septiembre de 1973, sino del hecho concreto, innegable, de que este antagonismo existía. Había una pugna de proyectos políticos. Sin embargo, en el caso del subsistema literario chileno no se puede documentar un momento parecido. En el plano de la poesía, por ejemplo, se conoce la polémica entre las estéticas opuestas de Enrique Lihn y Jorge Teillier,¹ dos de los grandes poetas del periodo inmediatamente anterior al golpe, pero ello no parece suficiente para hablar de una crisis. Este hecho nos conduce a pensar que el advenimiento de esta nueva estética no es producto de un quiebre o de una evolución de la literatura chilena, sino que obedece a algo más trascendente y que es, claramente, el cambio radical de las condiciones histórico-sociales introducidas por la

dictadura. Sin embargo, esta constatación por simple que parezca está sujeta a una serie de complejas consideraciones. Es aquí donde cobra suma importancia la noción de ideología tal como ha sido estudiada desde Marx en adelante, pasando por Althusser y Žižek . Y esto por cuanto, más allá de que se pueda establecer un paralelo entre la dictadura y el movimiento de avanzada o neo-vanguardia no significa que dicho movimiento haya sido la avanzada estética del régimen dictatorial. Al contrario, esta agrupación, como hemos señalado, se vio a sí misma como una de las instancias críticas más lúcidas en contra de la dictadura. Mejor aún, llegó a concebir que la única crítica verdadera en contra del régimen era la suya, como se desprende de sus análisis del trabajo de los sociólogos de la nueva izquierda opositores a Pinochet a quienes recriminaba su adhesión a procedimientos demasiado positivistas, cuantitativos y en definitiva, su conformismo ante el arte.² La efectividad de su crítica resulta sin embargo, muy dudosa en la medida que su complejidad y sutileza teórica probablemente escapaba al horizonte de comprensión de los personeros del régimen. Desde luego, sería temerario afirmar que su gestión tuvo algo que ver con la desestabilización de la dictadura hacia finales de los ochentas.

El contexto socio-histórico de la nueva literatura

Se ha dicho que la poesía chilena surgida durante el período de la dictadura militar del General Augusto Pinochet es un fenómeno estético caracterizado fundamentalmente

por la gran variedad de sus propuestas estéticas. Un registro sumario de esta productividad artística nos lleva a reconocer que dicha variedad se extiende desde una poesía de carácter testimonial hasta sofisticados productos de “experimentación” con el lenguaje. En un primer momento, al comienzo de la dictadura, dichas propuestas conviven y disputan un espacio y el reconocimiento en los circuitos intelectuales y artísticos que, lentamente comienzan a rearticularse en la sociedad chilena. Este hecho no debe tomarse a la ligera. En primer lugar, ésta gran diversidad de propuestas puede interpretarse como el resultado directo de la violencia ejercida sobre el cuerpo social del país. En efecto, la dictadura ha desmantelado, entre otras cosas, toda la vida cultural de la nación. Y no estamos hablando aquí solamente de la clausura de las instituciones y la expulsión (y la muerte) de un gran número de intelectuales, sino también y especialmente, de la violencia ejercida sobre la cotidianidad de millones de hombres y mujeres, para quienes de pronto, el mero hecho de hablar, de comunicarse, se transformó en un acto complejo a través del cual parecía revelarse sobre todo el propio aislamiento, transformándose el lenguaje en un medio de pronto opaco que no hacía sino devolver los fragmentos de una comunidad atomizada. El miedo y la sospecha parecían retorcer y devaluar las palabras cruzadas en los espacios públicos.³ En una situación así definida, el arte parece reflejar la atomización de la sociedad. De manera que es posible pensar que ello explicaría su súbita diversidad. Por otra parte, parece haber una pérdida de referentes inmediatos a los que acudir y esto no debe interpretarse como la carencia de una o una(s) figura(s) hegemónica(s) en el ámbito de la poesía, puesto que sí las hubo,⁴ sino más bien, a la carencia de un discurso crítico. Sin embargo, esta diversidad y las características de

muchas de las nuevas posiciones estéticas, pueden perfectamente reflejar el poder del discurso refundacional de la dictadura. Por mi parte, creo que esta segunda hipótesis merece ser examinada cuidadosamente y es lo que me propongo hacer en las siguientes páginas.

La primera pregunta que conviene hacerse es si realmente existió un vacío literario que los nuevos poetas vinieron a llenar con sus obras. En otras palabras, si el sistema literario chileno sufre una quiebra. La respuesta a esta interrogante parece bastante clara: nunca hubo tal vacío. Los poetas chilenos más importantes y reconocidos continuaron su producción sin que se haya advertido una merma en la calidad de su productividad o una crisis estética.⁵ ¿De dónde surge entonces la necesidad de un replanteamiento, en algunos casos tan radical? Ciertamente, no había una crisis en el ámbito de la literatura y esto se corrobora por el hecho de que estas nuevas poéticas no surgen contraponiéndose o negando la poesía anterior, al menos no explícitamente. Y esto es, esencialmente, porque se presentan como algo totalmente nuevo. Es un hecho claramente establecido que no parece haber angustia de influencias⁶ en los nuevos escritores que comienzan a ocupar la escena literaria puesto que tienen la conciencia de que están instaurando unos productos que no dejan margen alguno de comparación con la poesía anterior. Las causas de su surgimiento como generación no deben pues buscarse en el devenir del sistema literario, sino en unas condiciones sociales y políticas nuevas. Estas son las del ordenamiento fascista y neo-liberal instaurado por la dictadura en contraposición al orden forjado por los gobiernos anteriores, especialmente, al del depuesto presidente marxista Salvador Allende.

Conviene señalar que la dictadura militar que derroca al gobierno socialista de Allende asume la conducción del país otorgándole a su función un carácter refundacional. Ello explica el desmantelamiento de casi la totalidad del Aparato del Estado puesto que ya no era funcional a su gestión, así como también, de los Aparatos Ideológicos del Estado. En el sistema escolar: expulsión, exilio y /o asesinato de profesores, clausura de los Sindicatos y prohibición de la libertad de asociación y reunión, persecución y asesinato de dirigentes sindicales, clausura y, posteriormente, censura de la prensa, proscripción de todos los partidos políticos, con el consiguiente cierre del Congreso, cesación de las funciones del Sistema Jurídico, etc. Más aún se suspenden todas las garantías ciudadanas y se impone la autocracia y una juridicidad constituida por Cortes Marciales, puesto que se ha decretado Estado de Emergencia. Resulta muy obvio que muy tempranamente la junta militar que ha tomado el control del país se propone re-definir y rehacer el Estado y sus Aparatos Ideológicos.⁷ Una nueva institucionalidad comienza a ser elaborada resultando sintetizada en una nueva Carta Magna: la constitución de 1980.

Una nueva discursividad comienza también desde el primer momento a adueñarse del espacio social. Desde la prensa incondicional al régimen, pasando por los salones de clases, hasta los afiches callejeros, la propaganda ideológica del nuevo orden interpela a los sujetos, cohibidos y abrumados por la violencia cotidiana: “En cada soldado hay un chileno y en cada chileno hay un soldado”⁸, “Vamos bien, mañana, mejor”, etc. El régimen pretendía identificar a la sociedad civil con sus presupuestos ideológicos y con su acción re-fundadora. Frente a ello no había alternativas inmediatas, como no fueran la

actividad clandestina y la conspiración, que en la mayoría de los casos solía conducir a la muerte. Es en este escenario social donde surgen textos como *La Nueva Novela* (1977) de Martínez, *Anteparaiso* (1982) de Zurita y *Lumpérica* de Eltit (1983) libros claves de la nueva literatura chilena. Es en este contexto también donde aparecen textos poéticos de carácter testimonial, como *Dawson* (1985) de Aristóteles España y *Exilios* (1983) de Jorge Montealegre y Bruno Serrano. En los cuales se intenta describir las experiencias de un campo de concentración y del exilio, mediante la eliminación de toda distancia entre hablante literario y sujeto empírico, asumiendo un lenguaje netamente referencial. Otra vertiente surgida en este momento es la así llamada poesía Etno-cultural cuya tentativa será la articulación de textos que denuncian la situación de los grupos étnicos que han sufrido la violencia y el despojo, llegando en algunos casos al genocidio (como ocurrió con la cultura Kaweshkar o la Selkman) en el momento de formación y expansión del Estado chileno. También se da la notable aparición de una poesía femenina cuya principal característica será el uso de un lenguaje desenfadado que no teme la referencia a la corporalidad y a expresar un erotismo subversivo en interdicción con el rol tradicional de la mujer.

Toda esta poesía tan diversa en lenguajes y propuestas aparece sin entrar en contradicción aparente con una poesía anterior y tampoco entre ella. Si bien es cierto, su diversidad puede en cierto modo explicarse por las condiciones de atomización o fragmentación de la sociedad chilena de la época, no lo es menos que cada una de estas vertientes explora una realidad y, por lo tanto, un tema nuevos. En todos estos textos poéticos puede advertirse que la urgencia que los anima es una realidad que se ha

impuesto insoslayablemente al autor. Si se echa una mirada hacia la poesía inmediatamente anterior a esta, la poesía de la generación del 60, la conclusión a la que se llega es que se trata en general de una poesía lírica, en el mejor y más preciso sentido del término. La preocupación intimista es la que anima la mayoría de los textos de estos poetas. Así ocurre en Waldo Rojas, Omar Lara, Jaime Quezada, Silva Acevedo, etc. sus obvias diferencias nunca llegan a ser otra cosa que las de un “estilo” diferente. Por lo general, es ésta una poesía de gran calidad y “literaria” en el sentido que recoge y explota la mejor tradición de la poesía anterior. Nada de esto puede decirse con soltura en el caso de la poesía que nos ocupa. Si bien es cierto, pueden encontrarse en sus textos la huella de poetas mayores como Parra, Neruda, Teillier y Lihn, dentro de la tradición chilena y también, obviamente, de la poesía europea, lo que llama nuestra atención en este caso, ya no es simplemente el lenguaje sino que aquella exterioridad que atraviesa ostentosamente dicho lenguaje. Muchos de estos textos no nos interesan simplemente por su carácter de poesía, noción que en su lectura se vuelve a veces problemática, sino como objetos vinculados a una problemática palpante. Y esto es válido tanto para aquellos textos testimoniales como para aquellos de carácter más “experimental”, pasando por toda la gama intermedia. La pregunta es entonces: ¿Por qué surge justamente en este período tan crítico de la historia del país una poesía signada por su preocupación por la realidad? Precisamente cuando era más esperable una actitud de recogimiento e intimismo, una huida hacia la interioridad producto del temor. Aunque alguna crítica ha asumido equivocadamente y tras una lectura superficial, que determinados textos de la poesía chilena de la dictadura debido a su “hermetismo y oscuridad” estarían en esa línea, yo creo

que es bastante fácil probar que es justamente lo contrario. Lo que probablemente ha sucedido es que algunos críticos se han confundido debido a la radicalidad de algunos textos, los cuales no admiten una lectura tradicional en tanto poemas, pero, ello solamente esta revelando la modestia de los recursos del propio crítico y nada dice realmente sobre la obra en cuestión. Ahora bien, y tratando de responder a la interrogante antes formulada, creemos que es posible pensar que el vacío, la borradura de las instituciones efectuada por la dictadura y el hecho de su violenta imposición, hayan provocado en los artistas, especialmente de la palabra, un vuelco hacia la realidad, pero una realidad vista en toda su precariedad, una realidad que por una parte se desvanecía mientras que por otra, era ostentosamente sustituida. En otras palabras, para estos artistas, como para los ciudadanos en general, de pronto fue evidente que la realidad no era más que una construcción histórica. En este momento se asiste, acaso privilegiadamente, a la muerte de un viejo estado y al nacimiento de uno nuevo. Y esta transformación comienza por la base económica de la sociedad, es decir, por la implementación de una nueva infraestructura, constituida por la economía social de mercado.

Situados en este contexto, es conveniente detenerse a analizar a la luz de algunos conceptos claves, como por ejemplo el de ideología y el de postmodernidad, la manera en que esta irrupción de nuevas obras se vincula al proyecto re-fundacional de la dictadura. Tendremos siempre en cuenta que el caso de Chile es en este sentido paradigmático por tratarse de un país en que se emprende un “reescritura” de la ideología de las clases dominantes a “sangre y fuego”.

En las siguientes páginas entonces, nos proponemos el análisis de tres de las principales obras pertenecientes a tres de los más importantes escritores surgidos durante la dictadura militar chilena. Primeramente, nos ocuparemos de la Nueva Novela del poeta Juan Luis Martínez, concentrándonos en su caso en el trabajo de deconstrucción ideológica de los discursos de la tradición poética y filosófica occidental. Posteriormente analizaremos Anteparaíso del poeta Raúl Zurita, procurando mostrar como este texto se halla atravesado por otros discursos ideológicos y el sentido que esto sugiere. Finalmente, nos ocuparemos del análisis de la novela Lumpérica de Diamela Eltit concentrándonos en el sentido que adquiere el concepto de margen o marginalidad en su proyecto narrativo.

Notas

¹ Más que una verdadera polémica este fue un desacuerdo entre dos estéticas que arrancaban desde principios distintos. Lihn reprochaba a Teillier su larismo que a su juicio recreaba un mundo aldeano de falsedad absoluta. Teillier respondió con un admirable ensayo, pleno de lucidez, llamado “Sobre el mundo donde verdaderamente habito o la experiencia poética”.

² Véase el trabajo de Nelly Richard La estratificación de los márgenes publicado en 1989. Allí Richard plantea que “para la “avanzada” los encuadramientos de la sociología

demuestran conformismo en su manera de obedecer las leyes de integración a las dominantes del mercado o de la comunicación social, y de reafirmar incluso el poder adaptativo de sus determinaciones y determinismos.” (pág. 29) También el capítulo “Entorno a las ciencias sociales: Líneas de fuerza y puntos de fuga” de su libro La insubordinación de los signos publicado en 1994 por la Editorial Cuarto Propio en Santiago de Chile. La crítica más importante dirigida contra la nueva sociología de izquierda, principalmente integrada por el segmento de “socialistas renovados”, tiene que ver con la incapacidad de la misma de “valorizar” los productos de la “avanzada” artística. Dice Richard: “Faltaba el arriesgarse a valorizar el gesto crítico de intervenir y contravenir las reglas de adaptación a las convenciones artísticas, desde una brecha abierta hacia las zonas más obturadas de la experiencia simbólica del Chile de la represión. Esta valorización crítica hubiera contribuido a que la “nueva escena” fuera reconocida por esos públicos significativos...” (pág. 76)

³ A este respecto resulta muy esclarecedor leer los documentos recientemente liberados por el gobierno de Chile sobre la “guerra psicológica de penetración” emprendida por el régimen militar para mantener a la población atemorizada. Estos son documentos que fueron caratulados como "Secretos", "Confidenciales" y "Reservados". Los autores de estos documentos operaron desde las primeras semanas posteriores al 11 de septiembre en el Departamento de Psicología de la Dirección de Relaciones Humanas al mando del psicólogo Hernán Tuane Escaff, instalados en el ministerio Secretaría General de Gobierno

bajo las órdenes directas del general Pedro Ewing Hodar. Estos documentos ayudan a explicar algunos de los orígenes de lo que efectivamente ocurrió en el país, en la calle, en los centros de detención, en los hogares y en los medios de comunicación, y permiten conocer de dónde nacieron algunas de las ideas y acciones que Pinochet y el resto de la Junta Militar llevaron a la práctica. Un primer informe sobre estos “documentos del miedo” fue publicado en el diario La Nación en su edición del día 7 de abril de 2002.

⁴ Permanecieron en el país por lo menos tres grandes poetas que siguieron produciendo durante este tiempo. Me refiero a Nicanor Parra, Enrique Lihn y Jorge Teillier.

⁵ Lo que sí puede decirse es que en muchos casos dicha producción sufre un cambio de orientación. Así, por ejemplo, en Lihn y en algunos poetas de la generación anterior, como Gonzalo Millán y Floridor Pérez.

⁶ Por supuesto utilizo el concepto en el sentido que lo define Harold Bloom quien defiende la noción de una historia de la literatura basada en la preeminencia de indiscutibles grandes maestros: Dante, Chaucer, Shakespeare, Cervantes, Tolstói, Austen, Whitman, Joyce, Proust, Kafka, Beckett, Borges... El Canon. Los autores canónicos son los grandes clásicos de la tradición occidental, los que desde Homero hasta nuestros días "tejieron la imagen, más duradera que la de cualquier religión, más verdadera que la de cualquier historiador, de lo que significa ser humano" la omnipresencia de los autores canónicos o “padres literarios” son los responsables de la “angustia de las influencias” en

los escritores noveles frente a la cual Bloom enumera una serie de reacciones tendientes a librarse o aceptar tal posesión demoníaca. Por otra parte, es evidente la influencia del psicoanálisis en esta teoría.

Para mayor información véase Harold. Bloom, The anxiety of influence New York: Oxford University Press, 1973. Hay traducción española: La angustia de las influencias de Monte Ávila Editores. Así mismo, para una cuidadosa historia del concepto de canon remito a el artículo de George A. Kennedy "The Origen of the Concept of Canon" que aparece en Canon vs. Culture: Reflections on the current debate, editado por Jan Gorak. Específicamente desde la página 106 en adelante. También el libro Dominios de la literatura: Acerca del canon es una excelente aproximación al debate sobre este concepto, especialmente en el ámbito latinoamericano y específicamente de la literatura argentina aunque también por supuesto a nivel internacional. Especialmente interesante es el ensayo de María Teresa Gramuglio "El canon del crítico fuerte", lúcido análisis del trabajo de Bloom.

⁷ Este concepto pertenece a Althuser y se halla expuesto en "Ideologie et Appareils idéologiques d'Etat" en La Pensée N° 151 Junio de 1970, Paris. Hay traducción española bajo el título de "Ideología y aparatos ideológicos del estado", Ediciones Quinto Sol, México D. F. 1987. Para una visión sucinta y actualizada del concepto de ideología remito a mi exposición del concepto en el Apéndice B.

⁸ José Rodríguez Elizondo “Claves para descifrar a un guerrero” Prólogo a Ego Sum de Raquel Correa Y Elizabeth Subercaseaux. Entrevista en profundidad al general Augusto Pinochet.

II. La neo-vanguardia o "movimiento de avanzada"

El surgimiento de un movimiento neo-vanguardista en los primeros años de la dictadura en Chile, constituye una más entre otras tantas tendencias que en dicho momento se disputaron la escena literaria.⁹ Aunque en un principio existió una cierta tolerancia entre las mismas y no creo que pueda hablarse de una disputa literaria entre ellas, sí se puede afirmar que la neo-vanguardia se auto-asumió con claras pretensiones hegemónicas. Y esto no tanto porque haya protagonizado una negación frontal o una pugna con estéticas anteriores o contemporáneas, sino más bien por la inscripción de su propia praxis en el contexto. Dicha praxis resulta suficientemente distinta y / o nueva como para instaurarse provocativamente en dicho contexto. El nombre con el que se le suele designar resulta superlativo y parece aludir más bien a un período de la historia del arte occidental que a una estética concreta. Y, dado que la palabra vanguardia posee ya en sí misma la idea de lo nuevo, de lo más avanzado, resulta también redundante. Es, además, una palabra de connotaciones bélicas y, en este sentido, no cabe duda de su carácter negador e iconoclasta. Ello es precisamente lo que caracteriza a la vanguardia europea y latinoamericana de principios del siglo XX. De modo que esta “nueva” vanguardia chilena se encontraría entonces aludiendo y dialogando directamente con aquel movimiento, puesto que su adjetivo inicial, “neo”, nos remite necesariamente al mismo. Pero, este prefijo nos hace pensar, además, en el rescate de un extremismo estético en su condición ya osificada, derrotada y desvirtuada; de un movimiento definitivamente deglutido por el orden

social al que se opuso. Esta neo-actividad artística parece ser pues, una reincidencia o una suerte de reanimación de un cadáver glorioso. El contexto es distinto, por supuesto. Su escenario es ahora, una vez más, la periferia occidental. Pero, todo esto sólo tiene sentido si el significado de este prefijo es el de la reanimación, es decir, si resultara que la neo-vanguardia fuera una vanguardia revitalizada, aunque “esencialmente” la misma. ¿O se está aludiendo con él a una vanguardia nueva, distinta, que sólo recoge de aquella la idea de estar en la punta, en el extremo más lúcido de la práctica estética? Esto último es, por cierto, lo que pareciera tener más sentido. De acuerdo con esto, se puede todavía insistir en la tesis de la revitalización de la vanguardia en los siguientes términos: la vanguardia puede revivir en un nuevo contexto. Esta nueva atmósfera - la periferia latinoamericana- sería capaz de despertar y dar otra oportunidad a esta iconoclasta estética. Aunque de inmediato surge la pregunta: Si esto es así, ¿en qué términos habría que considerar a la vanguardia latinoamericana, y más concretamente a la vanguardia chilena de principios del siglo XX? ¿Es que este movimiento se vincula con aquella vanguardia más que con la europea o viceversa?

Por lo pronto, responder a estas interrogantes no es una tarea fácil. La lectura de los diversos textos teóricos y / o manifiestos de esta tendencia no permiten extraer conclusiones rápidas sobre el particular puesto que son suficientemente crípticos como para oscurecer toda relación con sus indudables fuentes históricas. En este sentido, cabe señalar, que unas de las principales críticas de esta tendencia a sido la

teórica Nelly Richard. De hecho, tempranamente esta crítica ha rebautizado al movimiento como “escena de avanzada” y se ha transformado en la principal exegeta de las obras, principalmente textuales y plásticas, producidas por el mismo. Sin embargo, conviene señalar también que lo que ella denomina “escena de avanzada” se limita en realidad a las actividades de los miembros del Colectivo de Acciones de Arte (CADA) y no incluye a otros escritores y artistas que deberían ser considerados dentro del movimiento neo-vanguardista, como por ejemplo, Juan Luis Martínez. Esta es, precisamente la razón por la cual prefiero mantener esta última denominación, por ser más inclusiva.¹⁰

En las páginas siguientes me propongo dilucidar, según sea posible, si esta neo-vanguardia se diferencia sustancialmente de la vanguardia europea o si es un intento de revivirla en un nuevo contexto y, también, cómo se piensa o se vincula con la vanguardia latinoamericana y, en ambos casos, cuál sería el sentido de un gesto semejante.

En primer término, debemos preguntarnos ¿qué fue la vanguardia? El arte de vanguardia nace verdaderamente en los momentos de la consolidación de la sociedad burguesa europea. Es el momento de máxima prosperidad y bonanza alcanzados por la burguesía hacia finales del siglo XIX y principios del XX. He aquí, por ejemplo, una descripción de esta situación en el caso de una de las principales ciudades de Europa:

The cultural capital of the world [Paris], which set fashions in dress, the arts, and the pleasures of life, celebrated its vitality over a long table laden with food and wine. Part of the secret of the period lies no deeper than this surface

aspect. Upper-class leisure - the result not of shorter working hours but of no working hours at all for property holders - produced a life of pompous display, frivolity, hypocrisy, cultivated taste, and relaxed morals. (Shattuck, 3)

Pero también su surgimiento se produce en un momento en que las contradicciones del capitalismo han llevado a Europa a una guerra devastadora. Tratando de encontrar una explicación al rechazo de las escuelas parnasianas y simbolistas por parte de diversas escuelas vanguardistas, la crítica Ana Pizarro en su interesante artículo sobre Huidobro y la vanguardia señala a este respecto que:

... es sintomático además que se establezca el paso de un sistema, el liberalismo, cuya concepción del mundo y del hombre significa el apogeo del individuo, a un sistema, el capitalismo de monopolios, donde el juego del individuo no es de participación directa sino que se da a través de mediaciones donde el monopolio absorbe el elemento humano y actúa en función de él. (Pizarro, "El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes")

Como es sabido, la vanguardia irrumpe en este mundo de forma crítica, disruptiva y beligerante. Su principal crítica se dirige contra la concepción burguesa del arte, aquella concepción que ve el arte y los objetos artísticos como autónomos y desvinculados de la vida y del acontecer social. Esto es, la concepción "l'art pour l'art". Esta independencia del arte puede entenderse es cierto, de varias maneras. Por una parte, se puede concebir esta separación del arte de lo social como una consecuencia de un desarrollo histórico o social del mismo, por otra, como una separación que sólo existe en la imaginación del

artista. Sin embargo, ambas aproximaciones pierden de vista la complejidad de lo que es dicha autonomía. Según Peter Bürger, la autonomía del arte es una categoría de la sociedad burguesa la cual tanto revela como oscurece un desarrollo histórico real. (36) Cita él en este sentido una definición de B. Hinz que explica la génesis de la idea de la autonomía del arte en los siguientes términos:

During this phase of the historical separation of the producer from his mean of production, the artist remained as the only one whom the division of labor had passed by, though most assuredly not without leaving a trace...The reason that his product could acquire importance as something special, 'autonomous', seems to lie in the continuation of the handicraft mode of production after the historical division of labor had set in. (Hinz, 175)

Esta autonomía del arte se da entonces en la sociedad burguesa que es precisamente el momento en que se produce la separación entre el productor y los medios de producción, la sociedad capitalista. El artista y su producto no caen en esta lógica y por lo tanto, adquieren un carácter especial debido precisamente a esta autonomía. Esto nos ilustra básicamente sobre el desarrollo del arte en la sociedad occidental, pues este momento de autonomía se produce en "un momento" de la evolución de dicha sociedad. Este desprendimiento del arte de contextos prácticos es un proceso histórico, es decir, que se encuentra socialmente condicionado. En esto recae según lo plantea Bürger, la parte falsa de esta categoría. La categoría de autonomía no permite el entendimiento de sus referentes como desarrollados históricamente:

The relative dissociation of the work of art from the praxis of life in bourgeois society thus becomes transformed into the (erroneous) idea that the work of art is totally independent of society. In the strict meaning of the term, 'autonomy' is thus an ideological category that joins an element of truth (the apartness of art from the praxis of life) and an element of untruth (the hypostatization of this fact, which is a result of historical development as the 'essence' of art) (Bürger, 46)

Por otra parte, la 'autonomía' del arte se ha dado en cierto modo en otros periodos históricos también. Por ejemplo, el arte cortesano pareció tener algún grado de autonomía, etc. Para aclarar esto, Bürger propone una simple tipología histórica reducida a tres elementos: propósito o función, producción y recepción. Así tenemos entonces que:

El arte sacro (ejemplo: el arte de la Alta Edad Media) sirve como objeto de culto. Se halla completamente integrado en la institución social 'religión' y es producido colectivamente. Su modo de recepción es también institucionalizado como colectivo.

Por otra parte, el arte cortesano (ejemplo: el arte de la corte de Luis XIV) también tiene una función definida. Es representacional y sirve para la gloria del príncipe y para el retrato de la sociedad cortesana. El artista, sin embargo, produce su arte como un individuo y adquiere con ello un sentimiento de la particularidad de su arte. La recepción es todavía colectiva aunque el contenido de la actuación colectiva no es sacro sino social.

Finalmente, el arte burgués. El arte funciona aquí como la objetivación de un auto-entendimiento de la clase burguesa. La producción y la recepción de este auto-entendimiento ya no se encuentran atado a la praxis vital. No solamente la producción, sino también la recepción es ahora actos individuales.

Ahora bien, como decíamos más arriba, el movimiento de la vanguardia europea se define como un ataque al status del arte en la sociedad burguesa. Lo que se niega es precisamente esta disociación del arte con la vida práctica del hombre. Su demanda de que el arte vuelva nuevamente a ser práctico no significa, sin embargo, que el contenido del arte deba ser socialmente significativa. Su objetivo es la forma en que el arte funciona en la sociedad. Esto significa que los vanguardistas tienen conciencia de que el arte está institucionalizado, es decir, que los contenidos del trabajo artístico y la institución artística coinciden. Esto ha sido producto del esteticismo que ha hecho de los elementos que definen el arte como una institución el contenido esencial del trabajo. Y esto es precisamente lo que provoca la distancia entre el arte y la praxis vital. Los vanguardistas entonces, parecen adoptar un elemento esencial del esteticismo. Después de todo, la praxis vital de la que el arte se ha distanciado es la lógica burguesa de los medios / fines y no es a esa lógica a la que los vanguardistas quieren restituir el arte. Ellos parten de la idea de que el arte como tal posee los valores de los cuales carece la sociedad burguesa y su intento es organizar una nueva praxis vital cuya base sea el arte. Por eso es que el trabajo de los esteticistas (como Kant y Schiller) constituye la condición previa del intento vanguardista. Solamente un arte que contenga elementos distintos de la mala praxis de la

sociedad existente puede aspirar a ser el punto de partida de la organización de una nueva praxis vital. Todas aquellas necesidades que no pueden ser satisfechas en la vida cotidiana pueden encontrar su asiento en el arte, precisamente porque el arte ha sido separado de la vida cotidiana. Valores tales como el humanismo, el placer, la verdad, la solidaridad, han sido extirpados de la vida y se han preservado en el arte.

Como veremos más adelante este aspecto de la vanguardia histórica cobra singular relevancia en el trabajo de la neo-vanguardia chilena de los años 70 y ochenta.

La vanguardia no consigue destruir la institución arte, pero modifica profundamente la categoría de trabajo de arte. Este intento de destruir la institución arte puede examinarse en las tres áreas usadas por Bürger para explicar la autonomía del arte: propósito, producción y recepción.

La más difícil de definir es la función del arte en las manifestaciones vanguardistas porque si el arte se ha de reintegrar a la praxis vital ni siquiera la ausencia de un propósito social puede ser indicada. Cuando el arte y la praxis vital son una sola entidad, es decir, cuando la praxis es estética y el arte tiene un carácter práctico, el propósito del arte no puede ni siquiera ser discutido.

Como la producción del trabajo artístico autónomo es el acto de un individuo en la sociedad burguesa, en los casos extremos, la vanguardia no asume la creación colectiva como respuesta a esto, sino la negación radical de la categoría de creación individual. Por ejemplo: Duchamp firma un objeto de producción masiva, como un urinario y lo envía a

una exhibición de arte. La firma cuyo verdadero propósito es marcar la individualidad en el trabajo artístico es escrita en un producto de producción masiva elegido arbitrariamente por lo que todo reclamo de creatividad individual deviene una burla. Es importante tener en cuenta que una vez que un objeto así es aceptado en un museo, la repetición de este gesto deviene inauténtico, puesto que ya no provoca y se transforma en lo opuesto. Si un artista actual realiza algo como esto ciertamente no estará provocando ni denunciando el mercado del arte, sino adaptándose a él. Esto explica por otra parte, el fracaso de la vanguardia en su intento de negar el arte. Desde que este gesto de protesta ha sido aceptado como arte, cualquier otro gesto similar de una neo-vanguardia resulta necesariamente inauténtico.

La vanguardia también ha negado la categoría de recepción individual mediante el expediente de eliminar la antítesis entre productor y receptor. Recordemos aquí las instrucciones de Tristán Tzara para hacer un poema dadaísta y la 'receta' de Breton para escribir textos automáticos. Ello debe entenderse no tan sólo como un ataque a la creatividad del artista, sino también como una forma de praxis vital liberadora. Los individuos pueden 'practicar la poesía', usarla como un instrumento para vivir la vida lo mejor que se pueda.

En resumen, se puede decir que el movimiento de la vanguardia histórica negó aquellas determinaciones que son esenciales al arte autónomo: la disyunción entre arte y praxis vital, producción y recepción individuales. También que intentó abolir la

autonomía burguesa del arte mediante su intención de integrar el arte en la praxis vital. Y que fracasó puesto que ello nunca se pudo realmente concretar.

Sin embargo, y a pesar de lo anterior, todo ello revela también la importancia que la vanguardia tuvo y, consecuentemente, su sentido en la historia del arte.

La primera tesis de Bürger en este sentido, es que ciertas categorías generales del trabajo artístico fueron hechas evidentes por la vanguardia. Esta tesis no implica que solamente en el arte vanguardista todas las categorías del trabajo artístico alcancen su plena elaboración. Hay algunas categorías esenciales para la definición del arte pre-vanguardista y que de hecho son negadas por la vanguardia que habían alcanzado su plena evolución como por ejemplo, la organicidad de la obra, la subordinación de las partes al todo. Pero, sólo la vanguardia hizo reconocible los medios (o procedimientos) artísticos en su generalidad porque ella no los eligió más de acuerdo a principios estilísticos, sino como significados. Pero para llegar a esto se necesitó que durante el periodo de consolidación de la conducción burguesa, la dialéctica forma / contenido de las estructuras estilísticas haya ido cambiando considerablemente en favor de la forma. El contenido del trabajo artístico, su significado, es relegado cada vez más en comparación con su aspecto formal. Tanto que se pudo definir así misma como una estética de estrecho sentido.

La segunda tesis de Bürger es que con el advenimiento de la vanguardia el sub-sistema social que es el arte ingresa en la etapa de autocrítica. Así, por ejemplo, el dadaísmo, la corriente más radical de la vanguardia, no critica una escuela que lo haya precedido, sino que critica al arte como institución y el curso que en su desarrollo toma en

la sociedad burguesa.

Pero, ¿a qué llamamos institución del arte? Al aparato productivo y distributivo, pero también a las ideas acerca del arte en una época dada, las cuales determinan la recepción del arte. Así la vanguardia se opone tanto a dicho aparato como también el status del arte en la sociedad burguesa definido bajo el concepto de autonomía. La vanguardia quiere devolver el arte a la praxis vital y esto revela su autonomía y la relación con su falta de impacto social. Dicho de otra manera, el arte ha llegado a un momento de autocrítica. Sin embargo, ¿cuáles son las condiciones históricas que deben cumplirse para que se dé la posibilidad de la autocrítica? Según Marx, la autocrítica se produce cuando una formación social o un sub-sistema social ha completado de desarrollar sus características propias y únicas. Entonces, ¿cuáles son las condiciones históricas para la posibilidad de la autocrítica en el sub-sistema social que es el arte? Para responder a una pregunta semejante será necesario, dice Bürger, reconstruir la historia del sub-sistema arte y ello porque, los sub-sistemas sociales poseen una autonomía relativa y no se puede pensar que una crisis que afecta a la sociedad como un todo se manifestará necesariamente como una crisis en el sub-sistema y viceversa.

Hoy sabemos que el movimiento vanguardista tuvo una repercusión casi inmediata en Latinoamérica. Muy tempranamente, casi simultáneamente en efecto, la vanguardia se extendió a aquellas latitudes. Los historiadores de este fenómeno han documentado la gran profusión de movimientos similares a los europeos surgidos en las principales capitales de América Latina. Prácticamente en cada ciudad importante

surgió algún grupo que proclamó en manifiestos iconoclastas esta nueva sensibilidad artística.¹¹ A la hora de evaluar globalmente este fenómeno, sin embargo, parece difícil establecer su significación real. A este respecto Jorge Schwartz ha señalado:

Consideradas desde una mirada puramente sincrónica, es decir, vistas como un sistema cultural definible en el espacio y en el tiempo, nuestras vanguardias literarias no sugieren otra forma que la de un mosaico de paradojas. Es difícil al historiador actual intentar una exposición sintética de esos movimientos, pues la búsqueda de líneas comunes, a cada paso, choca con posiciones y juicios contrastados. Si los lectores de hoy se interesan en detectar el carácter de esa vanguardia continental, el quid capaz de distinguirla de su congénere europea, recogen los efectos de tendencias opuestas y, muchas veces, llevadas a sus extremos: nuestras vanguardias tuvieron demasiadas de imitación y demasiadas de originalidad. (Schwartz, 14)

En el caso de Chile, nadie discute que el gran promotor de la vanguardia fue el poeta Vicente Huidobro, aunque, como se ha advertido, dicha revolución poética no se relaciona tanto con su propio trabajo y su teoría, el creacionismo, como con una suerte de labor agitadora que volvió a desempeñar a su regreso a Chile en 1932. Volodia Teitelboim, en su monumental biografía del poeta, refiere que Huidobro llegó a organizar a todos los artistas y poetas jóvenes para el asalto y la toma del poder cultural.

Allí estaba conversando con nosotros el Paradigma de la Poesía. El enviado de la Modernidad.

- Ustedes saben que Poesía y Revolución son la misma cosa. Es la hora de la revolución en todos los campos. En el país, en el mundo, en la poesía, en las artes. A Chile hay que despertarlo a cañonazos.
- ¿A cañonazos?
- A cañonazos de poesía.
- ¿De cual poesía?
- De la verdadera. ¡Abajo los falsarios! Hay que limpiarla de malandrines e impostores, de calugosos e idiotas. Hay que iniciar la tarea de refundar la poesía chilena. Yo empecé a hacerlo en París. ¿Ustedes están de acuerdo?
- Sí estamos de acuerdo – dijimos sin acobardarnos. No sabíamos bien de qué se trataba. Pero de todos modos estábamos de acuerdo. (Teitelboim, 184)

Esta tarea de refundación de la poesía chilena y, particularmente, aquella limpieza de malandrines e impostores a que alude Huidobro, hay que entenderla como una lucha cultural en un campo en que la vanguardia ya ha dado sus primeros pasos. Bernardo Subercaseaux ha investigado que ya desde 1910 se encuentran en forma irregular distintos textos sobre la vanguardia europea en revistas como Pacífico Magazine (128) Señala también que ya desde 1913 pueden advertirse elementos vanguardistas en algunos autores como Domingo Gómez Rojas (129), aunque agrega que no puede hablarse propiamente de

poetas o de una poesía vanguardista sino de “una sensibilidad híbrida , tardorromántica, modernista e incluso naturalista” (130). Por ello, no queda sino concluir que ha sido el propio Huidobro quien a ha inaugurado en 1914 una vanguardia orgánica, al decir de Subercaseaux:

A partir de 1914, con el manifiesto “Non Serviam” de Huidobro –que sienta las bases del creacionismo- sí se percibe el comienzo de una vanguardia orgánica, aún cuando esta cuenta con un único general que es al mismo tiempo su único soldado. Hablamos de una estética orgánicamente vanguardista por cuanto se trata de una estética enraizada en el país y en los nichos contextuales (social, biográfico y estético) que hemos analizado en los capítulos anteriores (Subercaseaux, 130)

En los capítulos anteriores, efectivamente, Subercaseaux, ha descrito el ambiente intelectual y político en el Chile del primer centenario, el cual, de acuerdo con el autor, fue un clima de gran rebeldía antioligárquica y de surgimiento del anarquismo obrero estudiantil (48). Aquellos años de gran agitación política marcan, de acuerdo con la lectura de este autor, una verdadera revolución mesocrática que termina con la caída de la oligarquía hasta entonces dominante en el país:

Fue, en definitiva, un movimiento estudiantil y social multifacético y plural en lo ideológico, un movimiento con un fuerte contenido contestatario de cuño ético, y que jugó un rol decisivo en la caída del régimen oligárquico y en las características que asumió el triunfo de Arturo Alessandri Palma, sobre todo en su perfil de candidatura mesocrática, antioligárquica, populista y

reformista. (Subercaseaux, 48)

De acuerdo pues con la tesis de Subercaseaux, este clima político, social e intelectual del Chile del centenario explica, entre otros, el fenómeno de apropiación de la vanguardia europea o, más propiamente, el surgimiento de una vanguardia artística “enraizada” en el país. Habría pues, de acuerdo con esto, una clara correspondencia entre el contexto y la producción artística de aquel momento. Una predisposición por el arte nuevo, dice Subercaseaux (171) aunque morigerara este juicio señalando que no debe pensarse en un determinismo contextual al hacer corresponder el trabajo de algunas figuras claves (Huidobro, de Rokha, Mori) con el momento histórico en que las producen. Se debe tener en cuenta según el crítico la oscuridad de los procesos creativos:

Estamos perfectamente conscientes de la dimensión oscura, secreta y mágica de los procesos creativos; la historia de la cultura no puede, sin embargo, establecerse en base a lo esotérico ni a la categoría de genio, tampoco puede convertirse en una guía de teléfonos. (Subercaseaux, 172)

Un acercamiento muy lúcido y muy documentado a dichos procesos creativos y a su génesis en Huidobro lo encontramos en el ensayo de la crítica Ana Pizarro citado con anterioridad. En él demuestra la hipótesis de que las principales ideas del creacionismo parecen tener su origen en las Meditaciones Estéticas del poeta francés Guillaume Apollinaire.¹² Aunque, ciertamente esto no invalida totalmente la tesis de Subercaseaux, parece demostrar que el surgimiento de la vanguardia en Chile se debe

principalmente a la labor de algunos intelectuales dueños de un patrimonio (económico y cultural) suficiente como para tener un conocimiento de primera mano de la cultura europea del momento¹³. En consecuencia, Pizarro plantea que Huidobro, al menos en su primera etapa vanguardista, sería un poeta evasivista o escapista. Habida consideración de que lo latinoamericano propiamente tal, consiste en una mezcla de diversas culturas europeas y vernáculas y en ese sentido la transculturación es evidente, Ana Pizarro sostiene que:

El problema de la evasión se presenta desde el momento en que ese proceso de transculturación se transforma en una aceptación directa de los contenidos extranjeros sin adaptación de éstos a nuestros patrones culturales, a nuestro «modus vivendi», a nuestra visión del mundo, a nuestra conciencia hispanoamericana. Y en este sentido, en su voluntad de huida y búsqueda de contenido ajenos a lo americano, como en su voluntad de creación de un nuevo realismo, la actitud huidobriana es escapista. (Pizarro, pp)

La problemática histórica en ambos continentes es bien distinta por más que Subercaseaux quiere ofrecernos en cierto grado de paralelismo entre la situación de Chile y la de Francia (más específicamente, de Santiago y París). La revolución que Chile está viviendo no es ciertamente comparable a la que está viviendo Francia y Europa. La crisis del capitalismo europeo que ha dado origen a la gran guerra del 14 no puede compararse a la situación de rebeldía mesocrática que él describe en el Chile del centenario. Esta lucha en contra de la oligarquía local es la lucha por la instauración de un ordenamiento

moderno burgués, una lucha por la modernización del país, en tanto los europeos se encuentran accediendo a otra fase del capitalismo. La reacción de la vanguardia es una reacción contra un orden que en Chile, por el contrario, recién se está buscando instaurar.

Antecedentes de la neovanguardia

Si al menos la vanguardia chilena no ha sido sino un eco temprano de las vanguardias europeas o una “apropiación” como quiere Subercaseaux ¿qué podemos decir sobre el nuevo movimiento vanguardista finisecular: la neovanguardia? Y sobre todo ¿Cuáles son los vínculos de este nuevo movimiento con el pasado?

Aún cuando no es posible documentar referencias explícitas a las vanguardias históricas, europeas y latinoamericanas, en los textos y paratextos¹⁴ de y sobre la neovanguardia (documentos y / o manifiestos) se puede establecer su vinculación mediante los procesos intertextuales¹⁵ presentes en las obras mismas. En el caso del trabajo de Juan Luis Martínez dichas referencias intertextuales parecen más explícitas en los propios textos, en el caso de las obras de Zurita dicha vinculación se establece mediante el rescate de la relación arte – vida presente también en sus textos así como en entrevistas y declaraciones. En el caso de Eltit también pueden rastrearse en su trabajo diversos elementos de la vanguardia, especialmente el carácter ruptural de la estructura convencional de la novela que presentan sus textos.

Sin embargo uno de los elementos que más ha contribuido a sindicarse el trabajo de estos artistas como neovanguardista, especialmente en el caso de Zurita y Eltit, es el

desarrollo de happenings o “acciones de arte”. En nuestro trabajo, sin embargo, no nos ocuparemos explícitamente de ello, aunque dicha “performatividad” alimenta en forma muy clara la construcción de los textos que analizaremos en los próximos capítulos.

Discutiremos a continuación algunas ideas referentes al contexto del surgimiento de esta literatura y posteriormente las características generales de la misma.

El profesor Grinor Rojo ha planteado en un breve ensayo titulado “Veinte años de poesía chilena: algunas reflexiones en torno a la antología de Steven White” que aparece en su libro publicado aparentemente en el año 1987, que la ruptura de lo que sería la tradición poética chilena se comienza a avizorar ya en el año 1972¹⁶, puesto que en dicho año se publica, en Argentina, una antología donde aparecen dos de los poetas que posteriormente serán considerados los más rupturistas. Tales son Juan Luis Martínez y Raúl Zurita; la antología es, *La nueva poesía joven de Chile* de Martín Micharvegas. Sin que fundamente su juicio, Rojo, opina que se trata de una antología ingenua propia de quien no está al tanto de lo que acontece en el mundo de la poesía. La ingenuidad de esta antología (es decir, de Micharvegas) consiste en que incluye juntos a poetas reconocidos, otros medianamente reconocidos y a algunos completamente desconocidos hasta ese momento. Arbitrariamente, Rojo, adjudica un rasgo negativo al antólogo por usar este criterio, para mí, no hay ninguna razón como para no creer que se trata, por el contrario, de un rasgo de agudeza crítica notable a la

par de una independencia de juicio muy valiosa. El mismo juicio le merece la Antología que da origen a su ensayo, es decir, la Steven White. ¿Por qué Rojo cree que las antologías deben necesariamente tener un carácter homogéneo? Esta inquietud sirve para entrar plenamente en la discusión de los planteamientos hechos en este capítulo. Creo que la tesis de Rojo es extremadamente débil puesto que parte de un supuesto ampliamente discutible. Tal es la supuesta homogeneidad y aún conservadurismo de la poesía chilena. La razón de este equívoco se encuentra en el hecho de que para este crítico la poesía chilena viene a reducirse a la generación de 1960. Es este el espejismo que lo conduce a una equivocación. En su ensayo él ha discutido y aclarado ampliamente los rasgos tradicionalistas y conservadores de esta generación, generación por lo demás que sería en ese momento la vigente. Es un hecho que no merece casi discutirse, puesto que son los propios poetas de esta generación, así como sus críticos coetáneos, quienes han demostrado este rasgo. Pero, la generación de 1960 no es, ni con mucho la poesía chilena y menos aún puede servir, por sinécdoque, para definirla. Por el contrario, esta generación representa un fenómeno anómalo, en la tradición desgarrada y de rupturas de la poesía chilena. Por ello, salta a la vista la arbitrariedad del juicio de Rojo, más aún cuando para demostrar el carácter ruptural de los nuevos poetas, Martínez y Zurita, procede a compararlos con uno de los representantes poéticamente más conservadores de la generación de 1960, como es el caso del poeta y novelista Enrique Valdés. Inexplicablemente el propio Rojo, manifiesta que se trata de una comparación “brutal” “y a lo peor ilegítima”, pero que le “sirve” para dar forma a una hipótesis. Y

esta hipótesis es que los poetas más originales que son publicados en el año 1972, Martínez y Zurita, se hallan prefigurando el panorama de “graves disonancias” que se darán en la poesía chilena actual. Estas disonancias serían sintomáticas de una situación transicional en la historia de esta lírica y cuyas perspectivas a futuro resultan imprevisibles. El carácter acomodaticio de los elementos poéticos comparados hace perder el buen juicio crítico a Rojo, él reduce, primero, la poesía chilena a la generación de 1960 y luego, dentro de esta, la reduce a un poema de Enrique Valdés. Por otra parte, plantea como rupturistas dos textos que en el contexto de la poesía occidental, o europea o latinoamericana o siquiera chilena del siglo XX, no deberían asombrarnos a ese extremo. Pensemos por ejemplo, qué sucede si comparamos dichos textos con otros de los poetas de la vanguardia europea o incluso con los de la “last avant-garde” neoyorquina (John Ashbery, Frank O’Hara y Kenneth Koch)¹⁷ de los años 50-60, o con los propios vanguardistas latinoamericanos (Vallejo, Huidobro) o con los mismos surrealistas chilenos y más aún, con algunos textos de Gonzalo Millán o de Oscar Hahn, de la misma generación de 1960. Muchos de los rasgos señalados por Rojo en su análisis de los textos “experimentales” de Martínez y Zurita son ya moneda corriente en la tradición poética occidental. Y ello simplemente, porque estos poetas no proceden de la nada, sino precisamente de dicha amplia tradición. Creo pues, que Rojo, reduce acomodaticamente, el problema y su análisis no nos permite aclarar verdaderamente el problema.

Por lo pronto, se puede postular que la poesía chilena ha sido durante buena parte

del siglo XX heterogénea y que han estado, normalmente, en pugna distintos proyectos o distintas estéticas poéticas, dentro de un gran marco general que sería el proyecto de la modernidad. La poesía chilena en realidad no conoce una tradición, si no es la de la pugna. Una tradición en el sentido de la emergencia de un gran poeta que haya generado epígonos y una escuela poética nos es desconocida. En todo caso, no sé si pueda afirmarse que hayan habido, en nuestra historia poética, epígonos de algún gran poeta que hayan tenido la capacidad de explotar hasta la maestría los descubrimientos del maestro. Esta vacilación mía se debe, claro está, a que no tenemos un estudio histórico del sub-sistema poético chileno y ello, no me permite allegar datos con los que reafirmar fehacientemente mis apreciaciones. Creo, sin embargo, que revisada sumariamente esta tradición se puede sostener lo antes dicho. La tradición poética chilena no aparece como un sub-sistema propiamente tal, sino como una sucesión y a veces, un paralelismo, de figuras y estéticas distintas y antagónicas. Volviendo al artículo del Profesor Rojo, lo interesante que se plantea allí es la idea de que la dictadura no sería responsable o, mejor dicho, no sería la causa de la irrupción de la llamada nueva poesía chilena. Aún cuando esta certeza provenga de las investigaciones de Gonzalo Millán quien parece emprender la búsqueda de pruebas que avalen su propia inclusión en la generación que ahora ocupa el Olimpo, las implicaciones de la misma son todavía discutibles y no están sujetas a ningún mecanicismo explicatorio. El sentido de la búsqueda de Millán puede no ser más que una forma de decirnos que la poesía experimental era una facción oculta de su generación. Y dado que él ha optado, en una segunda fase de su trabajo creativo, por

realizar una poesía experimental, merece un sitio en el éxito que esta generación, antes oscura, ha logrado. Lo que, sin embargo, esta apreciación oculta, es el hecho, también indesmentible de que estas prácticas, experimentales, que ahora, gracias a Millán, sabemos eran tan abundantes, no tenían un sitio en el sub-sistema literario de aquel entonces. Eran prácticas marginales. Y creo que esto es lo verdaderamente importante y lo que nos acercará un poco más a la verdad. La poesía vigente en aquel momento, la poesía de la generación de 1960, era una poesía institucionalizada y que deliberadamente, de acuerdo a los propios testimonios de los involucrados, buscó dicha institucionalización. Su rasgo principal es su distancia estética de la praxis vital, vale decir, no es una poesía que entre en contacto dialogante, ni en su forma ni en su contenido, con la realidad histórica y política del momento. Es, si se quiere, una poesía esencialmente burguesa y por ello aceptada por la institución. Si se compara con otros fenómenos del sub-sistema artístico de ese momento histórico, como por ejemplo, el fenómeno cultural de la Nueva Canción Chilena, extrañará todavía más esta característica. El desfase es aquí muy claro: se viven tiempos de gran agitación y cambio social, pero los poetas vigentes no realizan revolución alguna en o con su poesía. Y ello no parece deberse a la falta de conciencia política de los mismos en tanto personas. La mayoría de ellos adherían o simpatizaban con la izquierda. Todavía se podría preguntar la forma que dicha conciencia adoptó, puesto que si hubiera que juzgar su compromiso por sus productos, se podría llegar fácilmente a la conclusión de que no existió. El sub-sistema literario no parecía coincidir con la historia de aquellos días; como un fenómeno súper-estructural vivía un claro desfase respecto de

la cotidianidad política. Por ello resulta interesante y muy sugestiva la crítica que proviene años después desde ese sector aludiendo a un golpe poético equivalente al golpe de estado para explicar la ascensión de la nueva poesía (es decir, la poesía de Raúl Zurita) al podio. Si para dichos poetas no existía una correlación entre el sub-sistema literario y el orden político ¿por qué razón tendría que haberlo posteriormente? Como hemos señalado, Gonzalo Millán, demuestra empíricamente que este desfase existió. No hay correlación entre el sub-sistema literario y la dictadura, porque esta corriente, ahora plenamente vigente, existía ya antes. Pero, como decíamos, este hecho no garantiza nada en realidad, puesto que lo de verdad importante es que *no existía de la misma manera* y en términos reales y sociales, *no existía*. Lo que existía era la generación de 1960 en el seno de la cual nunca se habló ni se criticó ni se hizo cargo de manera alguna de estas soterradas prácticas poéticas y artísticas. Esto es también un hecho indiscutible. Y otro hecho indiscutible es que este arte y esta poesía comenzaron a existir, surgieron a la vida social, precisamente en plena dictadura. Y en el caso de la poesía de Zurita, si bien es cierto que su mérito es tempranamente reconocido por diversas instancias, ello ocurrió en gran medida por el *reconocimiento* del crítico Ignacio Valente, el sacerdote Miguel Ibáñez Langlois, en las páginas del conservador diario El Mercurio.¹⁸ Porque, y esta es la pregunta capital, ¿habrían abandonado alguna vez su carácter marginal estas prácticas poéticas y artísticas de haber seguido el régimen anterior? Y sobre todo, ¿por qué estas prácticas son admitidas y oficialmente *reconocidas* en plena dictadura?... Entonces, ¿se puede seguir afirmando todavía que no hay una correlación entre el orden político y el sub-

sistema artístico? En mi opinión, en este caso sí la habría.

Para explicar este hecho, me parece oportuno cotejar dos hechos, pertenecientes cada uno a los dos ámbitos en cuestión. El sistema político y el sub-sistema arte.

Hemos mencionado que el sub-sistema literario chileno, en particular, la poesía, puede ser presentado como un ámbito inestable que no ha alcanzado a producir una tradición, sino más bien se ha caracterizado por la presencia de figuras poéticas, algunas veces antagónicas, que han creído en cada oportunidad que su propia praxis poética era la correcta, pudiéndose probar en cada caso, que dichas prácticas se encuentran inaugurando una estética particular. Este antagonismo se mantiene hasta la generación del 50, protagonizado en este caso por las figuras de Jorge Teillier y de Enrique Lihn. Esta manera de funcionar del sub-sistema poético chileno lo define claramente. Sin embargo, esta característica no nos puede extrañar. Primero, porque nuestra “tradición” poética es muy reciente y obedece a una mecánica típica de la modernidad, aquella que privilegia al individuo creador, al genio, y que deviene en la necesidad de la creación de un nuevo “estilo” personal a través del cual se expresaría la voz particularísima del creador. No hemos conocido otro tipo de poesía. No tenemos otra tradición. En sentido estricto, no podemos hablar ni de una etapa de poesía colonial, ni menos aún, cortesana, en las cuales la poesía y el arte en general haya cumplido otras funciones o haya funcionado de una manera distinta. Nuestra corta tradición se inscribe de lleno en la modernidad. Nuestros poetas románticos, con los que se inicia la poesía chilena, aunque carecen de verdadero interés están ya

inscritos dentro de lo que será la mecánica de la poesía moderna. De este tiempo, probablemente el más interesante sea Carlos Pezoa Véliz y su propuesta de un naturalismo poético¹⁹, el cual desgraciadamente sólo alcanzó a desarrollar parcialmente, debido a su prematura muerte. Actualmente pocos dudan que él sea “el primer poeta chileno que consigue establecer una voz propia, de fisonomía inconfundible” (Hahn, 5) Creo que si revisáramos cuidadosamente cada uno de los poetas, desde Pezoa Véliz en adelante, hallaríamos que podemos clasificarlos dentro del gran cuadro determinado por la modernidad. Y lo que tendríamos sería un gran coro de voces más o menos disonantes. ¿De qué tradición en sentido estricto vamos a hablar entonces?. Lo que sí podemos hacer es caer en la cuenta de que esta ha sido una poesía inscrita en un orden burgués, ilustrado, y que como tal ha desarrollado tempranamente una de las características principales del arte burgués, tal es su disociación de la praxis vital y como consecuencia una exacerbación del aspecto formal. El más conspicuo representante de ello es, sin ninguna duda, el más grande poeta vanguardista chileno: Vicente Huidobro²⁰. El creacionismo llama expresamente al divorcio definitivo entre la realidad y la poesía. Es extraño que considerando esta característica definitoria de la poesía de Huidobro, se pueda todavía pensar en él como un poeta vanguardista en sentido estricto. ¿O es que no hemos entendido hasta aquí la tentativa creacionista? Este rasgo corrobora el sentido que la vanguardia asume en la dimensión chilena y latinoamericana, vale decir, su necesaria disociación de la realidad en tanto producto surgido en otra realidad histórica y que no le queda otro recurso que la exacerbación de lo formal perdiendo o debilitándose en dicho

proceso de aclimatación uno de los elementos más caros de la vanguardia europea: el intento de vinculación del arte a la vida.



Con Neruda ocurre otro tanto, aunque de manera distinta. Por una parte, su lenguaje sobresaturado de metáforas, por otra, su decisión de escribir una historia americana, proyecto inscrito por completo en el sueño ilustrado. Su aspiración a una poesía sin pureza no es otra cosa que la separación de un proyecto extremo, pero no es garantía de que su propia poesía abandone cierta distancia estética respecto de las realidades “poetizadas”. Neruda se mueve todavía en el círculo de un arte personal, creador de sus propias claves estéticas, reservándose para sí mismo el “aura” de un hombre iluminado que puede, por lo tanto, señalar un camino a la multitud.

Es Nicanor Parra quien parece poner en crisis este sub-sistema artístico por primera vez. Pero la crítica de Parra se dirige al lenguaje poético y es más que nada una antítesis sin solución. Su trabajo procede a reemplazar cierto lenguaje alambicado del poema modernista y/o moderno por la transcripción de un lenguaje popular. Dicha transposición, por supuesto no garantiza el abandono de otras estructuras de este tipo de poemas. Así podemos leer poemas contruidos mediante el montaje, siguiendo la técnica surrealista y escritos con un lenguaje coloquial. Su crítica nunca fue más allá, puesto que el efecto de escribir poemas estructuralmente semejantes al poema moderno mediante un lenguaje coloquial, lo ha obnubilado siempre. Sin embargo, la introducción del lenguaje coloquial ha abierto posibilidades interesantes e insospechadas en el trabajo de poetas posteriores.

Así podemos seguir presentando los hitos de esta poesía en forma pormenorizada, sin embargo, la constante será siempre la misma. Su constante inscripción en la modernidad.

Sin embargo, desde Parra en adelante, particularmente con los trabajos de Jorge Teillier y Enrique Lihn se ha comenzado a abrir una veta de crítica de la modernidad y, por lo mismo, de autocrítica del sub-sistema. Por caminos diversos ambos poetas acometen una crítica lúcida del proyecto de la modernidad. Jorge Teillier mediante el desplazamiento hacia la ruralidad y a la infancia que parece preservar un mundo ajeno a la dinámica devastadora y enajenante de la sociedad capitalista. Lihn mediante la crítica in situ del “locus horribus” de la ciudad moderna y de la experiencia de un sujeto degradado.

En este contexto que venimos describiendo, la última generación antes de la ruptura producida por el golpe de estado, la generación de 1960, parece ser la única no polémica, como ya lo hemos señalado. Su voluntad epigonal, si bien es sorprendente, puede responder de alguna manera al trazado hecho por los poetas anteriores, Parra, Teillier, Lihn. Rasgos de estos poetas pueden encontrarse en los miembros de esta promoción. La explicación posible a esta situación puede hallarse quizás en el hecho que ya desde Parra ha comenzado un movimiento auto-crítico en la poesía chilena. Es decir, que de algún modo se ha producido una saturación del sub-sistema poesía-chilena y ha comenzado un periodo de autocrítica, que en términos de Bürger o más bien de Marx, estaría marcando el momento en que un sub-sistema social ha alcanzado un desarrollo

completo. Para los poetas del 60 ya no es posible una instauración al modo polémico de la modernidad sino más bien su inscripción extenuada dentro de un sub-sistema ya gastado.

Y aquí cobra pleno sentido, la irrupción de una neo-vanguardia. Veremos cómo.

Por otro lado, el sistema político chileno anterior al golpe de estado de 1973 ha sido desde fines de la década del 30, un “estado de compromiso”, según, Tomás Moulian.²¹ Este hecho ha permitido un cierto equilibrio de las fuerzas sociales en pugna, desarrollando una serie de conquistas sociales, propiciadas, algunas, desde el seno de la misma clase oligárquica. Este frágil equilibrio político es el que se rompe definitivamente el 11 de septiembre de 1973. Según Moulian, la dictadura realiza una verdadera revolución, modificando radicalmente el aparato del Estado, cambiando incluso ideológicamente el discurso de la propia derecha. Adscribimos totalmente a esta tesis. No cabe ninguna duda de que la dictadura ha modificado todos y cada uno de los aspectos del aparato del estado y que su instauración de un neoliberalismo económico ha cambiado profundamente la sociedad chilena.

Cambios tan radicales de la sociedad y del estado no pueden sino afectar el desarrollo de los restantes sub-sistemas. No se trata de negar la relativa autonomía que dicha superestructura puede llegar a poseer, sino de constatar que en este caso se produce una labor de extirpación y / o una modificación de toda la infraestructura. Las relaciones entre los individuos ya no son más las mismas y se distorsionan hasta un grado sin precedentes en la historia del país. No se trata de una dictadura que se toma

el poder y preserva la estructura de la sociedad. En este caso, hay un proyecto refundacional y al decir de Moulian y Vergara, “el discurso ideológico- político que se impone después del golpe militar es ‘revolucionario’ no sólo con respecto de las ideologías predominantes en el campo ideológico global sino también respecto de la situación ideológica de la derecha” (Vergara, 18 y 22)

En este contexto político es que surge la nueva poesía chilena y, particularmente, la neo-vanguardia. Lo primero que llama la atención del discurso para-literario o de manifiestos de este movimiento es su carácter beligerante. Se está negando la poesía anterior y en este sentido, junto con repetir un gesto de la vanguardia histórica, se haya repitiendo también el gesto de la dictadura. Esta poesía también se presenta como una refundación del sub-sistema. Leamos una parte del manifiesto de Raúl Zurita, titulado “Nel mezzo del cammin”:

...la totalidad de nuestras manifestaciones de arte se nos revela compartiendo una característica común, detestable tanto en los productos literarios como en los otros fenómenos, y esto es: la confianza absoluta (ingenua o consciente) en la autosuficiencia de sus propios medios, es decir, en la capacidad que tiene la obra de agotarse en su producción y que, en nuestro caso particular, se ha traducido primero en la absoluta falta de interpelación entre los distintos sub-sistemas de arte y, segundo, en la creencia, por lo demás burguesa, de que el producto de arte es capaz de suplantar en sí mismo lo que entendemos por realidad. (Zurita, Cal 2, 1979)

Esta crítica es, casi punto por punto, la misma crítica que la vanguardia histórica le hace al arte burgués. Especialmente el de la “suplantación” de la realidad y el de la autonomía del arte. En este sentido, la primera reflexión que conviene hacer es que Zurita ha leído atentamente a los vanguardistas y las teóricos posteriores y que por lo tanto, su proyecto tiene una filiación inconfundible. La pregunta que me hago a continuación es por qué él piensa que la reiteración de este gesto crítico y / o afirmativo resulta oportuna hic et nunc. Y no hallo una respuesta. Sobre todo si sabe, como es obvio, que el proyecto vanguardista, planteado precisamente en esos términos, constituyó un fracaso. Posiblemente la respuesta se encuentre en la siguiente característica de su proyecto y la diferencia que encuentro con la solución de la vanguardia. Dice Zurita en el mismo documento:

... Y son inocentes porque esas obras sin jamás entrar a cuestionar la certeza de su autosuficiencia, no han producido (o no han sentido la urgencia de producirlo) un modelo que sea capaz de integrar la polivalencia del desarrollo histórico concreto como un modo de producción de la obra, como un momento de su estructura, estableciendo las coordenadas que referirían la posibilidad de construcción de arte a la capacidad que tengamos, en el arte, de estructurar un cuerpo que integre el devenir (Zurita, Cal 2, 1979)

He subrayado en el texto la frase que me sorprende e interesa. Lo que es necesario es la producción de “un modelo que sea capaz de integrar la polivalencia del desarrollo histórico concreto”. Polivalencia, palabra que parece provenir de la ciencia química y

designa la capacidad de un electrón que tiene varias “valencias” o cargas eléctricas, de entrar en distintas síntesis químicas. Como metáfora viene a significar entonces, una suerte de inestabilidad del sentido del “desarrollo histórico concreto”, es decir, de la vida cotidiana en tanto historia desarrollándose y la posibilidad, avizorada, de ser empleado como un modelo de la producción artística.

Es, precisamente desde allí de donde debe surgir la obra. Es la ecuación Vida-Arte y precisamente en este orden. Esta es la otra diferencia que se encuentra entre este proyecto y el de la vanguardia, ya que como lo he señalado antes, glosando a Bürger, los vanguardistas parten de la idea de que el arte como tal posee los valores de los cuales la sociedad burguesa carece y su intento consistió en organizar una nueva praxis vital cuya base debió ser el arte. En el proyecto zuritiano el punto de partida parecer ser un tanto más complejo, según se desprende de sus propias declaraciones. Dice más adelante en el documento que estoy analizando:

Afirmo que ése es el trabajo y el Proyecto del Mein Kampf de Raúl Zurita. Su primer recorrido es la producción concreta de mi vida entendida como soporte y producto de arte y donde las distintas manifestaciones que desde ella opere, van configurando un itinerario cuyo trazado implica asumir su realidad como cuerpo de nominación de una ideología, como borrador a corregir de una experiencia.

(Zurita, Cal 2, 1979)

Creo que este es un punto álgido en la discusión y esclarecimiento de esta estética. Parece ser que la diferencia fundamental entre esta propuesta neo-vanguardista y la de la

vanguardia histórica tiene que ver con el hecho capital de la diferencia de las características del sujeto (poético e histórico) en ambos proyectos. Mientras el sujeto poético vanguardista aparece como la única garantía ética de la crítica del status quo, en el proyecto zuritiano en particular y neovanguardista en general, dicho sujeto se ha complejizado y es asumido en su estado de desamparo y “como cuerpo de nominación de una ideología”.²² ¿Por qué Zurita emplea el título del libro de Adolf Hitler “Mi Lucha” y más aún en idioma alemán, para hablar de su proyecto? Si sólo pusiera esta frase en español, “Mi Lucha”, ¿no es verdad que toda su resonancia fascista se diluiría? Si escribiera, por ejemplo: “Afirmo que ése es el trabajo y el Proyecto de la Lucha de Raúl Zurita” podría perfectamente ser leído sin detenerse demasiado en ello, la escritura en alemán, sin embargo, le proporciona un énfasis que hace imposible que el lector no se detenga y rememore toda la inmensa carga semántica que semejante frase despierta. Por otra parte, la frase: “implica asumir su realidad [la de su vida] como cuerpo de nominación de una ideología” ¿qué significa?... ¿Cuál es aquella ideología que nominará su vida cuya realidad él asumirá? No es necesario esforzarse mucho... Se trata de su vida concreta en el momento de la dictadura y la ideología no puede ser otra que la conservadora, que es la que ha triunfado. No es sorprendente que en este contexto la frase de Walter Benjamin “el fascismo estetiza la política” cobre una extraña resonancia. Termino de comentar este documento:

He dado por comenzado el Purgatorio de este trabajo en el acto auto expiatorio de haberme quemado un pedazo de la cara en mayo de 1975, el comienzo de su

verdadero término es la proyección final de la propia vida en la utopía (por el momento) del asumir la vida de todos como único producto a colectivizar. Así, el *Mein Kampf* se inicia en la máxima soledad y encierro del acto de haberme quemado la mejilla en un baño, concluye en el cumplimiento social de la más grande aspiración colectiva: Asumir la vida en un espacio habitable para todos. (Zurita, Cal 2, 1979)

El poeta auto expía (¿una culpa?) quemándose la cara. Su proyecto se origina en un acto masoquista. Recordemos que no estamos en presencia de una poesía disociada de la realidad, sino frente una práctica de Vida-Arte. Luego, esto *debe* ser cierto. Por otra parte, la aspiración del proyecto de vida del poeta consiste también en “asumir la vida de todos como único producto a colectivizar”. La culminación de este proyecto Vida / Arte se producirá al “asumir la vida en un espacio habitable para todos” Esta es una frase críptica o, por lo menos, problemática ¿Cuál será ese espacio habitable para todos? Y sobre todo ¿quién lo forjará? ¿Y cómo?... ¿Será tal vez una nueva patria: un nuevo Chile? Si hemos de creer en la veracidad de este proyecto, es dudoso que el poeta por sí solo pueda forjar este espacio habitable para todos. Y este pensamiento utópico, por lo que se ha visto, está fuera de la perspectiva de esta estética. ¿Quién pues lo forjará? ¿Será tal vez el nuevo orden político? Y si no, ¿quién?

Todo pareciera indicar que esta poética neo-vanguardista al invertir los términos del trabajo de la vanguardia y asumir la realidad contingente como el elemento fundante de su praxis vital- poética, se encuentra asumiendo el proyecto de

refundación del país emprendido por la derecha. Esto nada tiene que ver con la adherencia inmediata, contingente, a la dictadura militar en tanto elemento superficial del nuevo orden, puede incluso adoptar la apariencia de una oposición. Sabemos que la forma de manifestarse de la ideología no pasa por la lucidez mayor o menor de los individuos, sino por su carácter material, de reglas del juego que todos respetan aún descreyéndolas.²³ El mismo Zurita ha reflexionado sobre este punto al escribir:

En verdad el proyecto literario, como el proyecto de cualquier vida es también insondable y escapa a la esfera del entendimiento. (Zurita, Partes del dolor y el sueño, 1987)

Se puede concluir que esta estética, en consonancia con los modos de la postmodernidad se deja atravesar por la realidad y parte desde allí, creyendo que en el énfasis de ésta condición hay una denuncia implícita y que el hablar / poetizar de los cuerpos lacerados por el poder es el camino de una utópica salvación.

Notas

⁹ Para un recuento de las distintas corrientes surgidas durante la dictadura véase por ejemplo: Carrasco, Iván. "Poesía chilena actual: No sólo poetas." Artículo. Paginadura: Revista de Crítica y Literatura N° 1 [Valdivia - Chile] 1989: 3 - 10.

² Se trata del libro Crítica del exilio: Ensayos sobre literatura latinoamericana actual. El año de la edición no figura en el pie de imprenta.

¹⁰ El crítico Iván Carrasco, por ejemplo, considera dentro de la neovanguardia a Zurita (miembro del grupo CADA) y también a Juan Luis Martínez e incluso a un autor tan distinto como Juan Cameron.

³ Entre otros muchos libros sobre el tema, pueden consultarse el de Jorge Schwartz Las vanguardias latinoamericanas, el de Harold Alvarado Tenorio. Literaturas de América Latina., el de Oscar. Collazos. Los Vanguardismos en la América latina. y el de Hugo J. Verani Las Vanguardias literarias en Hispanoamérica. Sin olvidar, por cierto, el capítulo XII del segundo tomo del clásico Historia de la Literatura Hispanoamericana de Enrique Anderson Imbert.

¹² Se trata del ensayo Méditations esthétiques Les Peintres Cubistes, publicada en 1913.

¹³ El mismo Subercaseaux señala que en aquel momento histórico se impone el viaje del joven artista chileno a Europa con el fin de incrementar la educación artística y entrar en

contacto con las nuevas tendencias. Obviamente quienes podían acceder a ello eran los jóvenes de mayor fortuna como en el propio Huidobro y Alvaro Yáñez (Juan Emar).

Aunque parece ser que el gobierno financió a algunos otros artistas, no es difícil suponer que no se trataba en modo alguno de jóvenes precisamente pobres.

¹⁴ Para una clarificación de este concepto remito a la siguiente definición de Albino Chacón Gutiérrez: “Los textos artísticos en general, y los literarios en particular, rara vez vienen solos. Vienen generalmente acompañados de un dispositivo de presentación que actúa como un conjunto de instancias de legitimación en el marco de prácticas institucionales ya consagradas. Estas instancias son, a la vez, visuales y discursivas. En ese sentido, las portadas, los prefacios, las presentaciones, los comentarios son distintas formas bajo las que se presentan estos procedimientos y que conocemos con el nombre de paratextos.”

También resultaría de utilidad para una mayor profundidad en el estudio de este concepto la consulta de los diversos ensayos dedicados a su estudio concreto por parte del Profesor Iván Carrasco Muñoz en los números 14, 15 y 19 de la revista Estudios Filológicos.

¹⁵ La noción de intertextualidad fue introducida por Julia Kristeva dentro del campo de los estudios semióticos. Básicamente ella establece que un texto se encuentra atravesado por dos ejes; un eje horizontal que conectaría al autor con sus lectores y un eje vertical que conectaría el texto con otros textos. Dichos ejes se encontrarían unidos por códigos compartidos de manera que cada texto y cada lectura dependen de códigos anteriores. Para

una profundización del concepto remito especialmente a tres trabajos de Julia Kristeva, *Poésie et Negativité* de 1968, *La révolution du langage poétique: l'avant-garde a la fin du XIX siècle: Lautreamont et Mallarmé* de 1973 y *Disire and language* de 1980.

¹⁷ Para este tema remito al excelente libro de David Lehman *The last avant-garde: the making of the New York School of poets*

¹⁸ El 7 de Septiembre de 1975 en las páginas del suplemento literario del Diario El Mercurio, Ignacio Valente (Miguel Ibáñez Langlois) saludaba alborozado el surgimiento de la poesía de Raúl Zurita situándolo de inmediato en el foco de la atención crítica. En este momento se está refiriendo a una pequeña muestra titulada “Un matrimonio en el campo” publicada en la revista *Manuscritos* de la Universidad de Chile, posteriormente, en 1979 cuando aparece “Purgatorio” lo saluda como el delfín de la poesía chilena, como el legítimo heredero de los grandes. Finalmente, el 24 de Octubre de 1982 en un artículo titulado “Zurita entre los grandes” y con ocasión de la publicación del segundo libro del poeta, “Anteparaíso”, señaló: Este asombroso volumen me hace pensar que, en nuestra poesía, sólo Parra y Zurita están trabajando hoy en las fronteras mismas del lenguaje, y no dentro de espacios ya descubiertos y conquistados. Diré más: difícilto que exista hoy, en habla castellana, un poeta de treinta años que hay llegado tan lejos como Zurita.”

¹⁹ Véase el libro de Antonio de Undurraga. *Pezoa Véliz*. Santiago, Chile: Editorial Nascimento. 1951

²⁰ Habida cuenta de su poesía última en la que se advierte un giro hacia la realidad

²¹ Concepto desarrollado en sus trabajos: "Dictaduras hegemónicas y alternativas populares". En: Autoritarismo y Alternativas populares en América Latina editado por Francisco Rojas_Aravena y "Desarrollo político y estado de compromiso"

²² Este sujeto complejo tiene un claro antecedente en la obra de Parra. Desde él, pasando por Lihn, Teillier y por muchos otros poetas ha llegado hasta Zurita. Se trata de un sujeto desacralizado, humanizado y en algunos casos pedestre. La humanidad de este sujeto que en la poesía de Zurita reclama la total identidad con el autor incorpora la conciencia de ser un sujeto "interpelado" por la ideología. Este es un giro nuevo que estudiaremos en el capítulo correspondiente.

²³ Para una clarificación de el sentido en que usamos el concepto de ideología véase Apéndice B. Allí hemos procurado sintetizar una breve historia del desarrollo de este concepto desde Marx en adelante.

III. La estética postmoderna de Juan Luis Martínez: la crítica de los discursos sobre la realidad.

El trabajo de Juan Luis Martínez parece atacar desde diversos frentes el discurso de la poesía y del conocimiento occidental. La crítica ha señalado que, al menos en el ámbito local, desestabiliza el sistema literario chileno.

Refiriéndose al primer libro del poeta, *La Nueva Novela*, Enrique Lihn expresó:

“Este es un libro de recortes y montajes, un libro que se [inscribió] como un acto poético marginal, rompiera o no todas las formas tradicionales de la poesía en Chile, fundador de una mirada, proponiendo un lenguaje, cuyo trasfondo tenía la validez de una negación profunda” (Lihn, 1985, 89)

Pero, más allá de constatar este carácter rupturista que posee el trabajo de Juan Luis Martínez, particularmente en *La Nueva Novela*, mi interés es saber qué es aquello que lo vuelve un producto tan disruptivo. Por cierto, la complejidad de la tentativa de este autor puede fácilmente conducirnos a laberintos sin salida. Sin embargo, creo que uno de los conceptos claves en la estructuración de su obra, luego de la debida consideración del contexto histórico en que ésta surge, sería la persistente desestabilización del concepto de realidad. En este sentido, Elizabeth Monasterios ha acertado a señalar que “la sospecha que la realidad es un concepto problemático es precisamente el punto de partida y de llegada de *La Nueva Novela*” (1992, 860)

Justamente, lo que veremos desarrollarse (aunque este término puede resultar desafortunado tratándose de un libro como éste) a lo largo de las páginas de esta obra es la desestabilización de la noción de realidad o, más precisamente, de los diversos discursos definitorios o indagatorios de lo real. En buena medida, La Nueva Novela consiste en la citación de múltiples discursos sobre la realidad y su puesta en relación dialéctica. En muchos sentidos, parece ser que el juego de desbaratar dialécticamente estas conceptualizaciones de lo real se vincula a la necesidad de demostrar su falsa arquitectura, o dicho de otra forma, su carga ideológica. La Nueva Novela se inicia y termina con las interrogantes: “¿Qué es la realidad? ¿Cuál es la realidad”. La primera respuesta: “Lo real es sólo la base, pero es la base” no deja de ser inquietante... ¿a qué base se refiere? ¿A la base económica, a la infraestructura en términos marxistas?... y la aseveración “el ser humano no soporta mucha realidad” se puede referir al hecho de que el ser humano no puede vivir solamente en dicha realidad (la base) y necesita una compensación, ofrecida por los distintos discursos ideológicos sobre la realidad.

La profundidad y variedad de la crítica ínter-textual y meta poética presente en esta obra sorprende por su tremenda lucidez. Sin embargo, no caben dudas de que las circunstancias históricas en que fue escrita han de haber constado tremendamente en su factura. Podemos encontrar en ella profundos vínculos con la realidad histórico social inmediata. Todos aquellos textos centrales sobre la problemática de la desaparición, sobre la destrucción de las familias, sobre la inseguridad del hogar, al ser planteados como

textos de completa ficción, y ser puestos en relación con los datos de la realidad inmediata, con el “texto” de la realidad inmediata, a la que parece oponerse dialécticamente, llevan al resultado de comprobar cómo esa ficción, se vuelve cotidiana y real verdad: allí los cuerpos sí desaparecen y la realidad parece haberse nivelado con la fantasía. Entre otros, el poeta Armando Uribe Arce ha señalado este hecho con toda claridad: “La desaparición de una familia”¹²⁴, aunque el autor no lo haya ideado así, es el más grande poema de desaparecidos de que haya memoria. El poeta siempre habla de lo que ocurre, aunque no lo sepa” (1990)

Es evidente que en el contexto político en que surge *La nueva novela* un texto así no puede ser leído sin su necesario referente. Habría necesariamente un paralelismo entre dicha realidad y el texto. La inseguridad que la mayor parte de los ciudadanos experimentaron en dicho período resultaba tan fantástica como lo que en este poema se describe.²⁵

La tentativa global de esta obra, su carácter desestabilizador y profundamente crítico debe pues leerse teniendo en consideración su contexto histórico. La crítica emprendida en ella se entiende mucho mejor en relación con este trasfondo ineludible. Sabemos que el hombre Juan Luis Martínez rehuyó sistemáticamente una figuración pública, su carácter más bien introvertido y la consecuencia con su propia estética le impidieron un mayor protagonismo público, de manera que es muy poco lo que quedó registrado sobre su

opiniones y pensamiento más allá de lo que son propiamente sus obras. Sin embargo, recientemente, en Julio del 2000 ha salido a la luz pública una conversación sostenida por el poeta con el pensador Félix Guattari a su paso por Chile.²⁶ Allí, aparte de muchas otras interesantes consideraciones el poeta expresa su preocupación por lo político. Dice Martínez en una parte de dicho diálogo:

Yo he trabajado estos últimos quince años en un libro que es muy intenso, de ahí que me interese mucho su perspectiva sobre el discurso de lo político y lo psiquiátrico. Pretendo que sea un libro intolerable. Así que, si no me encierran, será pura casualidad. (Martínez, 2000)

En este mismo diálogo Juan Luis Martínez ha comenzado preguntando a Guattari que le parecía la situación política del país, sorprendiéndose del optimismo expresado por el filósofo francés:

JLM: ¿La visita a Chile le ha dado una perspectiva nueva sobre el país, sobre la democracia? ¿Ve algún cambio? ¿Esperaba ver algún cambio?

FG: Es muy pronto para contestar a eso.

JLM: personalmente creo que no hay muchos cambios.

FG: Durante años se dijo que esto no cambiaría, pero la realidad lo ha desmentido. Y el cambio va a ser cada vez más acelerado...

JLM: Usted tiene todavía muchas esperanzas.

FG: Es una visión geopolítica global

JLM: Creo que las cosas se van a acabar, lo que es mucho más importante.

(Martínez, 2000)

Evidentemente, en esta conversación Martínez demuestra un pesimismo que sólo tiene explicación en su lucidez política. Él sabe, en el momento de aquel diálogo con Guattari que nada va a cambiar a pesar de que para una mirada superficial parezca todo lo contrario. Son los momentos en que el general Pinochet ha sido obligado a dejar el poder mediante un plebiscito, logrado mediante una movilización popular que costó muchas vidas y mucha represión. Son los momentos en que se inicia la así llamada “transición hacia la democracia” que en términos reales determina la consolidación de un proyecto políticamente conservador y neo-liberal en lo económico.

Pero, evidentemente, y más allá de su sensibilidad sobre el momento histórico vivido, su crítica es más radical. Muchos estudiosos coinciden en la apreciación de que el trabajo de Martínez se orienta hacia el concepto de realidad, más concretamente hacia los discursos sobre la realidad. Ya hemos citado al principio la constatación de esta característica por parte de Elizabeth Monasterios. Ella por cierto no es la única dentro del estrecho círculo de críticos que se han ocupado de la obra del poeta viñamarino. Jaime Valdivieso describiendo *La nueva novela* ha señalado también que:

Tanto el discurso verbal como visual se combinan en una unidad
indisoluble. El primero, alterando el orden habitual de todo libro que

comienza luego del índice, se inicia en la contratapa donde plantea lo que vendrá a ser una de las claves del libro: el cuestionamiento mismo de la realidad y lo que será el comienzo de una lógica absurda y de una mirada y de un pensamiento que se afirman a la vez que se niegan. (Valdivieso 2001)

Naturalmente, este cuestionamiento de la realidad sólo puede ser el cuestionamiento de las ideologías sobre la realidad, es decir, de aquello que se establece sobre la realidad mediante discursos. Este gesto trae como consecuencia la idea de que ésta es algo mucho más complejo de percibir y de entender que lo que estos discursos establecen. El mismo Valdivieso constata también este punto cuando asevera que la forma de percibir la realidad, su existencia misma, es discursiva:

“la subversión epistemológica contra los principios racionales de lo Mismo y lo Otro, y el hecho de que toda la obra supone una premisa ineludible: que la realidad sólo existe en el lenguaje, que toda realidad es verbal (2001)

No es extraño entonces que el trabajo de Martínez se asuma como un trabajo eminentemente inter-textual. Y este hecho se entronca con otra de las características esenciales de su singular estética, cual es la desaparición del hablante o la aspiración a un sujeto cero de la escritura. Estas ideas ya habían sido prefiguradas por Borges en el ámbito hispanoamericano y por el poeta francés Jean Tardieu y configuran en esencia aquello que

suele denominarse postmodernismo, especialmente como ha sido definido por Jean Francois Lyotard,²⁷ vale decir, como el momento de la crisis de los grandes discursos. Volveremos sobre este punto más adelante.

La conciencia de la inter-textualidad, del hecho que nos movemos en un mundo en que los discursos se entrelazan y se imbrican como siguiendo un propósito que excede largamente la voluntad de los autores parece ser una de las claves de la construcción de la obra de Martínez, quien, al decir de Marcela Labraña “utiliza continuamente la inter-textualidad occidental para negar la existencia de individualidades en la literatura, la propia y la de todos los escritores, jugando con múltiples referencias que se repiten durante el texto.” (Labraña, 1999) Esta es precisamente la concepción borgeana de la literatura, como la misma crítica no olvida señalar:

Resulta ineludible recordar el planteamiento de Borges en "La flor de Colerige", acerca de la historia de la literatura. Concordando con Paul Valery, Borges señala que esta historia no debería ser la de los autores, sino la del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Así los autores no inventan nada, más bien interpretan una misma historia. (Labraña, 1999)

Sin embargo, este cruce de las inter-textualidades afanosamente observado por Martínez se orienta en su propia labor hacia aquella zona en que la literatura y en general los saberes, intentan aproximarse a lo real mostrando su inestabilidad. De manera tal que podría definirse su tentativa como una indagación en las fronteras de aquellos discursos

que tradicionalmente han tratado de profundizar en el ámbito de lo metafísico y lo epistemológico: la poesía y la ciencia:

Parece indudable que las lecturas y saberes de los que se alimenta Juan Luis Martínez se extienden a todos los campos en los que el lenguaje fragiliza los criterios de verdad y de realidad, por encima de la presunción de verosimilitud (Lihn 10)

Ahora bien, la interrogante sobre las raíces de esta tentativa tan radical y sobre todo sobre su inscripción en un momento histórico como en el que surge no han sido suficientemente consideradas por la crítica, excepto por unos cuantos apuntes como el que presentáramos al principio de Armando Uribe. La gestación de la nueva novela comienza en un período de gran agitación política en Chile, se desarrolla durante los años más álgidos de la dictadura del general Pinochet y finalmente es publicada por primera vez en 1977.²⁸

Nunca se insistirá lo suficiente sobre lo que significó el golpe de estado para los miles de ciudadanos que lo sufrieron y lo vivieron. Para aquellos que hubieron de continuar su vida durante aquel período de intensa represión y de profundo cambio de las superestructuras, para aquellos que se desarrollaron y crecieron durante aquellos años. Probablemente nadie como un artista pudo dimensionar y comprender mejor aquel período. El choque de dos conceptos sobre la sociedad humana se disputaron el poder. Uno fue derrotado: Aquel que representaba las ideas de avanzada, de liberación y promoción humana. Mientras que aquel que encarnaba las ideas conservadoras y se erigía

en el baluarte de los valores supuestamente cristiano-occidentales, castigó y trató de erradicar mediante la extrema violencia a sus opositores. Como consecuencia del choque de estos dos grandes bloques la realidad apareció de pronto frágil, inestable, deleznable. Pero sin duda que este proceso no es sólo adjudicable al momento dictatorial. Por cierto que no. Había comenzado precisamente con la llegada al poder del proyecto revolucionario del Dr. Allende. Es en ese momento que la realidad comienza a tambalear. Es el momento que la izquierda intenta producir los grandes cambios sociales y estructurales que desatarán finalmente la contra-revolución derechista. Como contexto histórico no puede ser más propicio para el surgimiento de una obra como la que estudiamos. Todas aquellas contradicciones del capitalismo occidental cuya crisis se dejaba sentir hacía ya años, parecen agudizarse en este contexto, en el escenario de este pequeño país de la periferia occidental. Guardando las debidas proporciones, en Chile se produjo finalmente el choque de los dos bloques opositores occidentales y esta guerra dejó de ser fría; al menos, para sus desafortunados habitantes.

Leída en este contexto la obra de Martínez y su compulsión por el sentido de la realidad adquiere un cariz nuevo y puede entenderse como un espejo resquebrajado en el que aparecen los muchos rostros de la misma. Bien mirada esta obra no es más radical que los procesos que se vivieron durante aquellos años. De manera tal que puede afirmarse que la conciencia de teorías y reflexiones sobre la postmodernidad nacidas en el corazón de la metrópoli adquieren en este contexto un carácter que va más allá de la mera

experiencia intelectual, convirtiéndose en vivencias concretas. El desmoronamiento de las instituciones, de la legalidad vigente,²⁹ y el carácter de precariedad e indefensión en que se desarrolla la vida, no sólo en los primeros años de la dictadura sino que durante toda su duración, han determinado esta sensación de irrealidad que acaso compartan todos los ciudadanos chilenos que la sufrieron.³⁰

El desorden de los sentidos o el diálogo con la Fenomenología y la Filosofía

Existencialista.

En la séptima parte de La nueva novela, subtitulada “El desorden de los sentidos” aparecen algunos textos cuyos ejes semánticos están constituidos por la idea de familia, la idea de desaparición y la de soledad. Enmarcados dentro de una constante alusión a la filosofía fenomenológica y existencial. “Tania Savich y la fenomenología de lo redondo”, “El círculo de la soledad El estrecho círculo de la soledad”. Ambos textos parten de la gráfica que introducen, constituyéndose en una suerte de comentario de la imagen. En el primero de ellos la fotografía de la niña judía Tania Savich, en el segundo, una fotografía del artista y escultor norteamericano Dennis Oppenheim, llamada Rocked Circle de 1970 (probablemente la fotografía de una performance)³¹

Ya el título del primer texto nos sitúa de inmediato en un contexto. Un contexto que tiene al menos dos vertientes: la desaparición de los judíos durante el holocausto en la Alemania nazi y la filosofía de Edmund Husserl, también judío. Ahora bien, cualquiera

que tenga alguna familiaridad con la filosofía de Husserl se percatará que esta remisión intertextual se encuentra atada absolutamente a dichas ideas. Recordemos nada más que la fenomenología comenzó con la reflexión de Husserl en torno a la lógica, las matemáticas, el lenguaje la percepción y los diversos tipos de la re-presentación (la expectativa, la imaginación y la memoria) en su primer libro *Logische Untersuchungen* donde también plantea de qué manera los objetos ideales deberían ser conocidos y evidentes.

Por otra parte, el epígrafe del texto perteneciente al filósofo existencialista cristiano Karl Jasper que dice en alemán: "La Existencia es redonda" constituye otro elemento intertextual que en este tejido semántico tiene una resonancia también ineludible.

Como puede observarse en el apéndice, el texto incorpora la gráfica de la foto de la niña judía Tania Savich, enmarcada en un círculo. El texto propiamente tal nos remite a la esfera de un supuesto conocimiento / no-conocimiento de la niña sobre "El círculo de la familia". Ella no sabía que "el círculo de la familia es el lugar donde se encierra a los niños", pero "sí sabía que en dicho círculo hay un centro de orden que protege a la casa contra un desorden sin límites".

La desaparición de su familia le priva de ese círculo quedándose sola "como delicada habitante de otra redondez". Esta otra redondez, el desamparo, de su existencia, provocaría en el lector el impulso de acariciar su retrato en un gesto de simpatía.

Un segundo párrafo comunica otro saber de Tania. Al interior de su familia, al interior de ese círculo, se le había dicho: "la existencia es hermosa" sin embargo, ella había escuchado en Otro círculo una ligera modificación de dicha declaración, una declaración fenomenológica: "Das Dasein ist rund" (La existencia es redonda)

Por cierto hay en este texto una fina ironía para con los filósofos de la escuela lógica y gnoseológica alemana, los fenomenólogos, así como hacia la escuela existencialista, su principal ramificación hacia mediados del siglo XX. También hay un humor dolorido en esta ironía que se encuentra correlacionando los hechos históricos de la desaparición forzada de la etnia del propio Husserl por parte de los alemanes nazis con sus propias investigaciones sobre el ser de la realidad. Más que hermosa, la existencia ciertamente es redonda. Por otra parte, se sabe que dicha forma constituye, dentro de la formas abstractas de la geometría, la que simboliza la perfección y la belleza. No obstante, la complejidad de semejante relación convierte tal simbolismo en una cosa mucho más problemática.³² En la redondez de la existencia es donde confluye todo, no importa su signo, positivo o negativo, (que en definitiva sólo serían formas del ser)

En el segundo texto, "El círculo de la soledad" íntimamente relacionado con el primero, se vuelve sobre la frase tópica "El círculo de la familia es el lugar donde se encierra a los niños" que en este caso viene a ser la premisa de una suerte de silogismo. La

primera reflexión que conviene hacer en este punto es sobre la idea de opresión que subyace en esta definición. La familia como cárcel, como reducto en que se confina a los niños, lo que nos remite intertextualmente al ámbito del cuento infantil. El otro elemento de esta definición, la idea de lo circular, es un rasgo que refuerza la idea de contenedor, de ente circundante, opresor. La segunda reflexión es sobre el carácter protector que puede contener la idea de encierro. Esta, se relaciona, por ejemplo, con la idea de corral donde se encierra al ganado para protegerlo de los depredadores. La idea de encierro tiene pues un carácter dual y contradictorio y paradójico. (Como ya se ha señalado, por lo demás, en el texto de Tania Savich) Encierra en sí misma la oposición dialéctica de sus términos, o dicho de otra manera, contiene al mismo tiempo el bien y el mal. De manera que vemos que, a pesar de su carácter abstracto, esta frase silogística contiene un alto poder metafórico.

Al plantear la idea de la desaparición de la familia, el texto establece su consecuencia lógica, cual sería la libertad de los niños, pero al mismo tiempo su contrapartida: la reducción del círculo a uno más pequeño que es ahora el de su soledad. De esta manera, vuelve otra vez a hacerse evidente la idea de que cada cosa encierra en sí misma los elementos contrarios que la constituyen: el ying y el yang.

Como en este caso se trata también de un comentario y la descripción de una fotografía (de Oppenheim) el texto señala que “En ese mismo círculo de piedra ahora vemos a un hombre: (D. O.)”. Es el niño que se ha convertido en hombre y que ahora gira

vertiginosamente sobre sí mismo permaneciendo inmóvil y que lo que ya desaparece es aquella construcción que llamábamos “tiempo”, ese fantasma que llamábamos “hombre”. La densidad filosófica contenida en estas frases nos obliga a concentrarnos en los conceptos capitales de ser y tiempo que son vectores que apuntan irremediamente a la filosofía Heideggeriana. El texto declara que el “tiempo” no es sino una construcción y el “hombre” un fantasma. En la conferencia pronunciada ante la Sociedad Teológica de Marburgo, en julio de 1924, titulada “El concepto del tiempo”, Martín Heidegger, después de establecer que de acuerdo a la teoría de la relatividad de Einstein el espacio no es nada en sí mismo; ni existe ningún espacio absoluto pues éste sólo existe a través de los cuerpos y de las energías contenidos en él, dice acerca del concepto de tiempo:

Coincidiendo con una antigua afirmación aristotélica, tampoco el tiempo es nada en sí. Sólo existe como consecuencia de los acontecimientos que tienen lugar en el mismo. No hay un tiempo absoluto, ni una simultaneidad absoluta. (Der Begriff der Zeit, 1924)³³

Parece pues evidente que el autor se encuentra familiarizado con estas ideas y estos conceptos fundamentales de la moderna gnoseología. Y estos son, sin duda, puntos clave en el trabajo de desestabilización de los discursos convencionales sobre la realidad en el proyecto del poeta.

Ahora bien, el carácter fantasmal del hombre constreñido al pequeño círculo de su soledad se da precisamente por su falta de sustancia social; o más precisamente por la

imposibilidad comunicativa o de trascendencia a la que su condición lo ata. El texto remata con un largo paréntesis en el que se reflexiona sobre el hecho de que la creación de una nueva familia no implica necesariamente la ruptura del círculo de la soledad al que en tanto hombre se haya sometido. La creación de una nueva familia implica, por el contrario, “una ausencia, una zona, un topos, del cual sólo se hablará no hablando, retrayéndose” (Martínez, 116) Esto es la locura y / o la soledad:

Quizá sólo una serie de círculos concéntricos y vacíos, que se expanden indefinidamente sin que el hombre pueda identificarse nunca con aquel último círculo imposible que lo incita a su laboriosa búsqueda (Martínez, 116)

Una definición geométrica de la locura y / o la soledad; o, más rigurosamente, una definición fenomenológica. La soledad, y también la locura, como la imposibilidad de acceder a una trascendencia; como la imposibilidad de romper los muros circulares de nuestra subjetividad. El poeta mexicano Octavio Paz ha reflexionado sobre este tópico de forma parecida. En su magnífico ensayo “El laberinto de la soledad” establece que después de la vida intrauterina “en donde no hay pausa entre deseo y satisfacción”:

Nuestra sensación de vivir se expresa como separación y ruptura, desamparo, caída en un ámbito hostil o extraño. A medida que crecemos esa primitiva sensación se transforma en sentimiento de soledad. Y más tarde, en conciencia: estamos condenados a vivir solos, pero también lo estamos a traspasar nuestra

soledad y a rehacer los lazos que en un pasado paradisiaco nos unían a la vida.

Todos nuestros esfuerzos tienden a abolir la soledad. Así, sentirse solos posee un doble significado: por una parte consiste en tener conciencia de sí; por la otra, en un deseo de salir de sí. La soledad, que es la condición misma de nuestra vida, se nos aparece como una prueba y una purgación, a cuyo término angustia e inestabilidad desaparecerán. La plenitud, la reunión, que es reposo y dicha, concordancia con el mundo, nos esperan al fin del laberinto de la soledad. (Paz, xxx)

Naturalmente, la salida de este laberinto no parece una tarea sencilla y los intentos humanos por conseguirlo son tan numerosos como sus fracasos.

Los vínculos tan evidentes de esta poesía de Martínez con el pensamiento de los filósofos alemanes que dieron un nuevo curso al trabajo filosófico de principios y mediados del siglo veinte no son extraños. Es precisamente la fenomenología y su consecuencia directa, la filosofía existencial, quien replantea la pregunta capital por la posibilidad del conocimiento frente al entusiasmo de las ciencias naturales y la psicología.

El diálogo con Mallarmé: El cisne troquelado

Sin embargo, uno de los aspectos más interesantes desarrollados en esta gran obra tiene relación con el diálogo ínter-textual. En este aspecto la obra de Martínez alcanza una agudeza intelectual que a menudo deviene en la denuncia o en la puesta en evidencia del carácter limitado o ideológicamente sobresaturado de algunas tentativas de la poesía occidental.

En este sentido, me parece oportuno analizar un texto que trabaja de esta manera. Se trata del texto “El cisne troquelado”, que se encuentra en el subconjunto VI, denominado “La literatura”, de La Nueva Novela.

El poema se compone de tres segmentos numerados y subtítulados respectivamente: (La búsqueda), (El encuentro) y (La locura) El hablante se encuentra configurado en su grado cero de presencia formal. Se trata de un hablante formalmente indeterminado, cuya “presencia subrepticia” le imprime a la frase un carácter de proposición asertiva impersonal. La negativa a la presencia del mismo como parámetro ordenador y / o productor del discurso, posibilita el desplazamiento de la atención hacia la dimensión puramente textual:

I

(La búsqueda)

La página replegada sobre la blancura de sí misma.

La apertura del documento cerrado: (EVOLUTIO LIBRIS).

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

La escritura de un signo entre otros signos

La lectura de unas cifras enrolladas.

La página signada / designada: asignada a la blancura.

Tenemos aquí un texto que al diferir³⁴ la presencia del hablante privilegia la presencia de su propia textura, textura que comienza por explicitar la dialéctica entre la página y la escritura en una obvia referencia a Mallarmé.

La manifestación del carácter significante de la página, de su materialidad, que posibilita la huella de la escritura; la exhaustiva alusión a ciertas claves: página, blancura, evolutio, (lectura en latín: connotando con dicha palabra la idea de evolución que despierta en castellano), la idea de signo y, en suma, la idea general de Libro, este segmento comienza por ser, como decíamos, una alusión constante a la idea de página blanca, vale decir, el signo cuyo carácter significante fue tomado por Mallarmé, analogando su blancura al silencio. La albura de la página como significante del silencio en la estructura musical del Libro, mientras que los signos negros (las letras) en la unidad del verso, serían también, por analogía, los significantes de la música poética. El Libro mallarmeano debe ser estructurado considerando la necesaria interacción de estos dos significantes. El carácter metapoético de este texto se torna pues, evidente, en la medida

que se constituye en un discurso que remite incesantemente a otro discurso, perfilándose como un intento reflexivo cuyo proceso consiste en tocar los puntos centrales de una teoría. Este juego metapoético se da mediante una inter-textualidad la cual, como se sabe, puede operar por la referencia al ámbito de una teoría y no necesariamente a una práctica determinada; ni siquiera a un discurso teórico como tal. No obstante, la evocación explícita de “maneras de hablar” del discurso mallarmeano y sus variaciones (o transformaciones) en este texto, lo acercan más bien a lo que Todorov conceptualizó bajo la denominación de discursos polivalentes³⁵.

II

(El encuentro)

Nombrar / signar / cifrar: el designio immaculado:

su blancura impoluta: su blancor secreto: su reverso blanco.

La página signada con el número de nadie:

el número o el nombre de cualquiera: (LA ANONIMIA no nombrada)

El proyecto imposible: la compaginación de la blancura.

La lectura de unos signos diseminados en páginas dispersas.

(La Página en Blanco): La Escritura Anónima y Plural:

El Demonio de la Analogía: su dominio:

La lectura de un signo entre unos cisnes o a la inversa.

Al realizar la lectura de este segmento, observamos que las relaciones con el discurso referente parecen ser de carácter homológico³⁶. En efecto, si la nota definitoria y persistente en la estructura de este texto consiste en la supresión formal del “hablante”, en el proyecto del Libro mallarmeano lo es la aspiración al rescate de la blancura (el silencio) de la página: espacio significante que permitiría el correcto ejercicio de la “voz” polifónica del cisne (el poeta), cuyos signos allí diseminados deberían borrarlo en su “anonimia plural”, como ocurre, por ejemplo, en *Un Coup de Dés*. Por un lado, el signo (blanco) de la página, que parece haber sido clausurado por la presencia dominante del signo (negro) de la escritura impidiendo así la notación del verso verdadero: aquel capaz de representar al Verbo (o lo absoluto), impidiendo, por lo mismo, el canto verdadero del cisne y su consecuente borradura ascética³⁷, por otro, la postergación de la presencia del sujeto de la enunciación (el “hablante”) y la consiguiente liberación de la escritura del servicio a la instancia minimizadora, intimista, del yo privado, permitiéndole la expansión hacia el juego de la intertextualidad. En suma, el signo (blanco) de la página (el silencio) y el “hablante” anónimo, parecen ser los dos términos puestos en relación mediante la vinculación con un tercero: La escritura; como metapoesía en un caso (el del texto de Martínez), como la notación del canto en el otro (el Proyecto mallarmeano), relación que nos permitiría, no sólo “la lectura de un signo entre unos cisnes...” o “la lectura de un cisne entre unos signos”, sino también, la lectura (crítica) del sentido metafísico de semejante proyecto: “el proyecto imposible: la compaginación de la blancura” en la que habría de borrarse el cisne. La homología que creemos observar en este juego inter-textual, está dada

precisamente por la diferencia que es posible establecer en el ámbito de la estructura global de este texto con respecto al universo discursivo mallarmeano, con el cual se relaciona, por lo demás, de manera imprecisa (a excepción quizás de la mención del ensayo “El demonio de la analogía”) pues, a pesar de la analogía superficial entre algunos elementos de este texto con elementos correspondientes del discurso referente (léase: ausencia del hablante / anonimia del cisne en la página blanca), la relación entre ambas escrituras es, como veremos, de oposición.

III

(La locura)

El signo de los signos / el signo de los cisnes:

El troquel con el nombre de cualquiera:

el troquel anónimo de alguno que es ninguno:

“El Anónimo Troquel de la Desdicha”:

	SIGNE		CYCNE	
Le		blanc de le		Mallarmé
	CYGNE		SIGNE	

(Analogía troquelada en anonimia):

el no compaginado nombre de la albura:

la presencia troquelada de unos cisnes: el hueco que dejaron:

la ausencia compaginada en nombre de la albura y su

designio:

el designio o el diseño vacío de unos signos:

el revés blanco de una página cualquiera:

la inhalación de su blancura venenosa:

la realidad de la página como ficción de sí misma:

el último canto de ese signo en el revés de la página:

el revés de su canto: la exhalación de su último poema.

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

reflejado en el discurso del agua: (¿) : es una
errata).

(¿Swan de Dios?)

(¡Recuerda Jxuan de Dios!): (¡Olvidarás la página!)

Y en la suprema identidad de su reverso

no invocarás nombre de hombre o de animal:

en nombre de los otros: ¡tus hermanos!

También el agua borrará tu nombre:

el plumaje anónimo: su nombre tañedor de signos

borroso en su designio

Borrándose al borde de la

página...

No podemos confundirnos con los elementos que en la superficie parecen vinculados analógicamente por cuanto ellos se insertan en *sistemas diferentes*. Y lo que resulta decisivo en toda homología es precisamente, lo anterior: que se destaquen no las semejanzas entre los elementos, sino las diferencias entre los sistemas³⁸. Una lectura de estas diferencias articuladas en el presente juego inter-textual puede establecerse así: La supresión formal del “hablante” de “El cisne troquelado” no tiene de ningún modo el mismo sentido que el retiro del hablante mallarmeano al silencio (la blancura) de la página. Su ausencia no es más (tampoco es menos) que la clausura del lirismo en favor del trabajo referencial metapoético que el texto desarrolla. Sin embargo, ¿qué significa esta misma aspiración en el proyecto de Mallarmé?. El movimiento negativo articulado por la *obra pura* en su sistemático desprecio del dato sensible, conduce necesariamente a la erradicación del lirismo en la medida que este es también una fuente de “impureza”. “La obra pura implica la desaparición elocutoria del poeta, que cede la iniciativa a las palabras movilizadas por el choque de su desigualdad”³⁹ -plantea Mallarmé. El carácter de esta negación obedece pues, al impulso ascético de intentar que la obra sea un trasunto del ser (la idea) He aquí la diferencia entre ambas tentativas. En el texto que leemos, el repliegue del hablante da paso a la crítica metapoética; en Mallarmé, el “ hablante lírico” desaparece para acceder al absoluto. La analogía entre ambas negaciones se quiebra así por su inscripción en proyectos de escritura opuestos. La escritura crítica metapoética de este texto trabaja siempre para configurar la

relatividad, la precariedad de toda empresa de conocimiento idealista de la belleza o de la realidad; lo ilusorio de toda tentativa de acceso a una identidad o mismidad del Ser: (la locura)

La segunda y última obra de Juan Luis Martínez, es publicada en 1978 , se titula La poesía Chilena. Y a pesar de lo que su nombre sugiera no es ni una antología ni un estudio. Este libro-objeto significó en su momento una crítica bastante radical y, aunque tenía al menos el antecedente inmediato de Los Artefactos de Nicanor Parra,⁴⁰ iba mucho más allá. Consistía de una caja negra dentro de la cual se encontraban los facsímiles de los certificados de defunción de Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Pablo de Rokha y el de Luis Guillermo Martínez Villablanca (el padre del poeta) Contenia además, un número de banderitas chilenas, fichas bibliográficas vacías y una bolsita plástica sellada conteniendo tierra del valle de Elqui.

El análisis que acabo de efectuar permite entrever, en mi opinión, la radicalidad del proyecto de Juan Luis Martínez en el horizonte de la práctica poética finisecular. Su trabajo meta poético es un recurso extremo que intenta indicar las fisuras ideológicas de una tradición que, por inevitable, ha de asumirse en sus zonas de máxima tensión, aquellas que tocan directamente el campo de fuerzas de una ideología replegada aún en

los proyectos artísticos más innovadores. En este sentido, su trabajo desata posibilidades no avizoradas en el amplio panorama de la literatura anterior y ello por cuanto nadie antes había asumido cabalmente, es decir en sus límites, las prácticas que siempre han gravitado y orientado semejante literatura.

Notas Capítulo III

²⁴ El poema “Desaparición de una familia” integra la sección Epígrafe para un libro condenado: La política de La nueva novela en la página 137. En rigor el término poema no es aquí el más adecuado. Su prefiguración se encuentra en la página 121 de la sección Notas y Referencias constituyendo en realidad la Nota N° 1, nota que figura antes de la aparición del texto.

²⁵ Nadie estaba a salvo de ser detenido y luego desaparecido por el régimen dictatorial. No solamente se persiguió a los comunistas y socialistas, sino que a simpatizantes o simples ciudadanos cuyo único delito fue haber trabajado en alguna empresa estatal y en muchos casos, dicha persecución tenía un carácter de amedrentamiento de la civilidad y era totalmente arbitraria.

²⁶ Revista MATADERO Julio – Agosto del 2000.

²⁷ Remitimos al libro de Francois Lyotard, La Condición Postmoderna

²⁸ Publicar no es la palabra adecuada en realidad. Se sabe que esta primera edición numerada y firmada por el autor fue en realidad una auto-edición y se dice además, que el poeta llevaba un registro de todos quienes la adquirieron.

²⁹ Los tribunales y la ley entran en este momento en una recesión de la cual emergerán años más tarde. La ley asume un carácter fragmentario y provisional a través de bandos militares que establecen sobre la marcha las prohibiciones.

³⁰ Durante los diecisiete años de dictadura el Terrorismo de Estado existió siempre. Algunas veces fue extremo y evidente, en otras ocasiones no fue indispensable recurrir abiertamente a la violencia y al terror. Este Terrorismo de Estado varió en su intensidad, en su carácter más abierto o más solapado de actuar, según las necesidades coyunturales del régimen político o según el grado de sometimiento o de rebeldía de la población.

Dra. Paz Rojas B. (Coord.), Crímenes e Impunidad. Chile 1973-1996. Versión en Internet : <http://www.derechos.org/nizkor/chile/libros/med/cap4.html>

³¹ Es interesante saber que una escultura de este artista titulada “Escape” fue erigida en el Parque de la Memoria en Buenos Aires, Argentina, por la Comisión Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado.

³² Imposible no recordar aquí a Borges y su extraordinario texto “La esfera de Pascal”

³³ Traducción española de de Raúl Gabás Pallás y Jesús Adrián Escudero. Publicada en Madrid por Trotta en 1999.

³⁴ En el doble sentido de retardar y hacer diferente, por cuanto la ausencia formal del hablante, su “vistosa” ausencia, no implica su desaparición total, por cuanto su propio enunciado lo determina en tanto es su huella. Para la noción de “diferencia” o “differentia”, véase Derrida, Jacques, Tiempo y Presencia, Editorial Universitaria, 1971, pp. 102-103. Véase también la nota 28 del traductor.

³⁵ Todorov, Tzvetan, Poética. Losada, Buenos Aires, 1973.

³⁶ Para el concepto de homología remito a Hozvén, Roberto, El estructuralismo literario francés, Ediciones del Departamento de Estudios Humanísticos. Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile, Santiago, 1979, p. 125.

³⁷ El rescate mallarmeano de la página, cuyo olvido dictado por el peso del idealismo metafísico parecía condenar al poeta a su revés negro, a los signos de una escritura vicaria del habla, de una escritura en suma, logocéntrica, no es el rescate de su materialidad en tanto la misma se resuelve a su vez en significante del silencio; gesto todavía inscrito en una dialéctica idealista.

³⁸ Barthes, explicando el modelo homológico de Levi-Strauss, cita estas palabras del etnólogo: “no son las semejanzas, sino las diferencias las que se asemejan”, a lo cual Barthes agrega: “entendamos, lo que importa son las diferencias entre los sistemas y no las semejanzas entre los elementos; a esto es a lo que alude el autor cuando recomienda el pasaje de la analogía externa a la homología interna. Cf. *El totemismo en la actualidad*, p. 115. Barthes, Roland, “Sociología y Sociológica: a propósito de dos obras recientes de Claude Levi-Strauss”, pp. 9-21 in: Barthes, Bordieu, Burgelin y otros, *Estructuralismo y sociología*, editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, p. 213.

³⁹ Mallarmé, Stéphane, *Oeuvres complètes*, Biblioteca de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1945. p. 366.

⁴⁰ Los Artefactos de Nicanor Parra fueron publicados en 1972 por Nueva Universidad Eds. La edición consistió de una caja llena de tarjetas (del tamaño de una postal) cada una de las cuales contenía un artefacto propiamente tal, es decir, un dibujo o collage más un texto breve. Según Parra, el fragmento de un antipoema que ha estallado. Una muestra de este trabajo puede verse en la siguiente dirección:

<http://www.nicanorparra.uchile.cl/artefactos/index.html>

IV. El Anteparaíso de Raúl Zurita

Uno de los trabajos más serios sobre la obra de Raúl Zurita se debe al profesor Rodrigo Canovas de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Se trata del segundo capítulo de su libro dedicado a la literatura bajo la dictadura. Este capítulo se titula “Zurita Chilensis: Nuestro dolor, nuestra esperanza”. En el contexto de lo que yo me propongo analizar resulta de especial incumbencia el acercamiento que Canovas propone allí. En efecto, al principio de su análisis de Anteparaíso y después de establecer la generosidad de la crítica para con Zurita manifiesta su extrañeza por el silencio de ésta sobre el dimensión ideológica de su obra. Inmediatamente, sin embargo, aclara que su objetivo será explicitar dicha dimensión la cual entiende como un mensaje de carácter testimonial y de denuncia:

Nuestro comentario tiene por objetivo explicitar ese mensaje: su gran capacidad convocatoria, su carácter testimonial, su denuncia de la dictadura.” (1986, 60)

Vale decir que en la visión de Canovas la ideología presente en el corpus de Anteparaíso juega un papel de denuncia frente al gobierno dictatorial. En su estudio el profesor Canovas establece un esquema lógico de funcionamiento de los textos de Zurita. Tal esquema es el siguiente:

Si -x entonces x^2

Esta fórmula debe leerse considerando que $-x$ equivale a separación, abertura, pérdida, mientras que x^2 sería equivalente a reunión, identidad recuperada. Esta simbología seudo matemática sería válida de acuerdo con Canovas para todo el corpus constituido por Anteparaíso, precisando un poco más adelante que “ x ” es propiamente el símbolo de la vida, de manera que $-x$ querría decir, en realidad, “muerte” y “ x^2 ”, “vida nueva”. Como resulta inútil seguir ocultando la cercanía de semejantes conceptos con la ideología cristiana, se enuncia las posibilidades interpretativas de acuerdo con dicha óptica. Así “ x ” seguiría designando “la vida”, pero “ $-x$ ” sería equivalente de “la Crucifixión, el Calvario y la Muerte de Jesús”, mientras que “ x^2 ” resultará ser por supuesto “la Resurrección.”

No podemos menos que estar de acuerdo con dichos presupuestos aunque nos distanciamos rápidamente de las implicancias de esta constatación. Mientras que para Canovas tal hecho representa la evidencia de una posición de confrontación con la situación dictatorial, en nuestro caso tal matriz ideológica no tiene sino la función compensatoria y seudo explicatoria de los hechos históricos.

Más adelante en su ensayo, Canovas se refiere a la otra gran matriz ideológica presente en la obra de Zurita: el discurso patriótico. El análisis que él hace de esto es que Zurita rescata este discurso “nacional” de su “red nacionalista” representada por la dictadura. No obstante su análisis se vuelve oscuro al tratar de probar este punto. Supuestamente la manera de operar este rescate consistiría en el procedimiento de “promover un escisión al interior de cada símbolo patriótico” (Canovas, 71) El único ejemplo provisto para demostrar este funcionamiento es, por decir lo menos, muy dudoso

y en definitiva débil. No obstante Canovas afirma:

La cultura autoritaria ha logrado asimilar los valores nacionales a su órbita. Anteparaiso rescataría ese repertorio emblemático para la causa anti-dictatorial. Así, en la medida que Zurita trabaja con los mismos símbolos que la ideología oficial, evita la censura (impuesta de un modo explícito e implícito por el régimen militar) y en la medida que inscribe esos símbolos y su correspondiente retórica en un contexto cultural y discursivo diferente, transgrede el discurso de la dictadura. (72)

Esto quiere decir que, por una parte, habría una motivación práctica en la elección de la discursividad patriótica por parte de Zurita: evitar la censura y, por otra, la necesidad de re-instalar dicha simbología en un contexto diferente para transgredir el discurso de la dictadura. Esto suena definitivamente muy ingenuo.

Por nuestra parte diremos que si bien el trabajo de Zurita se halla atravesado por estos dos discursos hegemónicos, el discurso religioso y el discurso nacionalista, ello puede estar sujeto a una lectura bien diferente. En el análisis de algunas secciones de su libro *Anteparaiso*,⁴¹ intentaré mostrar cómo estas dos ideologías se encuentran orientando y definiendo el sentido de su poesía. La novedad de la estructura formal con que su escritura se reviste, no consigue obliterar el fondo tradicional con el que su lenguaje se encuentra en permanente diálogo intertextual. Podría fácilmente ser catalogado de poeta religioso y / o patriótico, si no fuera por la complejidad que tales instancias asumen en su discurso. En efecto, sería una simpleza realizar semejante clasificación sin antes atender al sentido que estos signos poseen en el entramado a ratos deslumbrante, de su obra. En el caso particular de su segundo libro, *Anteparaiso*, se hacen

muy claras por lo menos dos instancias. Por una parte, una instancia formal en la cual se presenta una novedosa estructura del texto, por otra, una instancia semántica en la cual se organiza una intertextualidad con una serie de iconos y símbolos del discurso religioso y del discurso nacionalista. Con respecto a la forma, el texto incorpora fotografías de la escritura de un poema en el cielo de la ciudad de Nueva York mediante el uso de aviones. La necesaria mediatización y contradicción que implica la fotografía de esta acción o intervención artística de carácter efímero, nos sirve a los lectores para tratar de reunir este gesto del poeta con los textos restantes que componen la obra. Los textos mismos poseen una estructura distinta al, digámoslo así, poema convencional. Esta estructura semeja una escritura silogística que va articulando los textos de acuerdo a una lógica oclusiva al interior de un estricto circuito semántico. La obra en su totalidad mantiene este carácter sistémico. Sin embargo, y a contrapelo de esta sistemización minuciosa de la escritura, irrumpe en muchas oportunidades la estructura versicular de los textos bíblicos, o en algunos pasajes, se recurre a un discurso narrativo y dialógico. En consonancia con esta estructura sistémica y/o lógica se halla también el carácter globalizante de la obra. En ella se abarca una entidad cultural cuyo referente es la nación chilena. El corpus poetizado es la geografía de Chile de acuerdo con los modernos tratados de límites y fronteras. En este detalle, podemos apreciar cómo uno de los discursos ideológicos, el del nacionalismo, se convierte en el “presupuesto” de la realidad poetizada. Volveremos sobre este particular más adelante. Las playas, el desierto, la cordillera, son los principales tópicos metaforizados o metonimizadas según el caso. Si algo define a este libro es su férrea estructura y unidad temática. Desde luego, su estructura es mucho más

vistosa que, digamos, El Canto General de Neruda o Poema de Chile de Gabriela Mistral.

Me interesa muy especialmente tratar de dilucidar el sentido de este nuevo discurso sistémico al interior del lenguaje poético y asimismo, el carácter de ideología de los discursos que alimentan esta escritura o, en otras palabras, de la intertextualidad articulada por Anteparaiso. También resulta imprescindible vincular estos elementos con el momento histórico de la escritura, vale decir, con la situación política atravesada por la República de Chile en el momento de la construcción de esta importante obra.

Lo primero que resalta en el orden formal de estos textos es, como ya lo anunciamos, el aspecto silogístico que los constituye. A poco andar se vuelve evidente que la retórica actualizada por estos poemas se acerca a la de un lenguaje computacional. Para quienes tengan alguna familiaridad con este tema, se hará evidente que dichos lenguajes, por lo menos los llamados de “tercera generación”, representan un término medio entre el lenguaje binario, lenguaje nativo de las máquinas electrónicas, y los lenguajes humanos. Lo que ello significa es que se trata de lenguajes que facilitan la comunicación hombre-máquina apelando a determinados vocablos que establecen un flujo lógico de la información a procesar. Así se dan, por ejemplo, el uso de conectivos y otros “shifters” lógicos. Pero, en realidad no interesa tanto el modo de funcionamiento de esta retórica al interior de los textos, como sus implicaciones, si las ponemos en la perspectiva de la tradición poética occidental. Quiero decir lo siguiente: Si pensamos que los lenguajes poéticos de gran parte de este siglo han tenido dos principales derroteros, cuales son la estética surrealista, por una parte, y la asunción del lenguaje cotidiano, por

otra, esta estética viene a situarse en las antípodas de semejantes proyectos pretendidamente liberadores. En cierto sentido, este nuevo modo de construir el texto poético vuelve sobre un formalismo y, por ende, a una mediatización de los referentes que termina estableciendo la distancia necesaria para una metamorfosis idealista. Por otra parte, el razonamiento silogístico, como las especulaciones matemáticas de la física teórica, obedece a sus reglas inmanentes y puede llegar a construir mundos o universos y a proyectar ideologías. En el discurso poético de Zurita resulta fácil establecer que sus textos trabajan creando imágenes tan abstractas de la nación chilena que no es posible sino referirse a las ideas dimanadas de los mismos. El mismo hecho de que los principales objetos poetizados sean tan difusos como “las playas de Chile”, “las cordilleras de Chile”, “el desierto de Chile” nos está señalando que éstos no funcionan sino en tanto ideas, o espacios virtuales, lugares señalados en los mapas, y en el imaginario nacional. Este lenguaje instauro una retórica poética cuyo centro viene a ser el pensamiento lógico. Este detalle no deja de ser sorprendente si se considera la lucha del arte occidental, especialmente de las vanguardias europeas, por alejarse de todo formalismo. ¿Cómo puede interpretarse la adopción de este lenguaje cuyos elementos son cuasi símbolos y cuya sintaxis semeja una lógica cibernética? ¿Se podrá afirmar que en este acto claramente innovador del poeta intervienen elementos ideológicos frente a los cuales su capacidad creativa se ha encontrado obnubilada? Puesto que el gesto principal de este nuevo lenguaje es el de mediatizar la “realidad”, el volverla cada vez más abstracta, ¿qué implicaría esta simplificación simbólica? Como lo hemos señalado ya en alguna parte, el Chile de Zurita es el Chile de los manuales de geografía, es un

conocimiento surgido desde las lecciones de geografía de Chile de la escuela primaria, de donde resulta que es sólo el conocimiento de una realidad simbólica.⁴² Y creo que es por esta puerta por donde asoma su cabeza tricolor la ideología nacionalista y por supuesto, de uno de los más importantes Aparatos Ideológicos del Estado: la escuela. Y creo además, que este lenguaje resulta así un eco del impulso homogeneizador de aquel otro discurso, racionalizador, sediento de escamotear la diversidad: el discurso nacionalista. Zurita vendría así a elaborar un texto que en su carácter de imagen abstracta de la nación estaría funcionando por homología de acuerdo con el gran relato de la nación chilena que en ese entonces se encontraba “escribiendo” el régimen militar.⁴³ Como se podría probar fácilmente, los rasgos de la “escritura” del régimen también podrían ser caracterizados por su carácter abstracto, racionalista y lógico.⁴⁴

Si enfocamos nuestra atención en la instancia semántica de estos textos, podemos observar más de cerca las operaciones de significación que los mismos se encuentran desarrollando. Anteparaiso comienza con una sección llamada Las Playas de Chile, constituida por 14 textos cuya unidad es absoluta. El primer texto se abre con un juicio negativo:

“No eran esos los chilenos destinos que
 lloraron alejándose toda la playa se
 iba haciendo una pura llaga en sus ojos”(1986, p. 6)

La constatación de una ruptura histórica es a lo que apela de inmediato este juicio

negativo. Los destinos de Chile ya no son en cuanto tales. Los destinos, es decir los proyectos elaborados para una nación se han diluido. El cuerpo, en este caso la playa, la ribera, o “el costado” del país se convierte en una llaga. Se juega aquí con la cercanía fonética entre playa y llaga, pero además se establece una clara correspondencia homológica entre la “llaga” en el costado de Cristo crucificado. La nación esta sufriendo un martirio del cual cabe esperar su resurrección:

“Por eso la patria resplandecía levantándose desde el
polvo como una irradiada en las playas de sus ojos”(1986, p. 8)

Resulta extraño verdaderamente que la crítica no le haya asignado suficiente importancia a la evidencia de estos dos discursos ideológicos que atraviesan los textos de Anteparaíso y de la obra de Zurita en general y creo que ello se explica, precisamente, por el carácter de toda ideología, su capacidad, como lo plantea Žižek,⁴⁵ para organizar el mundo de nuestra práctica cotidiana y que estos dos discursos constituyen por así decirlo, un material simbólico, una “moneda” común. En estos textos, el discurso religioso es uno de los principales pilares donde descansa el sentido. Así, por ejemplo, la carencia de nombre del territorio poetizado se vincula a la idea de su salvajismo o su carácter “moro” como lo establece el lenguaje popular, desde que bautizar es sinónimo de nombrar o dar nombre:

i. Las Playas de Chile no fueron más que un apodo
para las innombradas playas de Chile

- ii. Chile entero no fue más que un apodo frente a las
costas que entonces se llamaron playas innombradas
de Chile”
- iii. Bautizados hasta los sin nombres se hicieron allí
un santoral sobre estas playas que recién entonces
pudieron ser las innombradas costas de la Patria (1986, p. 8)

La acentuación del vacío de sentido y de identidad que se percibe en esta descripción nos conduce a pensar que este discurso lírico establece nombrar como fundar o crear, otorgar en suma una identidad y un sentido, el cual procede del bautismo o la cristianización de estas tierras.⁴⁶ Chile como un apodo, el nombre Chile y también el territorio, ya que no habría diferencia entre ambos entes para esta lógica lírico-escolástica. El nombrar o tener un nombre es algo que en América latina esta lleno de una fuerte carga psico-social. “Tener un nombre” implica un cierto status o un cierto rango de nobleza y con ello una identidad, una autoconciencia de sí mismo y del propio valor. Por ello “tener un nombre” implica, dada la fuerte estratificación en clases sociales, el derecho a la existencia. A diferencia probablemente, de otras culturas, este nombre no se puede construir, o al menos no puede construirse tan fácilmente, es más bien otorgado por la clase en la que se nace como una gracia o una fatalidad. Los nombres aborígenes están, por cierto, en el escalafón más bajo de este orden jerárquico y con ello se establece su no existencia, su falta de reconocimiento. Obtener un nombre cristiano marca entonces

la entrada en la existencia, lo que ciertamente no garantiza una existencia “feliz” o siquiera satisfactoria en dicho contexto social. Esta poesía enlaza toda esta problemática del nombrar con la violencia. La violencia fascista, aquella que procede desde un centro que se auto otorga todos los valores y demoniza todo aquello que no sea acorde con su mítico fundamento. En primer lugar, el bautismo, el nombrar mismo, es ya un acto de fuerza, especialmente en el contexto cultural latinoamericano, donde muchas veces nombrar significó borrar un antiguo nombre, sepultar una identidad o en otro sentido, “blanquear” un sepulcro. Esto ha formado un sustrato, un “inconsciente” cultural, que pugna y aparece entreverado en la memoria colectiva, en los lenguajes en que se va abriendo el idioma Castellano. Sin embargo, el ejercicio de la fuerza como un castigo, como una condena puede venir sólo desde el centro mismo del poder. La lapidación sólo la ejerce, siguiendo la letra de los evangelios, el pueblo justo. Una pregunta que siempre queda abierta es sobre la determinación de la justicia y, por lo tanto, la calidad de justo. En el caso de estos textos, aquellos habitantes del litoral, es decir, el pueblo chileno, pues Chile no es otra cosa que playas y Cordilleras, es apedreado, castigado por el poder porque ha quebrantado las leyes, ha sido infiel, se ha prostituido (sigamos hasta aquí el obligatorio símil bíblico):

“Chile no encontró un sólo justo en
sus playas apedreados nadie pudo
lavarse las manos de estas heridas

Porque apedreados nadie encontró un sólo justo en esas playas
 sino las heridas maculadas de la patria sombrías llagadas
 como si ellas mismas les cerraran con sus sombras los ojos”
 (1986, p.14)

La patria castigada en sus fieles, en sus proletarios, en sus “pescadores”, los habitantes de las playas que habrían tenido el privilegio de seguir al “Señor”. Este es un pueblo traidor, que se ha dado a las idolatrías y que ha abandonado su sumisión cristiana. Lo que en este contexto debe leerse necesariamente como la simpatía y el apoyo al régimen socialista de Allende. Y el texto es muy explícito al subrayar la auto agresión en tanto gesto de constricción y de limpieza de pecados:

“i. Aferrados a las cuernas se vió besándose a sí mismo

ii. Nunca nadie escuchó ruego más ardiente que el de sus
 labios estrujándose contra sus brazos

iii. Nunca alguien vio abismos más profundos que las marcas

De sus propios dientes en los brazos convulsos como

Si quisiera devorarse a sí mismo en esa desesperada” (1986, 14)

La auto agresión no puede leerse en un contexto como éste sino como la auto represión y, por lo tanto, como una metáfora de la guerra intestina emprendida por aquellos miembros capaces de ejercer la violencia como defensa. En términos más claros leemos aquí una descripción de la violencia fascista al interior de un corpus social. Cuerpo enfermo y pecaminoso, no justo, “infiel”, que debe ser lapidado, mordido, devorado, para sanarlo. El discurso religioso aparece entonces en una íntima dialéctica con el discurso sobre la patria. Nadie como Zurita ha podido expresar tan certeramente el drama de la historia chilena reciente. Su discurso se vincula así estrechamente al discurso fascista de las fuerzas armadas que justificaban su violencia y su terrorismo como un acto necesario para “salvar” la patria amenazada por una enfermedad letal: el materialismo ateo. El famoso “cáncer marxista” de los discursos oficiales. El sujeto lírico se presenta en el ambiguo acto de amor y auto destrucción, beso amoroso y mordedura destructora, la violencia es un acto amoroso desde el momento que es un acto de constricción y de salvación. Este discurso ideológico se vuelve cada vez más transparente hacia el final del poema:

“iv. Pero sus heridas podrían ser el justo de las playas de Chile

v. Nosotros seríamos entonces la playa que les alzó un justo desde sus heridas

vi. Sólo allí todos los habitantes de Chile se habrían hecho

Uno hasta ser ellos el justo que golpearon tumefactos

Esperándose en la playa

Donde apedreado Chile se vio a sí mismo recibirse como un justo

en sus playas para que nosotros fuésemos allí las piedras que al aire

lanzamos enfermos yacentes limpiándonos las manos de las

heridas abiertas de mi patria” (1986, p. 14)

Se halla aquí toda la ideología cristiana de la redención mediante el sacrificio y podemos constatar como el poeta se sitúa en un nosotros auto lapidante que se lava las manos llenas de sangre.⁴⁷ Todos estos textos son extraordinariamente explícitos en este sentido y conllevan el signo de una ortodoxia paternalista, donde siempre es el “hijo” el que se sacrifica. Este es un tema recurrente, tanto obviamente en la Biblia, como en este libro. Los pescadores, símbolos, del pueblo llano, son vistos también desde la perspectiva cristiana y patriarcal. Este paternalismo, como todo paternalismo, mediatiza toda relación, y al hacerlo imposibilita la comunicación con el hijo. Estos pescadores, vale decir, el pueblo chileno, se describen como habitantes de un no lugar, de la Utopía, puesto que su economía no es una economía capitalista, viven de lo que comparten y carecen de dinero:

“Muchos podrían haberlo llamado Utopía
porque sus habitantes viven solamente
de lo que comparten, de los trabajos
en las faenas de la pesca y del trueque.
Ellos habitan en cabañas de tablas a las
orillas del mar y más que con hombres
se relacionan con sus ánimas y santos que
guardan para calmar la furia de las olas.
Nadie habla, pero en esos días en que la
tormenta rompe, el silencio de sus caras
se hace más intenso que el ruido del mar
y no necesitan rezar en voz alta
porque es el universo entero su catedral” (1986, p.20)

Estos humildes personajes son vistos tan lejanamente que esta descripción parece un texto colombino del descubrimiento de América. O, quizás, la descripción de un antropólogo que anuncia que estos entes ni siquiera se relacionan con hombres (luego ellos no lo serían) sino que con sus ánimas y santos. Es esta una mirada distante y objetiva en que aquellos seres están marginados. El silencio de ellos puede ser interpretado

también como una forma de represión. Lo único de ellos que “habla” es su silencio, el silencio de sus caras, su oración, su ruego, no requiere voz. Un pueblo sin voz y temeroso. Quizás resulte interesante comparar este fragmento con uno sobre el mismo tema de Pablo Neruda.

En Valparaíso, los obreros del mar

me invitaron: eran pequeños y duros.

Y sus rostros quemados eran la geografía

del Océano Pacífico: eran una corriente

adentro de las inmensas aguas, una ola muscular,

un ramo de alas marinas en la tormenta.

Era hermoso verlos como pequeños dioses pobres,

semidesnudos, mal nutridos, era hermoso

verlos luchar y palpitar con otros hombres más

allá del océano...⁴⁸

La visión de Neruda en este texto es bastante distinta como se puede apreciar. Estos obreros son intrépidos y asumen las características propias del medio en que se desenvuelven, el océano con lo que los ensalza y glorifica. Su figura es heroica y hasta divina.

Por el contrario, en el texto de Zurita estos obreros no son sino corderos o lo que es lo mismo, “hijos” de la patria; corderos de la patria que surgen luego del castigo, de la laceración, de la tortura y de la muerte en suma, redimidos para gran alegría de la patria:

iii. Y en que lejanas ya no hubo playas sino la solitaria visión donde
los muertos lanzaron el adiós que nos clavaba en sus miradas
renacidos vivísimos como corderos bajo el cielo emocionado
en que la patria llorando volvió a besar a sus hijos” (1986, p. 20)

Al igual que el Cordero de Dios, estos corderos han redimido también con su sacrificio a todos los demás. No parece haber dudas en esta lógica. No hay ironía alguna que sugiera otro sentido y que permita al lector entender que no está ante un catecismo patriótico. Este texto, debido precisamente a su base ideológica, permite aceptar y explicar cuál es el sentido de todas esas muertes. Ellas se inscriben en la lógica cristiana del sacrificio, del dolor como purificación y renacimiento. *Antes del Paraíso* está todo ese dolor, toda esa muerte.

Este es pues, el gran texto poético chileno escrito durante la dictadura, aclamado, y con razón, en las páginas del diario de derecha El Mercurio, por la figura autocrática, dictatorial y sabia del sacerdote / crítico Miguel Ibáñez Langlois. Pero es también, el

poema que hereda el Chile actual, acrítico y moralmente empequeñecido por la “revolución” neoliberal de fin de siglo. En efecto, este texto representa la homología perfecta de un país cuya modernidad es meramente formal mientras que sus instituciones y las ideas de su clase dominante, constituyen en verdad una de las más arcaicas y atrasadas de América. Anteparaiso, tal como el neoliberalismo chileno, es un texto “neovanguardista”, cuya estructura restablece la lógica agobiante de las cartas de flujo computacionales, capaces de crear modelos de realidades virtuales, mientras en sus entramados subyacen las antiguas ideologías que han alimentado a los sectores más oscurantistas de la sociedad. En este sentido, me parece también, que este libro es un producto ideológico de la cultura represora que rigió la vida cultural chilena durante la dictadura y creo que mediante el análisis anterior se demuestra cómo se pueden unir procedimientos en apariencia innovadores o “avanzados” con el viejo poder de las ideologías occidentales. Por otra parte, acaso el propio Zurita piense de “buena fe” que su trabajo poético es “avanzado” y ¿por qué no concederlo? Acaso lo sea. Eso sí, en el estrecho horizonte definido hasta el momento en una sociedad de la periferia capitalista.

Notas Capítulo IV

⁴¹ Zurita, Raúl. Anteparadise University of California Press, 1986, Bilingual edition. Cito por esta versión traducida al inglés por el profesor Jack Smith

⁴² El profesor Cánovas ha señalado este hecho con toda claridad: “Los valores nacionales (las gestas heroicas, los héroes de la patria, las canciones e himnos que los saludan, los emblemas que nos unen, la retórica patrioterica que compartimos) han sido asimilados por el pueblo chileno durante su educación primaria. Repertorio fácil de metáforas, estos valores son incorporados tradicionalmente en las clases de Historia y Geografía, en las lecturas de castellano, en las horas de Educación Musical y de Artes Plásticas. El año escolar cubre también días de dignidad y de gloria para toda la comunidad: desfiles para el 21 de mayo, visitas a monumentos, discursos saludando a los héroes, pequeñas piezas de teatro donde niños y jóvenes representan las gestas de Arturo Prat y de Bernardo O’Higgins”

⁴³ Rodrigo Cánovas ha señalado que la “cultura autoritaria” ha asimilado los valores nacionales a su órbita y que Anteparaíso rescata ese repertorio emblemático para la causa anti-dictatorial y que al hacerlo transgrede el discurso de la dictadura. Pero, antes, él mismo ha explicado muy bien cómo es que los ciudadanos adquieren esos símbolos y esa retórica: en el colegio. En ningún momento, sin embargo, él se plantea de dónde procede este discurso nacionalista y cuál es su función. ¿Cómo podría hacerlo? Este discurso nacionalista es nuestra moneda común, uno de los rasgos de nuestro fetichismo chilensis.

⁴⁴ Una de las acciones en este sentido, sería la llamada “regionalización” del país que consistió en subdividir el territorio en 12 regiones, obedeciendo a criterios geopolíticos, eliminando de este modo la antigua división en provincias.

⁴⁵ Véase el Apéndice B

⁴⁶ Este rasgo ideológico se asocia a lo que Arturo Andrés Roig ha denominado como la ideología antiamericanista presente en el pensamiento filosófico latinoamericano. Para una mayor información sobre este concepto véase el libro de Roig *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, Editorial Tierra Firme, 1981.

⁴⁷ Sobre este punto Canovas cree que es posible establecerse una asimilación de la noción de “dolor cristiano” y el concepto de “dolor psíquico” desarrollado por un psicoanalista de la cultura como J. B. Pontalis. Observamos en este gesto el deseo, acaso inconsciente, de refrendar “científicamente un concepto tan problemático como el de dolor en la ideología cristiana.

⁴⁸ Neruda, Pablo “Obreros marítimos” en América no invoco tu nombre en vano, *Canto General*, Sec. XVI. pp. 524-5

V. Diamela Eltit:

Lumpérica o la estética de lo marginal

“Su alma es ser L. Iluminada y ofrecerse como otra.

Su alma es no llamarse diamela eltit / sábanas blancas / cadáver.

Su alma es a la mía gemela.”

Lumpérica

La obra de Diamela Eltit se destaca solitaria en su singularidad entre aquellas surgidas durante y después de la dictadura. En este capítulo vamos a concentrarnos precisamente en dicha singularidad. Es decir, en aquellos rasgos formales y semánticos que la recortan contra el fondo de una literatura que ella parece señalar como “normal” y aún como “tradicional”. Los diversos atributos vanguardistas de esta escritura han determinado su carácter en cierta medida ilegible y como contrapartida, han originado una apreciable cantidad de lecturas e interpretaciones. A lo largo de este capítulo tendremos ocasión de dialogar con algunas de dichas apreciaciones.

La crítica ha insistido invariablemente que en Lumpérica se violan los códigos narrativos convencionales aparentemente para desestabilizar el comercio simbólico del subsistema literario en particular, y del sistema cultural en general. En este último sentido podría pensarse que su obra constituiría una acción política de subversión. Así por ejemplo, lo establece Nelly Richard:

La narrativa de Lumpérica fisuró el molde del discurso oficial no sólo rodeando el decir reglamentario con palabras de desacuerdo que ponían en litigio su validez y legitimidad conceptuales. También lo hizo desatando alrededor de toda significación-Una, conflictos de interpretación que acusaban el reduccionismo de cualquier discurso monológico. Estos conflictos de interpretación emergen en la novela de un repertorio de

técnicas que confrontan cada versión narrada a las per/versiones narrativas de la trama que des-narra: "para decirlo de otra manera" (19), "pudo decir, por ejemplo" (91), "Ah, por una mirada, por un gesto, yo habría contado otra historia"(19)"Si todo eso fuese un error"(24), etc

Lo que se puede contra argumentar aquí es que esta lectura parte de una asunción fácil, como por lo demás ocurre con demasiada frecuencia en la crítica sobre Diamela Eltit y demás miembros de la neo vanguardia. Se asume siempre en esta dialéctica que aquello a lo que se oponen los nuevos productos de arte es algo simple. En este caso se habla de un "discurso monológico", o de un "discurso oficial", de un "decir reglamentario", o incluso de una "significación-una". Este gesto que reduce la verdadera complejidad de los hechos se inscribe en una retórica de la negación y la legitimación del propio acto de instauración y, en este sentido, no podemos pedirle objetividad. Se trata de una lucha ideológica. Lo cierto es que es dudoso que haya existido tal discurso monológico en el momento histórico al que Richard se refiere. Por el contrario, tal discurso fue en gran medida fragmentario y lleno de fisuras dando en un principio la sensación de improvisación y precariedad. A menudo resultaba también auto contradictorio y vacilante. Las instituciones depositarias de verdades o discursos monolíticos fueron puestas en el limbo por un tiempo considerable. Por otra parte, la ruptura de la vida civil hacía que cualquier discurso se fragmentara en pequeñas mónadas haciendo imposible la sedimentación de "un sentido". La imposibilidad del diálogo y como consecuencia de los consensos vuelve muy dudosa la hipótesis de las verdades monolíticas. Este hecho se expresa sin ir más lejos en la variedad de propuestas surgidas

al interior del mismo subsistema arte. Por otra parte, la afirmación de que una obra especial, en este caso Lumpérica halla podido por sí sola desarticular un orden discursivo es ir demasiado lejos. No cabe duda que hay la voluntad de sobredimensionar la importancia de esta obra. De haberse producido un proceso como el que se describe, cosa que no creemos ante todo porque no creemos que la situación halla sido como se describe, se hubiera requerido la irrupción de muchas obras y de una divulgación masiva de las mismas. De otra manera, su efectividad hubiera resultado siempre exigua.

También Barbara Loach plantea algo similar cuando dice que:

Consequently she employs a myriad of linguistic techniques to break up the monolithic structure of the traditional novel and through fragmentation alter the reader's perception of reality. (Loach 160)

Por cierto juicios como este último de resultan fácilmente rebatibles en la medida que no aclaran ni menos aun definen aquello que designan tan cómodamente como “novela tradicional”. Una generalización tan grosera como ésta resulta aquí un término algo menos que retórico. Ningún crítico o lector informado aceptará nunca que se denomine con este brochazo la narrativa anterior a Lumpérica. Ciertamente la complejidad estructural de las novelas chilenas o latinoamericanas anteriores a esta obra no permiten catalogarlas como “tradicionales” salvo por ignorancia o mala fe. Y si se piensa en un contexto más amplio ello resulta todavía más inaceptable.

Otro crítico, el profesor Juan Carlos Lértora, discurre por el mismo camino cuando intenta contraponer Lumpérica a una literatura “mayor” (o de la mayoría

dominante), valiéndose para ello del estudio de Delleuze sobre Franz Kafka donde éste determina que la obra en lengua alemana del autor judío-checo sería un caso de literatura “menor” o de minorías. Esta extrapolación, más allá de su indudable interés como aproximación crítica se ve amenazada por el mismo tipo de descuidadas generalizaciones que venimos reprochando. El problema que se suscita con enunciados del tipo: “en contraposición a un discurso dogmático de una literatura escrita dentro de la convención del lenguaje mayor” (Lértora 31) es que no sabemos exactamente a que se está aludiendo. La pluralidad y sofisticación formal de la narrativa occidental hacia el año 1986 es muy grande y mal podría ser constreñida en una categorización tan burda y amplia. Este tipo de enunciados que no se responsabilizan de su propia asertividad parecen tener como objetivo presentar el trabajo de Eltit como revolucionario y sin antecedentes anteriores. Señalar los posibles aportes de su escritura o su radicalidad demandaría una mayor precisión en cuanto al examen de los textos o de la narrativa superada o criticada. ¿No es absurdo sentenciar que toda la literatura escrita dentro de la convención de un lenguaje mayor constituye un discurso dogmático?

Sin ninguna duda dentro del amplio abanico de críticos que se han ocupado de la obra de Eltit, Nelly Richard ocupa un lugar destacado por la agudeza y el detalle de sus análisis. Permítaseme citar un interesante fragmento en que discute la relación del texto de Lumpérica con el lector:

La autonarratividad desconfiada de Lumpérica da a leer la historia (la Historia) como construcción-reconstrucción de textos en borradores que le ofrecen al lector una multiplicidad combinatoria de tramas alternativas o divergentes. Hipersolicitar la

colaboración del lector en ese proceso de desconstrucción-reconstrucción del sentido a partir de los blancos dejados en el texto (metafóricamente: en las memorias de la historia) por las intermitencias del sentido, fue una primera y decisiva manera de resistir y desafiar el llamado autoritario a dejarse regir por las verdades programadas desde arriba en conformismo pasivo a sus exigencias totalitarias." (Richard 39)

Si este es el funcionamiento del texto, vale decir, que su mecánica consiste en lo elusivo, en la fragmentación y diversificación del sentido, su apelación al lector debe necesariamente admitir y aún desear una lectura que obedezca a esta misma mecánica de la suspensión o postergación de un sentido único. En otras palabras esto es admitir que el sentido del texto no existe como una verdad monolítica, sino que se reparte en fragmentos de sentidos o retazos narrativos contradictorios que enseñan a desconfiar de la estructura general del texto. No obstante, la lectura de Richard junto con exponer esta mecánica la contradice ella misma al establecer que el propósito de esta escritura se halla inscrita en una dialéctica que trasciende el texto, es decir que Lumpérica se opone al discurso monolítico del poder. Si Richard puede entender esto y sólo esto, significa que el sentido de la obra no es fragmentario e inestable, sino por el contrario muy unívoco y que su fragmentación sólo actúa en un nivel inferior del sentido, en un nivel, digamos, retórico que se hallaría contradiciendo aquella otra retórica del discurso que se supone monolítico, monocorde, monádico, unívoco.

Personalmente creo que esta lectura es errónea además de contradictoria. Es cierto que la mecánica discursiva de Lumpérica en un nivel meramente retórico funciona como cualquier lector puede constatar. Esto no es, por supuesto, nada nuevo, ni en el plano de

la realidad ni el plano de la ficción. El lenguaje funciona así a menudo, el habla nunca es perfectamente coherente y esta llena de marchas y contramarchas, sólo una ilusión y una ingenuidad sin límites podría afirmar lo contrario. Más allá del nivel de coherencia mínimo que se establece como necesario para la inteligibilidad de los intercambios lingüísticos cotidianos, el habla es siempre vacilante y admite los enfoques diferentes, los relatos y contra-relatos. Y para poner un ejemplo, entre muchos otros que podríamos elegir, veamos el discurso de la prensa. Digamos, de la prensa de la época especialmente. Cualquier lector podía constatar el nivel de contradicciones frente a la realidad que los periódicos y demás medios exhibían. Un mismo hecho podía ser tratado desde varias ópticas paralelas y aún contrapuestas. El público lector chileno estaba adiestrado para esto y su actitud muchas veces era de perplejidad. La sensación de vértigo frente a la realidad contingente fue y es un fenómeno social en Chile. A menudo la gente solía y suele expresar su desconcierto con la frase: "ya no hay a quien creerle"... Por otra parte, en el ámbito de la ficción el fragmentarismo y las técnicas de des-narración, como los denomina Richard, hace mucho que se hallan instaladas. Pensemos en *El Innombrable* de Samuel Becket, pensemos en *El despertar de Finnegan* y en *el Ulises* de James Joyce, pensemos en *The Waste Land* de T. S. Eliot, pensemos en *Las Olas* de Virginia Wolf, pensemos en cualquiera de las obras de Eugene Ionesco, pensemos en *62 Modelo para armar* y en *Rayuela* de Cortázar, pensemos en la *Antipoesía* y en los *Artefactos* de Nicanor Parra, pensemos en *Cobra* de Severo Sarduy, pensemos en *Teorema* de Pier Paolo Pasolini, pensemos en un largo etcétera. En estas obras se presenta dicho fragmentarismo, dicha aparente incoherencia. No vamos a pensar, por respeto a Diamela

Eltit, que ella no ha bebido en estas fuentes. La indeterminación de la escritura, la contradicción, la des-narración, se halla también presente en cualquiera de estas obras, y particularmente en Teorema de Pasolini en la cual el narrador vacila ante la descripción de los hechos más simples e introduce constantemente dichas descripciones con palabras como "tal vez", "quizás", etc. de manera de acentuar el artificio de la narración y su carácter de guión literario de una película. Desde todo punto de vista, lo que Richard hace es exagerar el carácter innovador de la prosa de Eltit. Sin embargo, ni siquiera en el ámbito de la narrativa chilena estas técnicas resultan tan innovadoras. Después de novelas como Cagliostro de Huidobro, La amortajada y La última niebla de María Luisa Bombal, Umbral de Juan Emar.

Kurt Spang sostiene que a partir de los años 30 se comienzan a insertar en el género novela reflexiones sobre el mismo quehacer del escritor. Es la época del auge del cine que pronto dejará sus huellas también en la narrativa, “y del cubismo que enseña el enfoque múltiple y caleidoscópico de las personas y las cosas, que subraya la desconfianza en la realidad y nuestras posibilidades de captarla.” (Kurt Spang, 1993:127)

En el caso de Cagliostro, el propio Vicente Huidobro aclaraba así sus intenciones:

He querido escribir sobre ‘Cagliostro’ una novela visual. En ella la técnica, los medios de expresión, los acontecimientos elegidos, concurren hacia una forma realmente cinematográfica. Creo que el público de hoy, con la costumbre que tiene del cinematógrafo, puede comprender sin gran dificultad una novela de este género. (Huidobro, 1978:14)

Resulta pues que aquello que se ha denominado tan sueltamente novela o discurso “tradicional” es un fenómeno bastante más complejo, problemático y vanguardista de lo que la crítica sobre Eltit pretende hacer creer. No es posible saber con certeza que es lo que motiva esta actitud, pero se podría apostar que hay en su base una motivación extra literaria vinculada más bien al ámbito político de la propia crítica como disciplina académica que a la obra en sí.

Y esto abre una interrogante que desplaza el sentido de esta obra más allá de las fronteras, por cierto movedizas, del ámbito literario. Probablemente en una zona que habría que etiquetar como sociología del consumo simbólico. Pues una obra como esta no está dirigida a aquellos sujetos incapaces de participar en la sofisticada trama artística desplegada. Así a la pregunta: ¿quien participa de este nuevo comercio simbólico? Aflora la respuesta obvia: Una reducida elite capaz de decodificar y consumir los nuevos productos.

Néstor García-Canclini siguiendo a Pierre Bourdieu ha planteado la idea del consumo como lugar de diferenciación social y distinción simbólica entre las clases. (García Canclini: 1995, 76) Así, en una sociedad en la cual se tiene un acceso relativamente masivo a los bienes, en este caso a la literatura y al arte, el consumo es el área fundamental para comunicar las diferencias entre los grupos sociales.⁴⁹

El periodo en que surgen las obras neovanguardistas, según lo hace notar Sylvia Tafta, coincide con el período del *boom* económico chileno y el interés de las instituciones por auspiciar la producción artística. Y agrega: “Después de 1982, se produce un debilitamiento de la “avanzada” que coincide con el fracaso del modelo

económico de Chicago y un nuevo endurecimiento del régimen” (Tafra, 17) La inserción de las actividades de “avanzada” de un pequeño grupo de artistas influidos por el grupo *Tel- Quel*, la filosofía deconstruccionista de Jacques Derrida y el psicoanálisis lacaniano (Tafra: 1998, 19), parece, más que una crítica o una oposición al sistema político vigente, un intento, menos épico y un tanto más pragmático, por redefinir y sofisticar la producción artística para el consumo de quienes se encontraban suficientemente capacitados para acceder a dichos productos. Probablemente una burguesía progresista o de izquierda. En este punto, parece inútil que se intente señalar que la neovanguardia fue un intento por desestabilizar el lenguaje autoritario. Aunque este haya sido el sueño o la fantasía de sus gestores no se puede sostener seriamente que se luchó contra un régimen político desde las crípticas trincheras del arte de avanzada. Y si este fuera de todas maneras el caso, los hechos han demostrado que no se hubiera podido concebir una manera más equivocada e inocua de lucha política.

Una obra como la de Diamela Eltit, y en particular *Lumpérica*, parece obedecer a esta discutible concepción político-estética.

Después del fracaso de las vanguardias no parece pensable que una obra afincada en dichos presupuestos subversivos, que el paso del tiempo ha convertido en retórica, en mera hojarasca radical, se encuentre desafiando institución alguna. Al contrario, y en este caso particular, la institución literaria es quien ha recibido con más gozo esta escritura experimental. Esto no es extraño, el consumo de este tipo de obras sirve maravillosamente al propósito de marcar una diferencia social en un ámbito en cual el consumo masivo de bienes culturales democratiza a los sujetos más que en ninguna otra

área del juego social. Leyendo la crítica suscitada por las novelas de Eltit no puede menos que llegarse a la conclusión que ellas han resultado una fuente ideal para toda suerte de esnobismo académico.

El transplante de teorías de académicos franceses en el corpus de la escritura de los “avanzados” es, desde hace mucho, la marca característica y penosa de cierta intelectualidad sudamericana que exhibe de esta manera, acaso inconscientemente, sus problemas de identidad. Este colonialismo intelectual que la inteligencia de la periferia asume con regocijo no hace sino revelar la carencia de ideas de quienes se amparan en este paternalismo europeo. Así, la puesta en escena de las estéticas del viejo mundo en el contexto de la “provincia” latinoamericana tiene a la vez algo de obsceno y ridículo. Posee el sello inconfundible de lo falso y lo estrafalario. Especialmente cuando nos percatamos, luego de leer las obras producidas bajo este influjo, que se ha entendido poco y que se ha confundido mucho. Tampoco esto es extraño. Una filosofía, una teoría, surgen en un contexto, en una historia, en una tradición. No se puede, sin más, extrapolarla. Lo que tiene sentido en un contexto socio cultural, en un momento histórico dado, no necesariamente lo tiene en otro. Y sobre todo, se debe tener en cuenta que los avances y las revoluciones sólo surgen y son explicables en un contexto muy preciso. Los europeos no han pensado, no han podido pensar, los problemas de Latinoamérica. Ni siquiera se puede afirmar que conozcan dicha realidad. Es más, esta realidad carece para ellos de toda importancia. Si alguna vez se han molestado en pensarla ha sido para disminuirla o con el propósito pragmático de despojarla.⁵⁰

Vistas a la distancia no puede menos que resultar absurdo e ingenuo pensar en las acciones de arte desarrolladas por el CADA en el contexto en que la ciudad de Santiago se encontraba paralizada por el miedo y sumida en la pesadilla de la dictadura. Hoy resulta casi imposible imaginar a un puñado de iluminados que salían a la calle a realizar un arte de moda en Europa para luego reivindicarse como la “avanzada” estética y política. Claro que después de obtener los debidos permisos de la autoridad correspondiente. Rupturistas sí, pero nunca “extremistas”⁵¹ ¿Acaso fueron también acciones de arte los apagones y las barricadas, las “performances” de las patrullas que disparaban a civiles y quemaban a Rodrigo Rojas de Negri, las desapariciones de cientos de ciudadanos, la auto inmolación de Sebastián Acevedo? ¿Cómo entender semejante trasplante en este contexto histórico? Y hasta surge la sospecha: En una ciudad vigilada tan exhaustivamente, en una ciudad tan traumatizada y peligrosa, ¿cómo era posible realizar esas acciones de arte sin la anuencia de la autoridad y no pagar las consecuencias?

Al importar una teoría, una exigencia mínima es su replanteamiento y su adecuación al contexto cultural e histórico. Pero ello no resulta posible cuando se piensa como si se fuera europeo; drama eterno de nuestra cultura y especialmente de nuestros intelectuales.

Existen numerosas instancias por las cuales se puede entender que el trabajo de estos artistas fue funcional al momento histórico que se vivía y que, lejos de ser una crítica al régimen, formó más bien parte del folklore que el neofascismo y el neoliberalismo de aquellos años podía y sabía permitirse.

Un examen cuidadoso y profundo de las obras, apartándonos de la afectada argamasa teórica que se presenta acriticamente como subversiva, nos permitirá, darnos cuenta de las claves principales de esta productividad.

Lumpérica y la estética de lo marginal

Un tema clave en la narrativa de Eltit lo constituye la presencia de lo marginal. Espacios marginales y sujetos marginales se entrelazan en esta escritura conformando una “mise en scene” caracterizada por una particular estética de la pobreza. La heroína de Lumpérica, su primera novela, constituye una entidad femenina, cuya descripción morosa y detallada desde una perspectiva objetivista que recuerda a ratos la estética de la narrativa francesa del Nouveau Roman, al tiempo que nos ancla en detalles de su gestualidad, nos aleja de una posible psicología o de lo que en términos más tradicionales podríamos denominar un “carácter” o personaje. Podría decirse que esta es una novela anti-sicológica. La narración ostenta una objetividad que se halla determinada por una suerte de técnica cinematográfica. El texto en alguna de sus partes bien puede pensarse como una especie de guión cinematográfico; el “script” de una hipotética película. Angulaciones y tomas van configurando un acercamiento aséptico en el cual no parece posible rastrear a narrador alguno. Dicho de otra forma, el narrador de este relato es tan plano como los protagonistas. No hay ningún espesor o profundidad en esta narrativa. Más bien parece la escenificación de un sentido librado al infinito interpretativo de los lectores. Pero, aunque si bien no hay profundidad sicológica, ello no significa que se haya descuidado la

configuración de los personajes y de que sus gestos y acciones no marquen un sentido bastante claro y objetivo. La vistosa ausencia de una psicología es más bien uno de los signos que se ofrecen al lector. Y puesto que se trata también de la descripción de unas acciones atrabiliarias, inarmónicas con el espacio ciudadano en que se implementan, las cuales se encuentran interrumpiendo el orden cotidiano del espacio público, se puede concluir que el significado se alimenta de este vacío. El vacío de una acción más acorde con el escenario y con una narrativa anterior, convierte a esta trama iterativa y fatigosa en un signo negativo. En la imagen invertida de una narrativa del “centro”. Estos seres y sus acciones no son posibles de ser narrados sino como lejanas siluetas que se agitan y se sacuden en un espectáculo incomprensible. “L Iluminada” carece de personalidad. En realidad no puede tener personalidad para seguir siendo lo que es: algo marginal. Su abstracción, sin embargo, se haya atravesada por características diversas que la definen en este espacio-escenario. Su aparente subyugación al Luminoso, su carácter erótico sadomasoquista, su movilidad epiléptica, la hipnosis que parece generar en “los pálidos”. En términos generales, estos rasgos contribuyen a otorgarle un perfil que, aunque abstracto, es significativo. Se trata de una figura femenina que libera una energía primitiva, que parece danzar sin música al influjo de un aviso luminoso que adquiere dimensiones totémicas. El discurso narrativo de esta parte de la novela, mediante el expediente del guión cinematográfico, “presenta” los hechos sin interpretación aparente. Sin embargo, la decisión de usar esta técnica en una novela no es equiparable al trabajo del cineasta o guionista cuyo propósito final será efectivamente la filmación, en cuyo caso hay un propósito técnico y pragmático evidente. Se trata aquí de un recurso

narrativo, de un gesto estético pleno de intenciones. El efecto conseguido es la distancia falsamente objetiva. “L Iluminada” queda de esta forma constreñida a una figura humana primitiva, distanciada de una narrativa que podría haberla presentado con rasgos más cercanos a los de la propia artista. En cierto sentido, este discurso podría ser asumido como la recopilación antropológica de un evento vagamente discernible. Como la grabación de un ritual de cuya interpretación no se está seguro. Hay algo en este discurso que recuerda fuertemente los récords anecdóticos del “sabio” antropólogo que se enfrentaba a una cultura que le era absolutamente ajena. Una incapacidad programática para empatizar con un “otro” que aparece en un allá ajeno, en el dominio borroso del “margen” que es, por cierto, el margen de lo que el productor del discurso define en relación a su propio centro.

Si un texto como este ha de leerse considerando el contexto histórico del momento de su producción, no puede pasarse por alto este gesto deliberado de distanciarse “estéticamente” de su(s) protagonista(s). No estamos aquí en el París de los 60’s viviendo la experiencia de la narrativa objetivista, de la novela de la mirada, luego del cansancio existencialista, sino en plena dictadura militar en un pequeño país latinoamericano en el cual la reacción ultraderechista ha ahogado en sangre el intento de creación de una régimen “socialista”⁵². Han transcurrido 11 años de gobierno militar cuando Lumpérica es publicada. Faltan todavía 5 para que este decline y sea derrotado dando paso a un gobierno elegido por voto popular, pero que en la práctica será heredero y administrador del lenguaje y de las instituciones conservadoras. Son años de intensa “interpelación ideológica” y de lucha política sin cuartel. Esta lucha política se da bajo la

forma de un protagonismo popular creciente, mediante jornadas de protesta civil que son intensamente reprimidas, especialmente en los sectores poblacionales y barrios marginales de las grandes ciudades. Es con este trasfondo que esta obra debe leerse. A no ser que quiera creerse en la inocencia del artista y situarlo en un más allá no contaminado por la realidad. Hecho por lo demás que la propia autora negaría enfáticamente.

Si analizamos el vanguardismo de esta obra, su carácter avanzado, sus recursos técnicos que conspiran contra una narrativa menos “adelantada” (porque no sería justo catalogar la narrativa chilena anterior de decimonónica) observamos que, bajo la premisa de elaborar un discurso que disloque el flujo narrativo y la producción de un sentido un tanto más inter-subjetivo, se elabora una narrativa en la que se elimina cuidadosamente la búsqueda de un espesor de carácter social y psicológico. Justamente cuando se intenta hacer la novela de lo marginal se recurre al expediente de clausurar todo sentido que no sea una suerte de fenomenología “avant la letre” o se utiliza un objetalismo mediante el cual las personas dramáticas son retrotraídas a un ejercicio escénico que enfatiza una condición insondable, ininteligible, bárbara, tanto al interior como al exterior del texto. Un ejercicio estético de esta naturaleza, en la situación histórica descrita, no puede sino constituir un gesto ideológico funcional a las fuerzas conservadoras por mucho que se piense honestamente en lo contrario, puesto que, no se podría afirmar que este haya sido un gesto deliberado. Ello equivaldría a algo tan peregrino como afirmar que esta literatura fue escrita para sustentar ideas de derecha o fascistas. Por el contrario, creo que se puede afirmar que una obra como ésta es en realidad profundamente izquierdista en el sentido

que la intelectualidad de izquierda lo ha sido históricamente. En esta estética se puede reconocer con bastante claridad ciertos rasgos típicos del intelectual de izquierda burgués. Primero, la preocupación por un estamento o una clase que no es la propia, en consonancia con ello, la elaboración de un discurso sobre ésta y, por último, su espíritu radical. En este aspecto difiero totalmente de Nelly Richard cuando plantea que el arte neo vanguardista o de avanzada fue tributario de la voluntad benjaminiana de “forjar conceptos inútiles para los fines del fascismo” (Richard, 16) No es seguro que el arte “refractario” como lo denomina ella, el arte de la neo vanguardia, haya jugado la función que se le imaginó. Más bien se puede sostener y esto apoyándose en las propias palabras de la crítica, que este arte aprovechó la coyuntura histórica que se presentaba con el golpe de estado y que su crítica poco tenía que ver en realidad con una “gramática” de la dictadura. Cuando ella define éste arte como “refractario” se detiene a precisar que está pensando en los dos sentidos del término, vale decir, “una negación tenaz” y “una desviación respecto de un curso anterior” para lo cual cita un trabajo (fotocopiado) de la crítica Adriana Valdés (Richard, 16). Es decir, es una actividad que se piensa respecto de un arte anterior cuyo curso se quiere desviar. Profundizando en el carácter un tanto ambiguo de esta definición, se puede pensar que el arte al que se opone y cuyo curso desvía es el arte vigente hasta antes del golpe de estado, puesto que la dictadura no produjo o no estaba produciendo arte alguno. Este arte anterior no puede ser otro que el arte “comprometido”. Un arte que, claro está, no podía seguir produciéndose en un contexto como aquel, puesto que ello hubiera significado ser “comprendidos” por la dictadura y de esta manera provocar una respuesta por parte del orden neo fascista:

“La ruptura semántica y conceptual a la que apelaba Benjamín en su mención de un arte refractario (de un arte de la negación y de la desviación) se diseñó –en Chile- para escapar del autoritarismo militar y de las ordenanzas de la censura administrativa de la cultura oficial, pero también para fugarse de ciertos reduccionismos ideológicos (los de la política ortodoxa) y técnicos (los de la sociología de la cultura opositora).” (Richard, 17)

Bien entendida, esta afirmación aclara que el sentido de esta nueva estética fue, por lo tanto, coyuntural. Se quería escapar de la represión de dos culturas oficiales, la conservadora neo fascista y la de la izquierda oficial. De esta manera, escapando del lenguaje en que se interpelaban ambas ideologías se podría crear un arte que desestabilizara esta dialéctica. Pero, es legítimo preguntarse si semejante salto cualitativo, semejante escape, puede en realidad verse como una crítica efectiva del orden imperante. Puesto que para ello, para que semejante crítica fuera de verdad efectiva, habría sido necesario situarse en posiciones de poder. Ahora, ¿En eso lo que arte de avanzada buscó? La respuesta debe ser necesariamente afirmativa. Esto se expresa de múltiples maneras, pero especialmente por su carácter excluyente de otras prácticas surgidas durante ese mismo periodo, se expresa así mismo por los reproches que la neo vanguardia formula a la sociología independiente (**cita de Richard**). De cualquier manera, en este escenario, en que el poder político era y es detentado por las fuerzas conservadoras, una lucha de esta naturaleza, vale decir, trastocar el lenguaje para desconcertar al poder o para obligarlo a hablar en otros términos, parece poco más que una pretensión ingenua. No lo es, sin

embargo, la tesis contraria, esto es que el enorme peso del nuevo principio de realidad impuesto por los poderes fácticos haya sobredeterminado los lenguajes súper-estructurales, dentro de ellos, el de la poesía o el arte literario. De alguna manera, y visto desde la perspectiva del presente, se puede afirmar que el arte de éste grupo alcanzó un status de cierto poder al establecer alianzas dentro del progresismo de izquierda, especialmente con los intelectuales de izquierda. Sin embargo, la obsecuencia de éste sector frente al poderoso lenguaje instaurado por la dictadura derechista no parece una garantía de que éste arte, supuestamente radical y avanzado, haya logrado torcer o trastocar dicho discurso. Su balance debería ser entonces negativo y su principal propuesta tendría que ser evaluada como un fracaso.

Como he afirmado antes, en el trabajo literario de Eltit su preocupación central ha sido aquello que se denomina con cierta vaguedad “el margen” o “la marginalidad”. El margen o lo marginal, es decir, todo aquello que carece de representación al interior del sistema social y cultural y que, en consecuencia, ha sido sojuzgado y relegado a un estado de abyección. La protagonista de Lumpérica, posee una doble condición de marginalidad: ser mujer y pertenecer al lumpen.. Sin embargo, aunque no debemos pensar propiamente en un juego de verosimilitudes al interior de una obra como ésta, sí podemos valorar sus signos y su consecuente semántica interior y exterior. Como la propia autora lo expresa:

“Pero, quizás lo más significativo para mí es que apelando a instancias marginales he podido organizar algunas estructuras de significación. Y pienso que quizás es en la

estructura donde verdaderamente radique lo que pueda entenderse por marginalidad y lo que ha marcado mi propio margen como escritora.” (Eltit in Lértora, 1993, 19)

Este carácter marginal de su propia escritura es un gesto deliberado, un gesto de rebelión política que consiste en una aparente exclusión de un mercado simbólico tradicional. La estructura “marginal” de esta obra y otras posteriores, se afirma en aquel borde en el cual sus signos no pueden leerse con comodidad y buscan romper todas las expectativas del lector. En este sentido, es bastante claro que el personaje central, L Iluminada, no necesariamente exige una verosimilitud como lo haría una obra escrita dentro del canon de la mimesis. Esto debe necesariamente tomarse en cuenta. Nuestro reclamo de un mayor espesor, de una profundidad “sicológica” parece totalmente fuera de lugar si se consideran estos presupuestos. Acaso la imposibilidad de una comprensión sufrida por el lector, la no satisfacción de ciertas expectativas por parte de esta obra, es lo que la sitúa y, consecuentemente, a la autora, en el plano de esa marginalidad que ella misma denomina estructural. Habría pues, un gesto homológico que atraviesa la estructura y todos los niveles de sentido suscitados por Lumpérica. Intra y extra diegéticamente esta obra se instala en el margen. Gesto deliberado y asertivo frente al cual se organizan las prácticas de recodificación y asignación de sentido.

Una comprensión de este fenómeno implica necesariamente el estudio de esta doble implicación. Con lo cual se legitima, de paso, el hecho de que esta obra y otras del periodo, deben leerse en el contexto específico de la práctica que ellas introducen y, a un nivel más amplio del momento histórico en que se producen.

Pierre Bourdieu, explica García Canclini, criticando el mecanicismo en que se resolvía la teoría marxista del reflejo o de la superedificación de la superestructura a la estructura, que tantas veces probó su inadecuación al estudio de los fenómenos culturales e ideológicos, propone el concepto de campo cultural, literario, artístico o científico como una forma de entender la complejidad de la dialéctica estructura / superestructura. De acuerdo con él, un campo se constituiría básicamente por la existencia de un capital simbólico común y la lucha por apropiarse de ese capital. Frente a este capital simbólico, acumulado durante años, se presentan dos posiciones: las de quienes lo detentan y la de quienes aspiran a tenerlo. Quienes lo detentan tienden a adoptar posiciones más conservadoras y ortodoxas respecto de dicho capital y quienes pugnan por poseerlo y se encuentran en una situación subalterna pueden llegar a adoptar posiciones subversivas o heréticas. Además, no debe olvidarse en ningún momento que dicho capital depende también de la historia social y cultural más allá de las fronteras del campo artístico.

(García Canclini, 32-35)

Sirviéndonos de este esclarecedor concepto podemos situar de inmediato la obra que nos ocupa al interior de esta dialéctica. Su carácter subalterno subversivo se aprecia claramente en su estructura, como veníamos discutiendo hace un momento; su voluntad de esgrimir y representar el margen, que en este caso debe entenderse como el margen del subsistema literario. Por ello, el personaje de Lumpérica, más que una copia mimética de una realidad social, representa más bien el propio texto al desamparo de la ortodoxia literaria. Se trata, más bien y no como ingenuamente creíamos, de la novela misma en su propia marginalidad aludiendo, oblicuamente, a un desamparo acaecido en un tercer nivel

de sentido, el de una realidad social. Se trata pues, del producto de una lucha al interior del campo literario y artístico. Esta lucha es factible y explicable en el contexto histórico producido luego de la gran catástrofe del gobierno revolucionario de la Unidad Popular a manos de la dictadura de las Fuerzas Armadas. Es este hecho histórico el que posibilita la revisión de la “cultura de izquierda”, revisión que es producto de la constatación de un fracaso. Así entonces puede pensarse que estas obras no cuenten “historias” porque ya no se cree en La Historia. La historia ha terminado patéticamente con la muerte de Allende luchando solo en el Palacio de la Moneda. Es evidente que en este caso ha sido el peso incuestionable de la realidad el que ha obligado a comprender que toda historia es una ilusión y que hemos de anclar en aquello que siempre ha estado fuera del juego y que por definición carece de toda historia: lo marginal. Esta preferencia temática se ilumina de esta manera con una extraña luz. Parece ser que la reflexión y la decisión de éstos artistas fue situarse en el único territorio en el cual parecía posible escapar de cualquier interpelación ideológica, en el margen en el cual los lenguajes parecen estrellarse y perder toda eficacia. Pero es justamente aquí donde surge la problemática asociada a esta preferencia. Y es que mediante el gesto, aparentemente neutro e inocente de convocarla o tematizarla, se la está desvirtuando (o desfasando) puesto que su sola inscripción al interior de un corpus artístico la convierte en una muy otra cosa. Por lo pronto, la temática y aún las estructuras marginales de este nuevo arte buscan la institucionalización. Hay una clara voluntad de lucha política al interior de este campo literario. Lo marginal se vuelve así algo menos que una estética ya que mediante su institucionalización pierde más que ninguna otra cosa su propia naturaleza. Aunque

entendiendo esto bien, ello no significa, por supuesto, que la marginalidad real desaparezca en la sociedad. Diamela Eltit habla, como lo citamos más arriba, de una marginalidad estructural. De donde se desprende que su narrativa constituye un producto que opera por homología frente a la realidad social de lo marginal. La no comprensión de su obra es uno de los signos más claros de su marginalidad al tiempo que se debe comprender como un acto heroico de resistencia cultural. Sin embargo, la diferencia está en que su productividad no es una fatalidad, sino una elección conciente. Se podría decir, eventualmente, que esta marginalidad se haya cuidadosamente “diseñada”⁵³, a diferencia de aquella otra que yace en los extramuros de la ciudad, que no conoce elección y cuyo desamparo es verdadero e irreversible. En este sentido, el desencanto del intelectual de izquierda parece todavía más cínico al abandonar la historia y sustituirla por un formalismo que se ampara y alimenta en las fronteras donde ésta se borra. Por otra parte, esta estética no podría ser sino un formalismo si ha de concebirse en los términos de una lucha al interior de un campo súper estructural. Después de todo, estamos hablando de literatura y no de economía política.

Otro aspecto, que no ha sido considerado en esta perspectiva es el hecho de que cuando hablamos de marginalidad no sabemos exactamente cuál es el referente. Se da por descontado que es precisamente el lugar no-histórico, aquel espacio ajeno al centro, a la comunidad, que posee el atributo de la fuerza y la voz. Posiblemente estas comunidades yazcan des espaldas a la historia, pero esta historia será siempre aquella definida por la clase socialmente más poderosa. Por otra parte, la posibilidad de que todos los personajes marginales sean ininteligibles o sublimes⁵⁴ sólo tiene sentido desde la perspectiva

burguesa o desde una perspectiva diseñada desde cualquier poder central. En contraposición con el carácter ininteligible de los personajes de Lumpérica podemos situar, por ejemplo, los personajes marginales de un autor como Juan Radrigán. *El Loco y la Triste*, drama escrito, como la casi totalidad de la obra de este autor, durante la dictadura, al igual que las primeras novelas de Eltit, sus personajes son precisamente dos seres marginales en los cuales su experiencia límite no los ha privado de sus rasgos humanos y de aquella profundidad síquica tan escrupulosamente soslayada en la obra de Eltit. En cierto sentido, puede pensarse que la posibilidad de que estos personajes marginales sean sujetos tan extraños, hasta el punto que carezcan del don del lenguaje o cuya conducta parezca ininteligible forma parte de un imaginario consecuente con una postura estética, pero que se halla distante de la realidad. Si pensamos que la cultura popular es la adopción y el consumo diferido de los bienes y productos culturales procedentes de las clases más pudientes de la sociedad (Canclini, xxx) y que, dado que los hombres y mujeres marginales suelen proceder mayoritariamente, aunque no exclusivamente, de las clases bajas, no existe razón como para no creer que incluso en dichas circunstancias extremas, como ocurre en las obras de Radrigán, dichas personas conserven los restos o remanentes de la cultura dominante. Cuando Eltit elige un personaje marginal que sí ha de exhibir su discurso, opta por un esquizofrénico en el cual el habla pública se traslapa en retazos y en el cual toda sintaxis se encuentra dislocada. Este es el caso de “*El Padre Mío*”, caso límite en el cual el referente puede ser identificado y cuya miseria y dolor han sido expropiados para los misteriosos designios del arte de avanzada. Hay algo en este libro que resulta repulsivo y hondamente anti-

ético; algo que recuerda al trofeo de un animal disecado, al animal de feria, al enano de circo. El naufragio del sentido no puede ser más evidente, el habla de Chile aparece allí resquebrajada y disociada. ¿Pero, qué se encuentra acentuando un trabajo como este? Posiblemente el fracaso de un proyecto histórico. En los restos flotantes de este naufragio se pueden reconocer de vez en cuando algunos símbolos claves, algunas expresiones rotas que alguna vez articularon un proyecto de redención social.

¿Es, después de todo, un trabajo como el de Eltit un discurso refractario al del poder entronizado con el golpe de estado del General Pinochet? Sirvió su trabajo, visto ahora desde la perspectiva de los años transcurridos, para “forjar conceptos inútiles para los fines del fascismo” como quería Benjamín? Si uno se detiene a considerar una serie de hechos que articulan la sociedad chilena y, en particular, el discurso de la clase dominante tendríamos que concluir forzosamente que no, y que más bien, de una forma un tanto retorcida, su literatura se encuentra validando, primero, el fracaso de un proyecto popular y, segundo, los estereotipos circulantes en la sociedad chilena sobre los hombres y mujeres de condición social baja.

Antes de entrar en detalles, debemos detenernos a considerar en términos un tanto generales el carácter disruptivo de la estructura de Lumpérica. Como hemos señalado, la primera impresión que surge en el lector cuando se “enfrenta” a esta obra es la de encontrarse ante un texto difícil de leer. Su sentido no viene con fluidez o inmediatez a la mente. Y ello, fundamentalmente por cuanto no parece haber una “historia” que “seguir” o a la cual anticiparse o ante la cual permanecer expectante. La frustración subsiguiente

tiene mucho que ver con que esta obra se niega a seguir el canon novelístico; aquel que pretende subyugar o seducir al lector.

Gabriel García Márquez ha referido en alguna entrevista que en él tuvo un impacto enorme la primera vez que leyó *La Metamorfosis* de Kafka. Recuerda que cuando leyó las primeras líneas, que cita de memoria,: “Aquella mañana Gregorio Samsa se despertó con la extraña sensación de haberse convertido en un gigantesco insecto” se dio cuenta cómo se debía escribir. Fundamentalmente, porque en aquellas primeras líneas aparte de estar condensada toda la historia, se creaba la expectativa. El lector después de leerlas estaba irremisiblemente atrapado y continuaría leyendo hasta el final.

La primera línea de *Lumpérica* es: “Lo que resta de este anochecer será un festín para L. Lumpérica, ésa que se devuelve sobre su propio rostro, incesantemente recamada, aunque ya no relumbre como antaño cuando era contemplada con luz natural.” (Eltit, 2000, 9). Inmediatamente nos damos cuenta que este propósito subyugador del lector no es una de las premisas de esta escritura. La primera afirmación de la cual arranca el texto es la descripción de una acción definida: “el resto de la noche será un festín para L. Iluminada” Una frase como ésta, no excita ninguna expectativa porque al definir y encerrar toda la historia también clausura todos sus desarrollos. Más aún, al limitar el lapso de las acciones a “el resto de la noche” parece negar inmediatamente toda épica tradicional y de golpe nos sitúa en pleno corazón del relato vanguardista (joyceano), vale decir en el plano de un Ulises contemporáneo cuyas aventuras caben en la burguesa esfera de un día. El lector culto sabe que lo que viene es iterativo y fundamentalmente “lingüístico”. Claramente, un texto como *Lumpérica* arranca de esta estética anti-épica.

Luego, la limitación de los acontecimientos al horizonte de un día, o más bien, del resto de la noche, debe interpretarse, primero, como la negación implícita de un canon, pero también, más allá, como la negación de toda Historia. Esta selección temporal, vale decir, la contracción del tiempo del relato, es, en última instancia, la alternativa abierta ante la negación de un relato que formalmente afirmaría el transcurso de los acontecimientos históricos. Es también un tiempo “marginal” dentro del cual ningún acontecimiento tiene el peso o, el significado, que tendría en la novela tradicional.

Por otra parte, puede también pensarse que este intersticio temporal en el cual no cabe una historia, tendría un signo femenino en tanto se encuentra negando “la Historia” o la “aventura épica” dominios reconocidamente masculinos, aunque lo más obvio es, sin duda, que este es un rasgo estructural “post-modernista”.

A estas alturas parece bastante claro que la marginalidad estructural reclamada por Eltit no es esencialmente distinta de aquella estructura canónica de la cual se refugia y a la cual busca oponerse.

Si analizamos Lumpérica veremos en la superficie la yuxtaposición de unos textos inconexos, Una especie de collage cuya “narratividad” parece tenue. Se podría decir, incluso, que a nivel sintagmático su valor narrativo se haya suspendido y no sería más que una exhibición de unos discursos yuxtapuestos. Este gesto autoral se vincula claramente a la “crítica del sentido” o a la crítica del discurso moderno (por ejemplo, al discurso utopista o de redención social, al discurso marxista o también al positivista) Configurándose, por lo tanto, como un discurso postmodernista. Sin embargo, es precisamente esto lo que nos revela su coherencia interior. Y es que, a un nivel

paradigmático, esta obra, como todas las de su tipo, se halla articulada con una férrea coherencia. En este sentido, se podría afirmar, que es una obra que solamente se halla aguardando a “su” lector ideal para abrirse. Esto es, aquel lector capaz de decodificar sus claves o, para decirlo con las palabras de Pierre Bourdieu, aquel lector poseedor del “capital simbólico” apropiado.

Se trata, en definitiva, de la sustitución de una narrativa por otra. Lo que nos lleva a plantear que la dificultad con una obra de este tipo se da simplemente porque su régimen lectural no ha sido asimilado por una comunidad amplia de lectores.

Este simple hecho explica una de las paradojas ocurridas con esta obra y otras de la autora, en el nivel de su consumo social. Los lectores, cultos pero tradicionales, no disfrutaban ni entienden esta narrativa, sin embargo, los lectores especializados, llámense estos académicos o críticos universitarios, la favorecen con su lectura. Este favoritismo coincide, por supuesto, con la decantación, un tanto tardía, de las teorías post-modernas en el ámbito académico americano. La crítica del discurso moderno mediante las teorías post-modernas cuya conveniencia política es evidente, sobre todo en el ámbito del claustro estadounidense, en la medida que ha permitido el sueño radical sin la necesidad del compromiso social. La rechazación de la sociedad occidental tiene mucho que ver con este acto revulsivo o de abandono de las “ilusiones” de la modernidad. Por otra parte, el descubrimiento de que el discurso marxista y, sobre todo, la praxis socialista, seguían presos a un nivel muy profundo de categorías nada revolucionarias y que en definitiva, tanto los discursos liberales como los marxistas compartían esencialmente una misma raíz ideológica, ha contribuido a cimentar las preferencias de la crítica académica por la

opción post-modernista. Sin embargo, ello a servido también para establecer la confusión. De tal manera, quienes no han comprendido la profundidad de la crítica a la modernidad han podido involucrar a posiciones conservadoras “encubiertas” por un radicalismo de salón.

Observamos en el nivel de la práctica literaria una situación semejante de la cual ésta obra parece ser modélica. Ya hemos encontrado una disociación, o al menos un distanciamiento profundo entre una realidad social, la cual, mal que bien, constituye el referente de esta primera obra de Eltit y su reducción a una homología estructural. Probablemente, se pueda argumentar que la producción de un artefacto literario que busca establecerse como epítome de lo marginal posee el valor indiscutible de la búsqueda artística, de la investigación y un cierto rasgo “heroico” en la medida que se aventura en un territorio francamente herético. Adhiero a esta argumentación, por supuesto. Sin embargo, lo que impide celebrar abiertamente el advenimiento de una obra como ésta tiene mucho que ver con el contexto en el cual la misma se produce. En definitiva, el hecho insoslayable de ser esta una obra que extrapola la injusticia de una realidad humana, producto de un orden que se está consolidando en el momento de su producción. Esta extrapolación, en la medida que está negando el discurso documental, en la medida que se opone a una narrativa “moderna” de denuncia de la injusticia social en un periodo en que dicha desacreditación es útil a los intereses que están consolidando una sociedad injusta, no puede ser celebrada. Menos aún, cuando observamos que la “marginalidad” de dicha obra en realidad se da a la inversa. Es decir, y ante todo, que es una marginalidad buscada y voluntaria, y en segundo lugar, que resulta marginal sólo

para aquellos individuos (la mayoría) carentes de la información y la sofisticación intelectual para decodificarla. Para decirlo, con una frase, esta marginalidad es una marginalidad artificial. Y lo es, porque procede también de una extrapolación teórica. El dilema aquí es que la marginalidad no puede ser instaurada sin perder su sentido. Es decir, la búsqueda de una instauración en el campo del arte vacía de todo su sentido crítico a una obra como ésta. Y este gesto es el que mejor expresa el sesgo ideológico que adquiere la narrativa de la marginalidad. Por ello, todo el discurso sobre lo marginal no puede sino devenir una forma al interior del campo artístico-académico. Es necesario que su existencia sea meramente formal para poder circular al interior de la sociedad. Esto explica la insistencia de Eltit acerca de la escritura en tanto operación formal. **(Cita)** Finalmente, Lumpérica, como cualquier obra literaria, no es más que una construcción verbal; una forma. La diferencia radica en que para constituirse ha tenido que sacrificar, más que ninguna otra obra, su referencialidad. La problemática ética e ideológica suscitada por un gesto semejante deviene precisamente del carácter de esta referencia y, además, por la inscripción de éste gesto en un momento histórico en que la misma era el producto de un régimen social al que la autora ha declarado su oposición.

La “producción” de marginalidad ha sido, ciertamente, parte integrante y programática del discurso ideológico de la dictadura. La voluntad excluyente y divisoria de la sociedad chilena que el discurso y la praxis dictatorial ha establecido como uno de los axiomas que justifican el nuevo orden, ha producido una marginalidad política y económica sin precedentes en la historia republicana de la nación. Para establecer su mecánica, la lógica de la guerra interna ha tenido que señalar a los enemigos de la

sociedad chilena dentro de sí misma. Dichos individuos no participarían de la sociedad y constituirían un sector “enfermo” de ésta. Por otra parte, la implementación de un sistema económico neoliberal ortodoxo ha expulsado sin piedad a aquellos ciudadanos incapaces de competir dentro del nuevo orden.

Este es, debemos insistir, el contexto en que se data la aparición de Lumpérica. Evidentemente, no se trata de enjuiciar desde una perspectiva política o ética a la autora ni de exigirle una consistencia que iría más allá de su productividad literaria, sino de tratar de entender de qué manera el peso de los acontecimientos ha determinado en buena medida la reestructuración del campo cultural en la sociedad chilena. De hecho, cómo pocos escritores Eltit ha tenido conciencia y lucidez para declarar el carácter incierto de la práctica literaria:

“Si comprendo que trabajo con una palabra social, palabra que me es ajena y propia, ya heredada y siempre ambigua, multiforme y petrificada a la vez, estoy sumergida en el centro de un paisaje incompleto, inmersa en un trabajo cuya única satisfacción consiste en cumplir con mi obsesión por la palabra. Y en este borde (en el borde que implica la palabra escrita que es el gran material literario), mi hacer, mi intención política (en el sentido de mi particular política literaria), estará conectada con la incertidumbre.” (Eltit, 2000, 178)

De alguna manera el trabajo con valores simbólicos, y aún más específicamente con el lenguaje, se halla condicionado de múltiples maneras por las instancias históricas en las cuales éstos surgen. La “obsesión por la palabra” a la que alude Eltit es de alguna manera, su obstinación con unos valores inestables, parte de ellos, definitivamente

devaluados por su trabajo de socavación del sentido; parte de ellos también inasibles y fronterizos en la medida que han sido despojados de su vínculo más obvio con sus referentes. Pero, el proceso de dislocación o desmenuzamiento de los significados al interior de un sub campo artístico no necesariamente debe alterar las instancias unidas extra-diegéticamente por otros discursos cuyo poder no depende de dicho sub-campo. La obsesión por la palabra, su trabajo obseso con un corpus lingüístico, no implica una obsesión con la vida de la cual en algún momento dichas palabras han emanado. No es que exista simplemente una distancia entre dichas palabras y los hechos, es que por su misma naturaleza, ellas pueden permanecer vivas y ajenas a todo referente al interior de la esfera artística.

En éste sentido resulta oportuno traer a colación una interesante reflexión de Terry Eagleton acerca del trabajo último de Roland Barthes: “El placer del texto”. Plantea Eagleton que, dado que Barthes considera allí a toda teoría, ideología, significado o compromiso social como terrorista, el único refugio se encontraría en la escritura. Esta sería la única puerta de escape, el único enclave todavía no colonizado donde el intelectual podría jugar y paladear la suntuosidad del significante sin preocuparse de los acontecimientos exteriores, sean estos en el campo del arte o en el campo social.

En la escritura:

“the tyranny of structural meaning could be momentarily ruptured and dislocated by a free play of language; and the writing/reading subject could be released from the straitjacket of a single identity into an ecstatically diffused self.” (Eagleton, 1983, 122)

De manera que el texto sería, de acuerdo con Barthes, aquella persona desinhibida que le muestra el trasero al Padre Político.⁵⁵ Eagleton conecta el surgimiento de la teoría textual bartheana y en general el pos-estructuralismo, que marca definitivamente su alejamiento del espíritu sistémico que caracterizó su trabajo semiológico anterior, con los acontecimientos políticos de mayo del 68 y la reacción conservadora posterior. “Post-structuralism was a product of that blend of euphoria and disillusionment, liberation and dissipation, carnival and catastrophe, which was 1968. Unable to break the structures of state power, post-structuralism found it possible instead to subvert the structures of language.” (Eagleton, 1983, 123)

El paralelismo que surge aquí con la situación socio-política vivida en Chile durante más o menos ese mismo período histórico es inevitable. De manera que podemos ver también la obsesión con las palabras de Eltit como un fenómeno similar. El hecho de que se haya tratado de justificar esta opción bajo la premisa de que este era un ataque al discurso dictatorial tiene que ver con el peso abrumador de la ética de izquierda que no hubiera aceptado menos. Además, hay que considerar que no se puede comparar al general de Gaulle con el general Pinochet. Si bien es cierto que luego de mayo del 68, la sociedad francesa se tornó más conservadora, bajo las premisas del patriotismo, la ley y el orden y esto marcó el retroceso del movimiento obrero y estudiantil, volviéndolos, especialmente a este último, subterráneos, no se puede comparar con la situación de violenta represión y exterminio a que fueron sujetos los hombres y mujeres de izquierda durante la dictadura en Chile. Por ello también la reacción intelectual se tuvo que perfilar más gravemente cómo una lucha contra la tiranía. No obstante, el movimiento, en el que

se inscribe una productividad artística como la que encontramos en Lumpérica es con mucho tributaria de un libro cómo *El placer del texto*.

En efecto, el trabajo textual presente a todo lo largo de esta obra de Eltit obedece a unos presupuestos semejantes a los establecidos en el textualismo bartheano, el cual, como se ha dicho, es un giro inscrito de lleno en aquello que se denomina post-estructuralismo, el cual a su vez, se entiende en el contexto, aún más amplio del post-modernismo.

El trabajo deconstructivo del texto ejercido por la crítica académica tiene su contrapartida en la producción de textos cuya estética es post-estructuralista o post-modernista. Así en el caso del texto que nos ocupa, la desconfianza frente el discurso mimético, no es solamente una desconfianza frente a las capacidades o posibilidades del mismo, sino una desconfianza más profunda en los referentes mismos. De algún modo toda referencial se suspende al no existir un discurso capaz de “contenerla”⁵⁶ o aludirla efectivamente. El texto, pues se retrotrae en sí mismo y establece un desplazamiento de su operación significativa o referencial, adquiriendo un carácter homológico. Esta es la operación que hemos encontrado en Lumpérica. Recordemos que, de acuerdo con Todorov la fórmula de la homología es la siguiente $A:B :: a:b$, esto es: A es a B así como a es a b, vale decir que es una relación proporcional entre cuatro términos (Todorov 1970c: 163). No deja de ser interesante observar que estas relaciones homológicas que en la estética textualista post-moderna comienzan a desplazar la tradicional relación analógica del lenguaje y su objeto (relación mimética o simbólica) entran en esta estética por vía de la antropología. Es precisamente Roland Barthes quien en 1973 se detiene

sobre este concepto en un texto sobre sociología en que analiza unas obras recientes del antropólogo Claude Lévi-Strauss, sugiriendo que el trabajo de esclarecimiento de las relaciones y organización de ciertas sociedades tribales realizado por éste, podría ser útil para entender la sociedad occidental. Lévi-Strauss ha logrado comprender el sistema y la organización de determinadas tribus amazónicas luego de descubrir que las relaciones de éstas con el animal tótem no eran analógicas sino que homológicas:

Lévi-Strauss propone confrontar no el clan y el animal, sino las relaciones entre clanes y las relaciones entre animales; el clan y el animal desaparecen considerados el uno como significado y el otro como significante: va a ser la organización de los unos la que va a significar la organización de los otros y la relación de significación misma va a remitir a la sociedad que la elabora. Motivo por el cual Lévi-Strauss escribe “no son las semejanzas sino las diferencias las que se asemejan” – entendamos, lo que importa son las diferencias entre sistemas y no las semejanzas entre elementos; es a esto a lo que alude el autor cuando recomienda el pasaje de la *analogía externa* a la *homología interna*. Cf. *El totemismo en la actualidad*, 115 – ” (Barthes, 1973b: 17 ss.)

Así, este concepto ha viajado, podríamos decir, desde el imaginario social de ciertas tribus amazónicas hasta insertarse, vía sucesivas extrapolaciones, en el corpus teórico del post-estructuralismo francés y luego diseminarse, convertido en elemento de una poética más amplia, en el trabajo post-moderno de algunos artistas de la periferia del mundo capitalista.

Es evidente que la primera extrapolación o para decirlo más propiamente, la primera tergiversación del concepto descubierto por Lévi-Strauss ocurre a manos de

Barthes, pues su sugerencia de aplicar dicho concepto al estudio sociológico de la sociedad occidental parece olvidar algo obvio: que no es Lévi-Strauss quien desarrolla este concepto como un instrumento de análisis, sino que él *lo descubre* en las sociedades que estudia. Esta es la primera malinterpretación del concepto. Mal podría usarse el concepto para estudiar y comprender a las sociedades occidentales ya que estas precisamente, basan sus relaciones de interdependencia en relaciones de tipo analógico o simbólico. Este hecho es además el que confunde a Lévi-Strauss en un primer momento pues pasa largo tiempo tratando de encontrar una relación de causa y efecto analógica en la organización social de los clanes que se encuentra estudiando y lo hace, porque este es el modo occidental de organización. La lectura de Barthes es pues, completamente errónea. De tal manera que única posibilidad de volver operativo este concepto se hallaba en el campo de la creación estética.

Este movimiento por el cual la sociedad occidental metropolitana se apropia de lo exótico, aquello proveniente de sociedades “menos desarrolladas” tiene, como sabemos su historia, y esta historia se encuentra jalonada de malinterpretaciones y de malversaciones.

Lévi-Strauss es uno de los antropólogos que ha hecho un gran esfuerzo intelectual por hacer comprender a los europeos que las sociedades que ellos creían primitivas tenían en realidad sofisticados y complejos sistemas simbólicos y de pensamiento, revelando que no existe una linealidad en el progreso o “desarrollo” humanos, sino desarrollos paralelos. Entre otras cosas su trabajo significó un fuerte golpe para la idea de historia

como marcha hacia un porvenir único de desarrollo de la especie humana y también, y consecuentemente con eso, a la idea eurocéntrica de superioridad.

Sin embargo, Barthes parece leer este hallazgo de Lévi-Strauss (de la homología como sistema de relaciones) como si fuera una creación conceptual del antropólogo. La torpeza de este gesto pone de manifiesto precisamente aquello que el trabajo de Lévi-Strauss pugnaba por erradicar: la minimización del otro.

De manera parecida, las sucesivas aplicaciones del modelo homológico en el campo del arte han permitido un distanciamiento de aquello que con cierto temor (de herir el dogma post-moderno) podemos todavía llamar “realidad”. La vinculación del discurso artístico con los referentes ha sido por lo tanto, y cada vez más, una práctica homológica. Esto, por cierto, ha tenido como consecuencia inmediata una concentración en la forma del discurso y en cierto sentido ha conducido una suerte de neo-barroquismo o, si se quiere, neo-culteranismo.

En el caso de la obra que estudiamos, Lumpérica, el empleo del modelo homológico, se relaciona, como hemos señalado antes, con una realidad social: la marginalidad. Además, como también lo hemos señalado, dicha realidad aparece trazada como desde la perspectiva del discurso antropológico. Ahora, podemos ver que tal cosa no es del todo extraña. En algún sentido, este texto no puede ocultar sus estrechos vínculos con sus inter-textos y sub-textos. Los seres humanos situados al margen de la sociedad están en algún sentido en la misma posición que aquellos pertenecientes a los clanes estudiados por Lévi-Strauss. También ellos se congregan ante un tótem, El Luminoso, que en este caso no representa a un animal, sino un sistema, el capitalismo o el poder. Estos

serían pues, los términos A y B de la homología, la cual se completa cuando se encuentran los términos a y b de la misma, los cuales están dados por la marginalidad de la propia escritura que los alude y su relación con el poder. De tal manera que cuanto se dice de las relaciones entre L Iluminada con el luminoso deben vincularse con la novela misma y su situación en el corpus mayor (canónico) ante el cual ésta se sitúa. Evidentemente, en esta estrategia escritural, lo que se privilegia no es tanto la primera marginalidad como la segunda. De hecho, aquella ni siquiera importa. Un texto como éste no sabe o no puede hablar de aquella, pero al hablar de sí, está al mismo tiempo hablando sobre qué es lo que significa la marginalidad y al hacerlo, se está también explicando la primera marginalidad. Por eso no importa que L Iluminada, los pálidos y todas las escenas en que se encuentran carezcan de verosimilitud. La verosimilitud es un elemento del discurso analógico y nada tiene que hacer aquí. Aquí estamos ante una representación barroca, meramente formal, conceptual, culterana o como quiera llamársele. En cierto sentido estos personajes son como aquellos que representan “La Muerte”, “La Desdicha”, “La Fortuna” en el drama barroco, aunque despojados de un simbolismo estatuido al interior del subsistema literario. Los personajes de Lumpérica llevan una dosis de simbolismo que podríamos describir como restringido al sistema de la obra y no al modelo literario dentro del cual la novela pudiera inscribirse. Así, L. Iluminada debe ser reconocida como una mujer marginal, pero no como una mujer marginal específica. A propósito de esto, se debe citar la palabra de la autora. La siguiente cita procede de un extenso diálogo que Eltit sostuvo con el profesor Leonidas Morales. En la conversación se ha tocado el tema de los referentes textuales en relación a Lumpérica:

“La lectura de Cobra me hizo perder el miedo, la inseguridad, porque me hizo entender que puedo hacer lo que yo quiera. Asustada, de todas maneras asustada. Pero ahí me apoyé entonces en la tradición. Es curioso, me apoyo mucho en la tradición. En el barroco me apoyo, en el teatro, la escena, en la mise en escéne. Para mí el teatro sigue siendo el del Siglo de Oro. El teatro que yo manejo más en mi cabeza es ése.” (Morales, 1998, 37)

Por otra parte, el carácter de simulacro, de puesta en escena o de teatralización queda marcado de forma explícita en la novela en aquellas partes que aluden a errores de tomas o comentarios a la primera o la segunda escena. En la perspectiva de Eltit no existiría una diferencia muy grande entre el teatro y el cine, al menos en lo que concierne a su escritura:

“**Leonidas Morales:** Cuando leí esa novela, Lumpérica, la presencia de la escena no la conecté directamente con el teatro, sino más bien con el cine.

Diamela Eltit: También. Ambos son teatro, aunque son prácticas distintas. Pero mi referente real en el fondo es el teatro. Siempre vuelvo a la escena teatral, la escena por excelencia. Pero claro, ahí yo ya sabía de video, sabía de cámara, sabía de corte, sabía de zoom. Entonces ocupé eso, pero mi primera escena es teatral.”

(Morales, 1998, 38)

Es interesante notar que en un nivel más amplio, teórico y práctico, la idea de escena es una idea recurrente en la comunidad de artistas neo-vanguardistas. De hecho, Nelly Richard, su principal crítica y por decirlo así, ideóloga, ha definido el movimiento como “escena de avanzada”. Por cierto, esta elección no es inocente y se vincula

estrechamente a la concepción de la sociedad contemporánea como un escenario en el cual los diversos agentes culturales toman posesión e instalan su número. Por otra parte, si se investigara exhaustivamente esta idea del teatro, de la escenificación o puesta en escena posiblemente se encuentre que ello está relacionado de manera muy estrecha con una idea de la sociedad como algo no genuino o no trascendente. Posiblemente este sea un sentimiento propio de momentos de gran crisis social o de quiebre de paradigmas como el que se vive en el momento de surgimiento de todas estas prácticas artísticas. Lo social y el arte entre otras prácticas de este tipo, es un juego en gran medida formal. Y quizás pueda entenderse que el momento post-moderno se asemeja a aquel otro momento de quiebre de la estabilidad de un viejo paradigma como fue el momento en que surge el barroco. Así, esta predilección de Eltit por el barroco y el neo-barroco a los cuales sitúa en la base de su propia praxis puede significar que ella establece una concepción entre ambos momentos históricos, quizás no del todo concientemente, pero que su sensibilidad artística reconoce sin dudar.

Volviendo al carácter homológico de la estructura de Lumpérica retomemos la idea de que dentro de los términos de la relación los más nítidos serían aquellos que sitúan en primer plano la obra misma como una práctica marginal. De alguna manera, ello implicaría reconocer que la obra se agota en sí misma puesto que las relaciones con una entidad exterior no son posibles. La suspensión de la actividad denotativa, o mejor dicho, su recogimiento en una denotación meramente auto-textual e inter-textual halla su contraparte en una frenética actividad connotativa. Una muestra de ello lo constituye por ejemplo el capítulo tres. La descripción de *L. Iluminada* adopta aquí la forma de un

discurso erizado de connotaciones. Su transformación metafórica en una yegua permite que el texto novelesco avance en otra dimensión del juego homológico.

En cierto sentido, podría pensarse que la transformación de L. Iluminada en un animal remite al juego totémico que explica parte de las relaciones sociales de la sociedad chilena. En este caso las relaciones de sojuzgamiento entre los sexos. L. Iluminada es como una yegua en relación siempre con un jinete y mediante ello adquiere la connotación metafórica del imaginario sexual popular. No es una yegua porque es bella y libre, o rápida o briosa o admirable; es una yegua en relación a su carácter de animal domado y de carga. Junto con operarse aquí una nueva mediatización de la descripción del personaje humano y por lo tanto un nuevo acto que difiere o vuelve a postergar la posibilidad de ingresar en una psicología, en una personalidad, se asume una moneda simbólica común en la sociedad chilena. La costumbre, probablemente de origen mapuche y posiblemente vestigios de un pensamiento totémico, de motejar a las personas con características animales. Esta es una costumbre que en la actualidad trasciende las clases sociales, pero cuya productividad es mayor en las clases bajas de la población, las cuales, por cierto, tienen un grado mayor de mestizaje. En el lenguaje popular una yegua es una mujer de malos hábitos o sencillamente una mala mujer. Su connotación es profundamente negativa y derogativa.

Sucede entonces que cuando más cerca nos encontramos de L. Iluminada, es decir, de la posibilidad de una descripción de su carácter o de su personalidad, esta nos llega a través de la metáfora popular: una yegua, una potranca.

Todo este capítulo está lleno de connotaciones eróticas sadomasoquistas.

Imágenes de dominación sexual y el ejercicio de un poder fálico sobre el cuerpo lúbrico e inerte de la Yegua / Iluminada. El deseo de ésta es seducir al Luminoso para que éste la monte y descargue sobre ella un golpe eléctrico. Al mismo tiempo, que se rehúsa a ser montada por el lumpen:

“Más, ¿quién la montara? ¿quién le clavara espuelas? ¿Quién la doliera? ¿qué lumpen se tomara ese derecho? ¿qué piernas? ¿qué anca se las pusiera sobre las suyas? Esa elección la turba al quebrar bruscamente la constante, si no hay más rostros que el de la luz eléctrica que está rigiendo la plaza en vela. ¿Y si fuese la luz quien la gimiera? ¿si tan sólo la luz se la montara? De un golpe de energía plena le desollara el ijar y aunque perdiera el brillo de la plateada espuela, el penetrante metal se lo saltara por el corcoveo de ese golpe eléctrico, único, infalible que le corrigiera hasta el pensamiento por la efectividad de su asolada, que la tirara sobre el pavimento en espasmódicas muestras del encuentro. Si el misterioso cable punceteara su henchida costilla sin otra seña que la brusca caída que no dejara marca más que la quemadura en el costado.”

(Eltit, 1983, 58)

El narrador de esta parte de la novela recuerda por su estilo al de una novela rosa o de cierto tipo de narrativa pulp. Posee un conocimiento de los pensamientos y los deseos de la protagonista, pero nos quiere hacer partícipes del torbellino emocional que se desarrolla en la mente de la heroína mediante la aglomeración de frases construidas en el modo subjuntivo y el condicional. Es como, si estuviera narrando algo así como: “¿y si le confesara la verdad? ¿Si le dijera que ha pensado en él desde el primer momento?”. .

No está claro, sin embargo, que ello sea una parodia puesto que el humor no existe en este universo narrativo. Parece más bien, que este estilo cumple con el propósito de multiplicar la artificialidad del referente. Más bien enfatiza los límites en que esta prosa despliega sus significantes para evitar todo comercio denotativo.

Sin duda, una de las partes más interesantes de Lumpérica, lo constituye la sección *Para una formulación de una imagen en la literatura*. Y dentro de ella particularmente el texto 4.4 DE SU PROYECTO DE OLVIDO. En este texto se nos ofrece un paralelismo entre la narradora y la protagonista. La forma de este paralelismo es: $Su A \text{ es a mi } A = \text{ en } C$. La similitud o la condición de ser gemelo o gemela es por lo tanto parcial, se restringe a aquellos rasgos C que les son comunes. Este texto es una larga enumeración de estos puntos C de similitudes. Por ejemplo:

“sus manos son a las mías gemelas en la ausencia de sortijas”o “su cintura es a mi cintura gemela en su desgaste, diversa en su medida”

(Eltit, 1983, 80)

Estas ecuaciones se hallan describiendo algunos puntos concomitantes entre el personaje y el narrador tal vez para resaltar la situación de homología o de planos distintos a través de los cuales se mueve la escritura. El discurso aquí adquiere un rasgo poético y probablemente constituya uno de los pasajes estilísticamente más bellos de la novela. La narradora se encuentra, por supuesto, en el mismo plano de la diégesis y en este sentido participa estructuralmente del mismo nivel de la protagonista, así que, aunque sus estatutos son totalmente distintos, la narradora acentúa su similitud con ella.

Hacia el final de este texto creemos descubrir que la narradora declara explícitamente su estatuto autorial:

“Su alma es ser L. Iluminada y ofrecerse como otra.

Su alma es no llamarse diamela eltit / sábanas blancas / cadáver.

Su alma es a la mía gemela.”

(Eltit, 1983, 81)

El carácter gemelo de sus almas estaría dado por el hecho de que ambas se ofrecen como otras. Si el alma de L. Iluminada no es Diamela Eltit y es, al mismo tiempo, gemela de la de la narradora, esta no sería sino Diamela Eltit ofreciéndose como narradora. Este juego especular de homologías resulta absolutamente barroco y en cierto sentido define a la totalidad del texto.

En la parte 4.6 del capítulo cuatro: *Para una formulación de una imagen en la literatura*, nos enfrentamos a otro texto en el cual se opera precisamente la formulación de una imagen. En este caso, como en el capítulo tres, la imagen está dada por un animal. Se trata aquí de una perra “fina” o “de raza” que está en celo y es perseguida por una jauría de quiltros, esto es, perros vagos y sin pedigrí que intentan cruzarse con ella. El simbolismo de esta imagen es obvio, al menos en el ámbito de la cultura chilena. El vocablo “quiltro”, de origen mapuche, posee un sentido muy negativo al aplicarse a un perro y designa en definitiva a un animal “mestizo”, que carece de amos, y que encarna lo indeseable. El quilto viene entonces a ser, en el imaginario chileno, la metáfora del mestizo o del “roto”, que por su parte constituye la base de la nación chilena. En el texto

4.6 la perra es sujeta por su amo, implacable, mediante un collar que clava sus puntas si ella intenta correr.

El estilo de este pequeño texto recuerda la disposición de un poema y el hablante adopta el habla popular chilena que omite las eses y otras consonantes finales, lo cual probablemente sea debido al influjo del mapudungum como lengua de sustrato del español de Chile. Para hacer todavía más precisa su vinculación con lo indígena, los ladridos de los perros vagos semejan el canto de quenas o de trutruacas.

La perra en celo es retenida por su amo implacable la cual de no ser así, probablemente terminaría cruzándose con alguno de los “quiltros”.

En definitiva todas estas imágenes constituyen simbólicamente una remisión al personaje principal: L Iluminada. Ella es la perra o la yegua quien se debate en el deseo de transgredir el orden estatuido por un poder cuya violencia amaga siempre su carne. Pero al remitir al personaje principal también están remitiendo al concepto que ella primariamente encarna: lo marginal. Y lo marginal aquí es esencialmente femenino, un ente que sufre el poder y es dominado, encasillado dentro de un orden infranqueable, un orden que siempre aparece revestido de sus signaturas patriarcales y cuyo sello característico es la violencia.

Lo interesante es que esta dialéctica es al mismo tiempo la que construye y significa al erotismo a todo lo largo de la obra. Cada vez que irrumpe la fuerza del padre se encuentra teñida de un erotismo incestuoso. Y es precisamente este eje semántico el que parece articular la obra en su totalidad. Y dado que la obra constituye una relación simbólica de tipo homológico, esta primera relación, esta primera imagen, está

remitiendo al sub-campo literario y a la propia condición de literatura marginal. De lo que se trata entonces, es de la condición de desamparo y de rechazo que una literatura femenina (lumpérica, marginada) enfrenta en el espacio patriarcal. Y, como consecuencia, ello necesariamente remite al sistema del erotismo al interior de éste orden. En efecto, el discurso erótico atraviesa y unifica todas las instancias del texto. Pero este erotismo se funda en la ley del padre y es esencialmente sado-masoquista. Es siempre una relación de dominación; de sojuzgamiento de la hija al padre. En este sentido y en una instancia formal, cobra plena significación el rechazo del orden simbólico que el sujeto autorial expresa mediante la desarticulación de los “modos literaturescos” que la (des)organización misma del texto refleja. Es decir que habría una relación de antagonismo entre un plano referencial (el erotismo sadomasoquista) y en el plano formal mediante el cual se (des) articulan dichos referentes.

Pero, como hemos visto, en esta relación de verticalidad, de dominio patriarcal, se ven involucradas todas las instancias sociales cuya debilidad no puede desafiar al orden constituido. Todo aquello que en definitiva podría ser nombrado como femenino.

En conclusión, se puede afirmar que esta obra surgida, por decirlo así, en plena “madurez” del régimen militar, representa una reacción y, al mismo tiempo, un intento de superación de la narrativa perteneciente al canon (chileno) y, en otro plano, que la misma se ha planteado, en alguna fidelidad con el movimiento de “avanzada”, como un intento de des-articular el lenguaje de la dictadura.

El hermetismo vanguardista de esta obra ciertamente propone un lenguaje imposible de ser utilizado por el nuevo orden político, al menos en su primera fase. Esta obra en ningún caso podría haber servido a los propósitos proselitistas de una dictadura como la del general Pinochet, sin embargo, la comprensión de los verdaderos alcances de las reformas operadas por la derecha, mediante, el recurso de la mano militar, como son sus transformaciones económicas y sociales de la sociedad chilena hacen que, en la actualidad, una propuesta como esta sea leída de otra forma. De muchas maneras, la propuesta asumida por Lumpérica ha sido muy coherente con dichas transformaciones y puede incluso verse como un gesto paralelo de instauración en el campo del arte literario. El régimen de Pinochet viene a acabar con un discurso que alimentaba la ilusión utópica, es decir, la confianza en una serie de valores modernos, en definitiva, la confianza en una racionalidad y unas “narrativas” de liberación y de promoción humanas. El orden impuesto por la dictadura, no es, no fue nunca, solamente la instauración del terror de estado, sino que también la instauración de un nuevo discurso y, por lo tanto de unas nuevas relaciones al interior del corpus de la sociedad chilena. Esta nueva “narrativa” social está signada por su carácter cínico. La instauración del nuevo orden ante los ojos de todos, tuvo la extraña virtud de patentizar la arbitrariedad del derecho, especialmente cuando tal derecho careció de otra justicia que no haya sido el “facto”. La puesta en evidencia de esta arbitrariedad de los nuevos significados, para invertir el aserto saussureano, recuerda de extraña manera, como un eco distorsionado, el impulso iconoclasta del arte vanguardista de la segunda década del siglo XX que pretendió atacar los cimientos de la institución artística mediante el expediente de demostrar que el canon

no era en verdad algo trascendente. En este caso, la conciencia creciente de que nunca existieron trascendentemente una serie de valores en los cuales los ciudadanos habían creído hasta ese momento⁵⁷ Este efecto, provoca en la sociedad, junto con la sensación de marasmo y de sin sentido, una nueva manera de relacionarse. De este modo, todas aquellas narrativas cuyos referentes parecían tan claros hasta antes del 11 de septiembre de 1973, pasaron de pronto a diluirse e incluso a tornarse sospechosas. La ruina del proyecto de la Unidad Popular terminó por sepultar todas las aspiraciones de un amplio sector de la ciudadanía y con ello, hizo evidente las falencias y los errores de su discurso. En esta situación, que pareció propiciar una tierra de nadie, en el campo artístico es que vemos un florecimiento inusitado de distintas propuestas, especialmente el ámbito literario. Ninguna de ellas con la voluntad de hegemonía que caracterizó a los artistas pertenecientes al arte de avanzada. Esta pieza narrativa que hemos analizado aquí no puede explicarse sin este contexto histórico. Y sus vínculos con la situación política de aquel momento son evidentes. Hemos visto que el sentido crítico de su irrupción no es meramente un acto de oposición a la dictadura ante la cual se inscribe más bien como una fatalidad, sino una crítica que busca ahondar en aquello que ha hecho posible un momento como aquel. El juego homológico con el que se estructura su vinculación con la instancia referencial, que le permite situar en un primer plano su propia condición de referente, se explica en gran medida por un acto supremo de desconfianza en la discursividad anterior. Pero, en este sentido, se inscribe también en el nuevo orden y de alguna manera constituye “una salida” que exhibe en sí misma las marcas de una época en que el abandono precipitado de la modernidad se nota demasiado.

Notas Capítulo V

⁴⁹ Chile ostenta un alto índice de alfabetismo y escolaridad promedio. Junto con Argentina, uno de los más altos de Latinoamérica. Aunque los libros son objetos caros, existe en el país una red de librerías de viejo y estrategias de ventas que abaratan considerablemente su precio. Aparte de esto debe mencionarse la existencia de un mercado informal callejero cuyas cifras de venta son desconocidas.

⁵⁰ Es necesario citar aquí aquella antigua, pero no por eso menos vigente, ideología antiamericana que arranca desde Kant, Hegel y Buffon pasando por Ortega y Gasset y Keyserling, quienes han visto sistemáticamente a América y al hombre americano como inferior, como algo degenerado o decadente (Bufón) como proyecto a realizarse en un remoto futuro (Hegel, Ortega) o el hombre telúrico, abisal (Keyserling). Esta ideología está y ha estado siempre en la base de Europa y su mirada hacia América

⁵¹ Para esto remito al Apéndice C donde adjunto algunos documentos que acreditan mis afirmaciones. La fuente de estos documentos es el libro CADA DIA: La formación de un arte social del profesor norteamericano Robert Neustadt quien ha realizado una valiosa recopilación de todos (o casi todos) los documentos del Colectivo de Acciones de Arte (CADA)

⁵² La perspectiva de los años nos hacen ver que el programa de Salvador Allende no era en realidad más que un programa socialdemócrata.

⁵³ Término empleado por lo demás por la principal crítica y promotora del arte de avanzada: Nelly Richard

⁵⁴ Recordemos la romantización de la figura del bandido o la figura del noble salvaje.

⁵⁵ “the text is that uninhibited person who shows his behind to the Political Father.”
Eagleton cita a Barthes (Eagleton, 1983, 122)

⁵⁶ En el sentido de la vieja oposición continente/contenido.

⁵⁷ Hecho que se expresa patéticamente, por ejemplo, en las cartas de petición que muchos ciudadanos chilenos dirigen al ejecutivo para saber la suerte de sus familiares detenidos-desaparecidos.

Conclusiones

El análisis hecho en esta disertación de algunas de las piezas fundamentales representativas de la estética neovanguardista nos ha revelado algunos elementos claves con los cuales aproximar una visión un poco más clara de su intrincado panorama.

Uno de los elementos que esta estética rechaza, como se constata en la lectura de las obras, es el discurso analógico. En el caso de Anteparaíso de Raúl Zurita, el discurso que en algún momento puede tomarse como analógico / denotativo por cuanto se refiere a entes posibles de ser identificados, como ocurre con la alusión a las cordilleras, playas y desiertos de Chile, cobra al cabo, un carácter abstracto que lo distancia de toda mimesis. El discurso es en este sentido tan mediato a la realidad como puede serlo un mapa. El Chile que se presenta en este poema es un Chile abstracto, formal, tremendamente distante de la meticulosidad verbal con que otros poetas lo han descrito. Pensemos aquí por ejemplo en Pablo Neruda. Se puede constatar en este gesto estético, un formalismo cuyo efecto es mediatizar la realidad. Este lenguaje procede de una geografía aprendida en el banco del colegio y por donde asoma una ideología nacionalista reductora de lo diverso y de la complejidad de aquello que se llama Chile.

En el caso de la novela Lumpérica de Diamela Eltit, la estrategia escritural se resuelve por la vía de la construcción de un discurso cuya relación simbólica con la realidad se establece homológicamente, procedimiento que le permite situar en primer plano la propia obra como representante de lo marginal.

Este rechazo del discurso analógico se explica, por una parte, por la adopción de una estética post-modernista procedente de la metrópolis occidental y, por otra, por la

necesidad de plantearse críticamente en un contexto de opresión política y social. Pero posee una connotación todavía más profunda, delineada precisamente por el post modernismo, que dice relación con la desconfianza en los grandes relatos de liberación y emancipación humana, es decir, de la modernidad. Y, en este sentido, la experiencia chilena ha sido paradigmática. La generación que integran estos escritores vio derrumbarse apocalípticamente los sueños utópicos de la modernidad y sufrió en carne propia las consecuencias de dicho fracaso.

En el análisis de sus obras he podido constatar, sin embargo, de qué manera el imperio de una situación represiva, coercitiva y de clausura cultural ha calado en la producción de las mismas. La primera impresión que se tiene al acercarse a estos trabajos es la de la novedad formal y, asimismo, la de su dificultad decodificatoria. Aun cuando, en una primera instancia puede ser desalentador el carácter un tanto hermético de los textos, rápidamente se llega a la conclusión de que dicho hermetismo tiene más que ver con un enfoque de lectura no apropiado. Cuando se comprende la clave en la cual estos textos han sido compuestos se comienza a develar su sentido y por lo tanto su modo de relacionarse con la realidad y asimismo los mecanismos de su productividad textual. En este análisis he puesto especial atención a los elementos ideológicos que vertebran estos sentidos.

El primer trabajo que analizo es *La Nueva Novela* del poeta J. L. Martínez, quien ha de ser considerado como uno de los escritores más lúcidos del período y a quien algunos integrantes de la nueva vanguardia le deben todo o casi todo. La obra de Martínez, profundamente experimental y crítica, ha sido considerada como una literatura

para escritores más que para el público en general. Su principal característica parece ser la de una reflexión y también de una crítica desestabilizadora de los discursos de la poesía y el conocimiento occidentales. La crítica que se ha ocupado de este libro ha coincidido en señalar que el concepto central que allí se problematiza es el concepto de realidad. En efecto, a través de las páginas de este libro lo que encontramos es la permanente desestabilización de la noción de realidad o, más precisamente, de los diversos discursos definitorios o indagatorios de la realidad. En muchos sentidos, parece ser que el intento de desbaratar dialécticamente estas conceptualizaciones de lo real se vincula a la necesidad de demostrar su falsa arquitectura o, dicho de otra manera, su carga ideológica. Por otra parte, no cabe duda que las circunstancias históricas en que esta obra fue escrita incidieron en ella de manera explícita. Podemos encontrar en ella gran cantidad de vínculos con la realidad histórico-social inmediata. En particular, llaman la atención aquellos textos centrales sobre la problemática de la desaparición, sobre la destrucción de las familias, sobre la inseguridad del hogar, etc. No obstante, es en el trabajo metapoético donde J. L. Martínez logra potenciar al máximo su energía deconstructiva. En el análisis de uno de los textos centrales de la Nueva Novela he intentado comprender la compleja intertextualidad establecida con el corpus de la poesía simbolista francesa, concretamente con la idea de *Obra Pura* de Stefan Mallarmé. El texto en cuestión, *El cisne troquelado*, constituye una pieza única de crítica metatextual ideológica. La relación de homología establecida por este texto con el corpus estético mallarmeano cumple el propósito de evidenciar la vaciedad de un proyecto que ha pretendido el conocimiento idealista de la belleza o de una realidad absoluta acentuando

por contraste los límites de toda empresa textual. La desaparición del hablante, aspiración mallarmeana para llegar al texto puro, se concreta en el caso de este poema solamente con el propósito de eliminar la posibilidad de lirismo y favorecer la actividad metalingüística; para plantear la frontera del significado no como una identidad del ser, sino apenas como otra textualidad. No hay pues epifanía posible, no hay absoluto. El carácter profundamente negativo de esta metapoesía, si se vincula al momento histórico en que ha surgido, da perfecta cuenta de la quiebra del discurso de redención humana que hacía poco el proyecto socialista había puesto en escena y, posiblemente, de la interpelación ideológica del discurso dictatorial. Es preciso tener en cuenta que son las condiciones materiales, históricas, las que en definitiva parecen interpelar este trabajo intertextual. La clausura que este juego metapoético hace de la trascendencia es de algún modo la clausura que la dictadura ha establecido sobre el discurso de redención social.

En el caso del análisis de Anteparaíso de Raúl Zurita es posible advertir que las matrices ideológicas las constituyen fundamentalmente un discurso nacionalista, fuertemente afincado en la geografía y un discurso religioso judeo-cristiano en el cual se advierte con toda nitidez la idea de sacrificio o de redención mediante el dolor y la muerte. El aspecto formal de la escritura de este texto parece obedecer también a una concepción inscripta dentro de un conservadurismo estético. El carácter sistémico, cuasi silogístico, en la construcción de este texto se aleja definitivamente de las propuestas liberadoras de la escritura presentes en otras estéticas. He observado también que este formalismo conlleva necesariamente una mediatización de lo referentes mediante su simbolización o su conversión en abstracciones.

Apéndice A

Textos facsímiles de La Nueva Novela referidos en esta disertación



LA NUEVA NOVELA

(JUAN LUIS MARTINEZ)

(JUAN DE DIOS MARTINEZ)

EDICIONES ARCHIVO

LA REALIDAD I

A.

PREGUNTA:

¿Qué es la realidad? ¿Cuál es la realidad?

RESPUESTA:

Lo real es sólo la base, pero es la base.

RESPUESTA:

Lo real es aquello que te chocará como realmente absurdo.

B.

AFIRMACION:

El ser humano no soporta mucha realidad.

C.

PREGUNTA:

¿Qué era real en el universo?

RESPUESTA:

El universo es el esfuerzo de un fantasma para convertirse en realidad.

D.

IFABULAJ:

Erase una vez la realidad
con sus ovejas de lana real
la hija del rey pasaba por allá
y las ovejas balan Dios que bello está
la re la re la realidad.

NOTA:

"Nada es real"

Sotoba Komachi

tratapa de La Nueva Novela

LA REALIDAD II

A.

PREGUNTA:

¿Qué es la realidad? ¿Cuál es la realidad?

RESPUESTA:

Lo real es sólo la base, pero es la base.

RESPUESTA:

Lo real es aquello que se espera de cada uno de nosotros.

B.

AFIRMACION:

Nada es bastante real para un fantasma.

C.

PREGUNTA:

¿Es más real el agua de la fuente
o la muchacha que se mira en ella?

RESPUESTA:

El agua es el agua, el acantilado es la roca:
choques y reflejos son la realidad.

D.

(FABULA):

En el trono había una vez,
y se aburría, un viejo rey
que por la noche perdía su manto
y por reina le pusieron al lado
a la re a la re a la realidad.

NOTA:

"Todo es real"

André Breton

LA DESAPARICION DE UNA FAMILIA

1. Antes que su hija de 5 años
se extraviara entre el comedor y la cocina,
él le había advertido: "Esta casa no es grande ni pequeña,
pero al menor descuido se borrarán las señales de ruta
y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza".
2. Antes que su hijo de 10 años se extraviara
entre la sala de baño y el cuarto de los juguetes,
él le había advertido: "Esta, la casa en que vives,
no es ancha ni delgada: sólo delgada como un cabello
y ancha tal vez como la aurora,
pero al menor descuido olvidarás las señales de ruta
y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza".
3. Antes que "Musch" y "Gurba", los gatos de la casa,
desaparecieran en el living
entre unos almohadones y un Buddha de porcelana,
él les había advertido:
"Esta casa que hemos compartido durante tantos años
es bajita como el suelo y tan alta o más que el cielo,
pero, estad vigilantes
porque al menor descuido confundiréis las señales de ruta
y de esta vida al fin, habréis perdido toda esperanza".
4. Antes que "Sogol", su pequeño fox-terrier, desapareciera
en el séptimo peldaño de la escalera hacia el 2º piso,
él le había dicho: "Cuidado viejo camarada mío,
por las ventanas de esta casa entra el tiempo,
por las puertas sale el espacio;
al menor descuido ya no escucharás las señales de ruta
y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza".
5. Ese último día, antes que él mismo se extraviara
entre el desayuno y la hora del té,
advirtió para sus adentros:
"Ahora que el tiempo se ha muerto
y el espacio agoniza en la cama de mi mujer,
desearía decir a los próximos que vienen,
que en esta casa miserable
nunca hubo ruta ni señal alguna
y de esta vida al fin, he perdido toda esperanza".

TANIA SAVICH Y LA FENOMENOLOGIA DE LO REDONDO

"Das Dasein ist rund".
K. Jaspers



Tania no sabía que El Círculo de la Familia es el lugar donde se encierra a los niños, pero sí sabía que en ese mismo Círculo hay también un centro de orden que protege a la casa contra un desorden sin límites (un orden que no es simplemente geométrico). Tania vio desaparecer un día el círculo de su familia, pero se quedaba aún a sí misma como delicada habitante de otra redondez que ahora invita al lector a acariciar su pequeña fotografía.

A los 10 años le habían dicho: "Tania, la existencia es hermosa", pero en Otro Círculo, más allá del de su familia, su oído con candorosa intuición geométrica ya había escuchado otra voz: "No Tania. Das Dasein ist rund: La existencia es redonda".

EL CIRCULO DE LA SOLEDAD
EL ESTRECHO CIRCULO DE LA SOLEDAD

" En el Círculo de Piedra
del Oso Extremeador... "



Above: Dennis Oppenheim, *Rocked Circle*
oil (1970).

Si el Círculo de la Familia es realmente el lugar donde se encierra a los niños es posible pensar que cuando la familia desaparece los niños quedan libres y ese círculo se reduce entonces a un círculo más pequeño, a la medida del niño que ya se ha convertido en un hombre. En ese mismo círculo de piedra ahora vemos a un hombre: (D.O.) que girando vertiginosamente sobre sí mismo permanece inmóvil, diciéndonos que lo que ya desaparece es esa construcción que llamábamos "tiempo", ese fantasma que llamábamos "hombre". (La creación de una nueva familia no siempre implica la ruptura o la destrucción total de ese círculo ni su substitución por otro sino más bien una ausencia, una zona, un topos del cual sólo se hablará no hablando, retrayéndose: la locura y/o la soledad: quizá sólo una serie de círculos concéntricos y vacíos, que se expanden indefinidamente sin que el hombre pueda identificarse nunca con aquel último círculo imposible que lo incita a su laboriosa búsqueda).

EL CISNE TROQUELADO

I (La búsqueda)

La página replegada sobre la blancura de sí misma.
 La apertura del documento cerrado: (EVOLUTIO LIBRIS).
 El pliego / el manuscrito: su texto corregido y su lectura.
 La escritura de un signo entre otros signos.
 La lectura de unas cifras enrolladas.
 La página signada / designada: asignada a la blancura.

II (El encuentro)

Nombrar / signar / cifrar: el designio immaculado:
 su blancura impoluta: su blancor secreto: su reverso blanco.
 La página signada con el número de nadie:
 el número o el nombre de cualquiera: (LA ANONIMIA no nombrada).
 El proyecto imposible: la compaginación de la blancura.
 La lectura de unos signos diseminados en páginas dispersas.
 (La Página en Blanco): La Escritura Anónima y Plural:
 El Demonio de la Analogía: su dominio:
 La lectura de un signo entre unos cisnes o a la inversa.

III (La locura)

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

Le SIGNE blanc de le CYGNE Mallarmé
 CYGNE SIGNE

(Analogía troquelada en anominia):
 el no compaginado nombre de la albuja:
 la presencia troquelada de unos cisnes: el hueco que dejaron:
 la ausencia compaginada en nombre de la albuja y su designio:
 el designio o el diseño vacío de unos signos:
 el revés blanco de una página cualquiera:
 la inhalación de su blancura venenosa:
 la realidad de la página como ficción de sí misma:
 el último canto de ese signo en el revés de la página:
 el revés de su canto: la exhalación de su último poema.
 (¿Y el signo interrogante de su cuello (?) ?:
 reflejado en el discurso del agua: (¿) : es una errata).

(¿Swan de Dios?)

(¿Recuerda Jxuan de Dios!): (¿Olvidarás la página!)
 y en la suprema identidad de su reverso
 no invocarás nombre de hombre o de animal:
 en nombre de los otros: ¿tus hermanos!
 también el agua borrará tu nombre:
 el plumaje anónimo: su nombre tañedor de signos

borroso en su designio

borrándose al borde de la página . . .

Apéndice B

“Sobre el concepto de ideología”

A continuación presento una somera revisión del concepto de ideología en el marco de la teoría marxista. Este informe está basado en gran parte en los textos Ideología y aparatos ideológicos del Estado de Louis Althusser y Mapping Ideology de Slavoj Žižek quien es el editor del libro recién mencionado el cual contiene valiosos ensayos sobre este concepto. En la preparación de este informe sin embargo, he puesto exclusiva atención al artículo “How Did Marx Invent the Symptom?” del propio Žižek.

Para Marx la superestructura esta determinada por la base económica, es decir, por la infraestructura y como ello es así, la ideología se encontrará siempre sosteniendo esta base. La ideología se haya constituida así por las ideas, valores y sentimientos a través de los cuales los individuos experimentan su sociedad. Ella presenta estas ideas y valores como las creencias de una sociedad completa lo que se haya determinando que los individuos no vean cómo la sociedad realmente funciona. La literatura, en tanto producción cultural, es naturalmente una forma de ideología, la cual normalmente se encuentra legitimando el poder de la clase dirigente. Sin embargo, para el teórico italiano Antonio Gramsci el concepto de ideología por sí sólo no explicaría porque la gente se allana a aceptar los valores dominantes. Su concepto de hegemonía nos permite una lectura mucho más flexible del modelo base / superestructura. Ello permite entender que determinadas producciones culturales se encuentran simplemente reforzando los valores dominantes. De algún modo su noción de hegemonía es una continuación del concepto de ideología. La hegemonía se expresaría como una suerte de autoengaño (deceive) en que los individuos olvidan sus propios deseos y aceptan los valores dominantes como los suyos propios. Por ejemplo, alguien que se convence de que ir al colegio es el paso correcto y necesario en cada vida. Esta es una creencia socialmente construida y muchas

veces, va contra el real deseo de las personas. La literatura desde este punto de vista puede ser vista como algo que tanto refuerza los valores dominantes como ocasionalmente los cuestiona. Por ejemplo, algunas escritoras inglesas del siglo XIX usaron la narrativa de carácter sentimental meramente para reforzar los valores dominantes, mientras que Jane Austin usó estas mismas formas narrativas, pero para socavar estos mismos valores. Es decir, el concepto de hegemonía permite pensar las relaciones infraestructura / superestructura sin el mecanicismo anterior.

El crítico francés Althusser, partiendo también del modelo infraestructura / superestructura ha planteado la existencia en cada sociedad de los Aparatos Ideológicos del Estado. Para comprender mejor este concepto debemos revisar con él la teoría marxista del estado. El Estado se define básicamente como una fuerza represiva que vela por los intereses de la clase dirigente. Más concretamente, como una función del Poder del Estado. Althusser distingue entonces entre Poder Estatal y el Aparato del Estado o Estado propiamente tal. Este Aparato Estatal puede sobrevivir a diversas luchas por el Poder Estatal sin ser afectado o modificado. Como ejemplos de esto último señala él varios acontecimientos: la revolución burguesa en el siglo XIX en Francia (1830, 1848), los golpes de estado (2 de Diciembre, Mayo 1958), colapsos del estado como la caída del Imperio en 1870 o la Tercera República en 1940, etc... En este sentido, habría que preguntarse por la magnitud de la modificación del Aparato del Estado en Chile después del Golpe del General Augusto Pinochet. De lo que no tengo duda alguna es de que estas modificaciones fueron importantes y sustantivas, aunque es dable suponer que muchas de las características anteriores que no afectaban al funcionamiento del nuevo proyecto político no fueron modificadas. Básicamente, dicha

modificación tendió a elaborar un aparato estatal que no fuera vulnerable a sistemas políticos totalitarios dando origen a un concepto de “democracia protegida”.

Volviendo a Althusser, lo que él propone agregar a la teoría marxista del Estado son precisamente, los Aparatos Ideológicos del Estado. En la teoría marxista el Aparato Estatal involucra el Gobierno, la Administración, el Ejército, la Policía, las Cortes, las Prisiones, etc, es decir todo lo que puede denominarse como Aparato Represivo de Estado, el que funcionaría básicamente mediante la violencia, aún cuando esta no necesariamente asuma la forma de violencia física. Por su parte, los Aparatos Ideológicos del Estado constituyen cierto número de realidades que se presentan bajo la forma de instituciones especializadas. Entre ellas, Althusser enumera el AIE religión, el AIE educacional, el AIE de la familia, el AIE legal, el AIE político, el AIE sindical, el AIE comunicacional, el AIE cultural. Una primera diferencia entre estos AIE y el Aparato Estatal Represivo sería que mientras este último es sólo uno, hay una cierta pluralidad de AIEs. Una segunda diferencia sería el carácter público del Aparato Estatal Represivo y el preferentemente carácter privado de los AIEs. Iglesias, Partidos, Sindicatos, Familias, algunos colegios, la mayoría de los medios de comunicación, etc. Aunque en este punto Althusser recuerda que Gramsci a dicho que la distinción entre público y privado es una distinción que sólo tiene sentido para la ley burguesa y por lo tanto sólo es operable al interior de la sociedad burguesa. Sin embargo, el dominio del Estado escapa a esta distinción. En efecto, el Estado no puede ser ni privado ni público, antes bien, él es la condición previa de tal posibilidad. De esta manera, lo fundamental

es cómo funcionan las instituciones, aún cuando se ubiquen en la esfera de lo “privado” ellos perfectamente pueden funcionar como AIEs.

La distinción fundamental entre los AIEs y el (Represivo) Aparato del Estado sería que éste último funciona mediante la *violencia* mientras los primeros por la *ideología*.

Es importante, sin embargo, recalcar que Althusser plantea que tanto la ideología como la violencia pueden también secundariamente funcionar al interior de ambas estructuras.

Respecto de las funciones que dichos AIEs cumplen, Althusser apunta:

1. Todos los AIEs contribuyen al mismo resultado: la reproducción de las relaciones de producción, es decir, las relaciones de explotación capitalista.
2. Cada uno de ellos contribuye hacia este simple resultado de acuerdo a su propia manera. El aparato político sujetando al individuo a la ideología política de Estado. El aparato de los medios de comunicación inoculando a cada individuo con dosis diarias de nacionalismo, chovinismo, liberalismo, moralismo, etc. Lo mismo ocurre con el aparato cultural (el rol del deporte en el chovinismo) El aparato religioso con sus sermones y ceremonias de nacimientos, matrimonios y muertes recordando a todos que el hombre es sólo cenizas..., etc.

3. Hay una sola pauta en este concierto y esta es la de la ideología de la clase dominante.

4. En este concierto hay una AIE que posee el rol dominante: la escuela

En esta parte, se impone la interpretación que Althusser hace del concepto de ideología. Su primera aproximación será para expresar que Marx, a pesar de la importancia de este concepto, nunca llegó a formularlo en términos realmente marxistas. Tanto en *La Ideología Alemana* como en los *Manuscritos de 1844* donde él formula explícitamente una teoría de la ideología no llegan a constituir conceptos propiamente marxistas. Por otra parte, en *El Capital* se encuentran desperdigadas una serie de interesantes aprontes en este sentido, pero sin llegar a constituir una teoría en sí misma.

En este sentido lo primero que parece suficientemente claro es que cualquiera que sea su forma (religiosa, ética, legal, política) la ideología siempre manifiesta posiciones de clase. Althusser parte, sin embargo, de la siguiente aparente paradoja: *La ideología no tiene historia*, que es una noción que se repite bastante en *La Ideología Alemana*, allí, Marx concibe la ideología sólo como un “residuo del día”, homologándola al sueño (no en términos freudianos), la ideología es un puro sueño, algo vacío, nulo y arbitrario opuesto a la realidad positiva (del día). Por eso se puede decir que no tiene historia, puesto que ésta es la historia de individuos concretos.

-La ideología es un puro sueño

-La ideología no tiene historia (de sí misma)

Esta es una tesis enteramente positivista e historicista. Pero, se puede plantear que la ideología no tiene historia en términos totalmente distintos de los anteriores.

Žižek establece una equivalencia entre el concepto de ideología y el de inconsciente. Entonces, todo aquello que Freud plantea para el inconsciente puede igualmente aplicarse a la ideología. Particularmente a la preposición de Freud de que el inconsciente es eterno (es decir, que no tiene historia). Si eterno significa no trascendente a toda historia, sino omnipresente, transhistórico e inmutable, se puede adoptar la expresión freudiana y escribir la ideología es eterna, exactamente como lo es el inconsciente. En esto encuentra la justificación Althusser para formular una *teoría general de la ideología*, en el mismo sentido que Freud propone una teoría general del inconsciente.

La primera tesis que plantea Althusser es que *la ideología representa las relaciones imaginarias de los individuos respecto de sus condiciones reales de existencia*. Sus “visiones de mundo” las cuales no corresponden a la realidad. Sin embargo, al admitir que ellas no corresponden a la realidad, es decir, que ellas constituyen una ilusión, debemos admitir que ellas aluden a la realidad. La ideología sería entonces igual a la fórmula ilusión / alusión. Es decir, ésta sólo necesita ser interpretada para descubrir la verdadera realidad tras ella. No obstante, todo esto deja

una pequeña cosa en el aire: ¿Por qué los hombres “necesitan” esta trasposición imaginaria de sus condiciones reales de existencia? La respuesta inmediata a esta interrogante es responsabilizar a los curas y los amos que han inventado una sarta de lindas mentiras para mantener sus privilegios. La segunda respuesta es que esta trasposición se originaría debido a la alienación material que reina en las condiciones de existencia de los hombres mismos. Según Althusser ambas respuestas no corresponden a la verdad. Él dice: no son sus condiciones reales de existencia, su mundo real, lo que los hombres se representan en la ideología, sino sobre todo, es su relación con esas condiciones de existencia la que es representada a ellos allí. En otras palabras, es *la naturaleza imaginaria de esta relación* la que se presenta en lugar de (underlie) toda la distorsión imaginaria que se observa en toda ideología. Entonces, si ese es el caso, la pregunta por la causa de la distorsión imaginaria de las relaciones reales, desaparece.

La segunda tesis planteada por Althusser es que la ideología tiene una existencia material, lo que quiere decir que una ideología siempre existe en un Aparato, en su (s) practica (s). LA ideología se expresa en acciones y estas acciones en ciertas prácticas y dichas prácticas son comúnmente gobernadas por rituales dentro de la existencia material de un aparato ideológico. Todo esto conduce a Althusser a sus tesis central, la cual es que la ideología se encuentra siempre interpelando a los sujetos. Lo que esto significa, básicamente, es que para toda ideología el concepto de sujeto es fundamental y que este sujeto se concretiza toda vez que la ideología necesita

concretizarse a su vez. Pero la ideología siempre se va a dirigir a individuos concretos para actualizar su función.

Esto con respecto a los planteamientos de Althusser.

Extremadamente interesante en la discusión del concepto de ideología es la posición del crítico Vaclav Žižek. Plantea él que en una sociedad que ha pasado del orden feudal al burgués las relaciones de dominación y servidumbre permanecen reprimidas. Las relaciones entre los sujetos son ahora impersonales y parecen carentes de todo fetichismo, pero éste en realidad aparece como un síntoma. Éste síntoma vendría a ser el punto de emergencia de la verdad acerca de las relaciones sociales.

Marx ha señalado en *El Capital* que existe “una relación social entre los hombres que asume la forma ilusoria de una relación entre las cosas”. Esto es, que el valor de cierta mercancía asume la forma de propiedad cuasi natural de otra mercancía: el dinero. El valor de una mercancía se convertirá así en una cierta cantidad de dinero.

La característica esencial del fetichismo de la mercancía no consiste en que se produce el reemplazo de los hombres con cosas, sino que consiste en un falso reconocimiento el cual concierne a la relación entre una red estructurada y uno de sus elementos que es en realidad un efecto estructural, un efecto de la red de relaciones entre los elementos, pero que aparece como una propiedad de

uno de los elementos, como si esta propiedad le perteneciera también, fuera de su relación con los otros elementos.

En el caso de las relaciones fetichistas entre los hombres, en las sociedades pre-capitalistas, este fetichismo también se produce por un efecto de la red de relaciones. En efecto, ¿qué es lo que crea a un rey? ¿Qué es lo que crea a los súbditos? El “network”, la red de relaciones que es el efecto de dicha red. Tenemos entonces, dos fetichismos:

1) Fetichismo en las relaciones entre los hombres (sociedades pre-capitalistas): relaciones de dominación y servidumbre, y

2) Fetichismo de la mercancía (sociedades capitalistas)

En este punto y para entrar de lleno en el concepto de ideología, Žižek cita una frase de Marx que se encuentra en *El Capital* y que serviría para explicar el modo de funcionamiento de la ideología:

“Ellos no lo saben, pero lo están haciendo”.

Según esta frase el concepto de ideología implica una ingenuidad básica, constitutiva. El no reconocimiento de sus propias condiciones efectivas, una distancia, una divergencia entre la así llamada realidad social y nuestra representación distorsionada, nuestra falsa conciencia de ella.

Pero, la pregunta que se formula Žižek es: ¿podemos seguir aplicando este concepto de ideología hoy? Y a continuación cita el trabajo de Peter Sloterdijk Crítica

de la Razón Cínica. En este trabajo se plantea que el modo de funcionar de la ideología dominante es el del cinismo. El sujeto cínico está consciente de la distancia entre la máscara ideológica y la realidad social. No es ya ingenuo. La fórmula propuesta por Sloterdijk es:

“Ellos saben bien lo que hacen, pero aún así lo hacen”

La razón cínica no es ya más ingenua (inconsciente) sino una paradoja de una falsa conciencia ilustrada.

Este cinismo no es una posición directa de inmoralidad, sino la moralidad en sí misma puesta al servicio de la inmoralidad. La probidad, la integridad como formas supremas de deshonestidad y la moral como una forma suprema de inmoralidad y desvergüenza. Recuérdese aquí la célebre frase de B. Brecht: “Qué es el asalto a un banco comparado con la fundación de uno”

Así, confrontada con la razón cínica la crítica tradicional de la ideología no funciona más.

Volviendo a la frase “Ellos no lo saben, pero lo están haciendo” de Marx, nos podemos todavía preguntar: ¿Dónde está el lugar de la ilusión ideológica? ¿En el “saber” o en el “hacer” de la realidad en sí misma? No hay acuerdo entre lo que la gente hace y lo que ellos piensan que están haciendo. ¿La ideología consiste todavía en el hecho que la gente no sabe lo que realmente está haciendo, que ellos tienen una representación falsa de la realidad

a la que ellos pertenecen (distorsión producida, por supuesto, por la misma realidad)?

Volviendo otra vez al tema del *Fetichismo de la mercancía*, el dinero es en realidad sólo una corporización, una condensación, una materialización de una red de relaciones sociales. -el hecho de que él funcione como un equivalente universal de todas las mercancías esta condicionado por su posición en el tejido de las relaciones sociales. Pero, para los individuos mismos, esta función del dinero -ser la encarnación de la riqueza- aparece como una inmediata, natural propiedad de la cosa llamada dinero, como si el dinero fuera, ya en sí mismo, en su inmediata realidad material, la corporización de la riqueza. Esto es lo que se denomina reificación

Pero, los individuos *saben* que en realidad no hay nada mágico en el dinero, sin embargo, en su actividad social en sí misma, ellos están *haciendo* o están *actuando* como si el dinero, en su materialidad real, fuera la inmediata corporización de la riqueza como tal. *Ellos son fetichistas en la práctica, no en la teoría*. Lo que ellos *no saben*, o no pueden reconocer, es el hecho que en su actividad social -en el acto de intercambio de mercancías- son guiados por una ilusión fetichista.

Lo universal es sólo una propiedad de los objetos particulares que realmente existen, pero cuando somos víctimas del fetichismo de la mercancía, ello aparece como si el contenido concreto de una mercancía (su valor de uso) fuera la expresión de su abstracta universalidad (su valor de cambio).

Lo abstracto Universal, el Valor, aparece como una Sustancia real que se encarnara sucesivamente en una serie de objetos concretos.

Recordando nuevamente la frase de Marx “they do not know it, but they are doing it” podemos darnos cuenta que la ilusión no esta en el lado del conocimiento, está en el lado de la realidad misma de lo que la gente está haciendo. Lo que ellos no saben es que su realidad social misma es guiada por una ilusión, por una inversión fetichista. Lo que ellos no advierten no es la realidad, sino la ilusión que estructura la realidad, su actividad social real. Ellos saben muy bien cómo las cosas son, pero todavía actúan cómo si no supieran. La ilusión es entonces doble: ello consiste en no advertir la ilusión que está estructurando nuestra real, efectiva, relación con la realidad. Esto es lo que se llama ilusión ideológica.

Si nuestro concepto de ideología fuera todavía el clásico, vale decir aquel donde la ilusión radica en el conocimiento, entonces nuestra sociedad actual debería ser post-ideológica: la ideología prevaleciente sería el cinismo, la gente no creería más en la verdad ideológica, no tomarían en serio las proposiciones ideológicas. El nivel fundamental de la ideología, no es, sin embargo, una ilusión enmascarando el estado real de las cosas, sino una (inconsciente) ilusión estructurando nuestra realidad social misma. Y en este sentido estamos bastante lejos de ser una sociedad post-ideológica. La distancia cínica es sólo una forma, dentro de muchas otras, de cegarnos ante el poder

estructurante de dicha fantasía ideológica. En efecto, aún cuando no tomemos las cosas en serio, aún cuando mantengamos una irónica distancia, *estaremos todavía haciéndolas*.

Relectura de la formulación marxista del fetichismo de la mercancía.

En una sociedad en que el producto de la labor humana adquiere la forma de mercancías, las relaciones cruciales entre la gente adquiere la forma de relaciones entre cosas, entre mercancías. En los 60 y los 70 esta problemática cayó en descrédito a causa del anti-humanismo althusseriano. El reproche principal de los althusserianos era que la teoría marxista del fetichismo de la mercancía se basa en una ingenua, ideológica, oposición, epistemológicamente infundada, entre las personas (sujetos humanos) y las cosas. Sin embargo, una lectura lacaneana puede dar a esta formulación un nuevo e inesperado vuelco: el poder subversivo del acercamiento marxista recae precisamente en la forma en que él usa la oposición de personas y cosas.

El punto del análisis de Marx es que las cosas (mercancías) mismas creen en lugar de los sujetos: es como si todas sus creencias, supersticiones mistificaciones metafísicas, supuestamente superadas por la personalidad racional y utilitaria, estuvieran encarnadas en las “relaciones sociales entre de las cosas”. Ellos ya no creen, pero las cosas mismas creen por ellos.

Esto parece ser también una proposición lacaneana básica, contrariamente a la tesis usual de que una creencia es algo interior y el

conocimiento algo exterior (en el sentido de que éste puede ser verificado a través de un procedimiento externo). Ciertamente, se trata de una creencia que es radicalmente exterior, encarnada en el proceder práctico de la gente.

De acuerdo a Pascal la interioridad de nuestro razonar se haya determinada por la exterioridad de la red simbólica en la cual los sujetos se encuentran atrapados. En éste sentido, Pascal produce una verdadera definición lacaneana de inconsciente: “ el autómeta (le letra muerta) que conduce a la mente inconscientemente (sans le sovoir) con él”. El carácter sin sentido de la ley, que debemos obedecer no porque ella sea justa, buena o benéfica, sino simplemente *porque ella es la ley*.

La verdadera obediencia entonces es una “externa”. Una obediencia fuera de la convicción no es una obediencia real porque se haya ya mediatizada por nuestra subjetividad - lo que significa que no estamos realmente obedeciendo la autoridad sino simplemente siguiendo nuestro juicio que nos dice que la autoridad a ser obedecida es buena, sabia, benefactora...fue Kierkegaard quien escribió que creer en Cristo porque lo consideramos sabio y bueno es una blasfemia. (Ello porque al hacer esto nos situamos en una posición de superioridad: nosotros juzgamos a Cristo como bueno y sabio, pero resulta que nosotros somos inferiores a Cristo, ¿cómo pues podemos (orgullosa y blasfematoriamente) determinar la bondad y la sabiduría de un ser superior a nosotros?) Al contrario, sólo el acto mismo de creer es el que nos puede introducir en su bondad y su sabiduría. No creemos porque hemos encontrado suficientes buenas razones para ello, sino que encontramos razones que prueban

nuestra creencia porque ya creíamos.

La obediencia “externa” a la Ley constituye así no una sumisión a una presión externa, a una, podríamos decir, “fuerza bruta” no-ideológica, sino la obediencia al Mandato o Mandamiento tanto más cuanto más incomprensible, o no entendible; tanto más cuanto más posea un carácter irracional, traumático: lejos de ocultar su completa autoridad, este carácter traumático, no-integrado de la Ley es *una condición positiva de ella*. Esta es la principal característica del concepto psicoanalítico de *súper ego*: una imposición que es experimentada como traumática, “carente de sentido” - esto es, que no puede ser integrada al universo simbólico del individuo. Pero, para que la Ley funcione “normalmente”, éste hecho traumático que la costumbre es la completa equidad por la sola razón que ella es aceptada, debe ser reprimida dentro del inconsciente, a través de la experiencia ideológica, imaginaria, del “significado” de la Ley, de su fundación en la Justicia, en la Verdad (o, en una forma más moderna, en su funcionalidad).

Esta somera revisión del concepto de ideología puede permitirnos en el examen en términos concretos, por ejemplo en el caso de textos literarios, podemos encontrar funcionando esta realidad omnipresente en las formaciones sociales. Como parece muy claro, el funcionamiento de la realidad ideológica no se da mediante un mecanicismo de correspondencias inmediatas entre infraestructura y superestructura, si se tienen presentes el concepto de hegemonía gramsciano y, especialmente, las ideas de Žižek, en el sentido de que la ideología opera como una forma y en este sentido su exterioridad parece subyugar la productividad humana. Esto nos permitirá tratar de explicar distintos niveles de lucidez frente

a los discursos ideológicos presentes en los trabajos de escritores y el procesamiento que los mismos hacen de esto.

APENDICE C

Documentos del Grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte)

Estas reproducciones facsimilares fueron tomadas del libro CADA día la creación de un arte social editado por el profesor Robert Neustadt.

Santiago, 17 de Junio de 1981.

Señor
 Director
 Dirección de Aeronáutica
 P R E S E N T E.

Señor Director:

Nos dirigimos a Ud. con el fin de presentar al grupo de artistas que trabajan bajo la denominación "Colectivos Acciones de Arte" (CADA). Ellos están preparando un trabajo de arte titulado ;"Ay América!", que consiste en el lanzamiento de volantes de arte, desde el aire, en algunos lugares de la ciudad de Santiago, acompañado por filmaciones en cine y video. Para este efecto, solicitan la autorización pertinente de la Dirección de Aeronáutica.

Consideramos de gran importancia a este grupo de artistas que han representado a Chile en numerosos eventos de Arte; cabe destacar que son los únicos artistas chilenos que han sido invitados a mostrar sus obras en el Festival Internacional de Video- Art "Portopia 81" en Japón.

De esta manera, el arte chileno se encuentra representado también por manifestaciones artísticas no tradicionales como son el video-art o la performance, de larga tradición en Europa y Estados Unidos.

Conocedores de la preocupación de las instituciones públicas por difundir y apoyar el arte chileno, nos dirigimos a Uds. para presentar a estos artistas con el fin que se les preste el máximo apoyo por parte de la institución que Ud. dirige, ya que los registros de la obra en cine y video, serán exhibidos en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en Diciembre próximo.

El Instituto de Arte Contemporáneo apoya y auspicia este trabajo, que nos permitirá estar presente, una vez más, en eventos internacionales.

Esperando la mayor comprensión a esta iniciativa, saludan Atte. a Ud.



18 de Junio de 1981.

Dirección de Aeronautica.

Estimado Señor Director:

Nos dirigimos a Ud. con el objeto de obtener la autorización por parte de la institución que ud. representa, para efectuar el trabajo de arte titulado "Ay Sudamérica" de el grupo artístico CADA.

Dicha obra se sitúa dentro de las denominadas ecológicas. El land-art o arte-ecológico, practicada fundamentalmente en Europa, USA y Japón, trabaja con y en el paisaje. Siendo esta la línea artística utilizada por el CADA, en los últimos dos años, este ha sido invitado a participar en numerosas Bienales internacionales de arte representando a Chile.

Ay Sudamérica.

Un número entre cuatro u ocho aviones durante un tiempo aproximado de una hora, sobrevuelan ordenadamente sobre la ciudad de Santiago, dejando caer en su recorrido aproximadamente 50.000 volantes que contienen una proyección estética. La obra es una escultura sobre el cielo de la ciudad.

El recorrido se filmará en cine y en video, material con el cual el CADA participará en esta ocasión en el Festival de video-art organizado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York en el mes de Diciembre.

Conscientes de la preocupación de las instituciones públicas por difundir y apoyar el arte chileno, esperamos se nos preste también en esta oportunidad el máximo apoyo por parte de la institución que Ud. representa.

Le saluda atentamente en nombre del CADA.

Letty Rosenfeld.

L. Rosenfeld

MUNICIPALIDAD DE LA REINA

SECRETARIA ALCALDIA

ORD: N° 905 - S

ANT: Carta de fecha 23/6/81.

MAT: Responde a su solicitud.

La Reina, 29 de Julio de 1981.

DE: ALCALDE I, MUNICIPALIDAD DE LA REINA
A : SEÑORA LOTTY ROSENFELD

De acuerdo a lo indicado en "ANT" y que dice relación con el lanzamiento de un número de 10.000 volantes que contienen información de arte, desde avionetas sobre esta comuna, cumpíeme con informarle que la Dirección de Aeronáutica es el organismo encargado de autorizar dicha petición.

Sin otro particular saluda atentamente a Ud.,



EXP/ *[Signature]*
DISTRIBUCION:

- Señora Lotty Rosenfeld
El Bergantín N°950
- Alcalde
- Secretaría de la Alcaldía

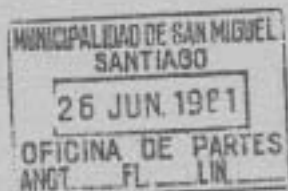
MINISTERIO DEL INTERIOR
MUNICIPALIDAD DE SAN MIGUEL
SECRETARIA MUNICIPAL

ORD.: No 36/1170 /

ANT.: Su carta de fecha 23 de Junio de 1981.

Ref.: 4549 Oficina de Partes.

MAT.: Remite respuesta.



SAN MIGUEL, 26 JUN. 1981

DE : ALCALDE I. MUNICIPALIDAD DE SAN MIGUEL
A : SEÑORA LETTY ROSENFELD

En relación a su carta de fecha 23 de Junio de 1981, mediante la cual solicita autorización para lanzar volantes desde avionetas, comunico a Ud. que esta autorización debe pedirla a: Comandante Guarnición-Jefatura Zona-Asuntos Civiles - Galvez 100, con tres días de anticipación en un original y tres copias.

Saluda atentamente a Ud.,


REGINO GAJARDO CASTRO
CORONEL DE EJERCITO (R)
ALCALDE

TCR/dcl
DISTRIBUCION :

- Sra. Letty Rosenfeld
- Secretaría Municipal
- Oficina de Partes
- Archivo

Bibliografía

Bibliografía

La siguiente bibliografía comprende los textos (sean artículos, libros o papers) citados en esta investigación. Además de respetar la tradicional precedencia alfabética por autores en la bibliografía general, se han organizado secciones de la bibliografía específica por cada autor estudiado. Aunque la mayor parte de los artículos y libros sobre dichos autores han sido utilizados en esta disertación, debe recordarse que la misma es un estudio centrado en sólo tres de las obras de éstos aparecidas durante la dictadura.

1. Bibliografía General :

Althusser, Louis. Ideología y aparatos ideológico del estado. México D. F.: Ediciones Quinto Sol, 1987.

Alvarado Tenorio, Harold. "Las Vanguardias." Literaturas de América Latina. Cali - Colombia: Centro Editorial Universidad del Valle; U2, 1995. 335.

Alvarado Tenorio, Harold. Literaturas de América Latina. 1. Ed. Cali, Colombia: Centro Editorial, Universidad del Valle, 1995.

Anderson Imbert, Enrique. Historia de la Literatura Hispanoamericana. II Época Contemporánea. México: Fondo de Cultura Económica, 1961.

*Beberley, John. Against Literature. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

*Bloom, Harold - de Man, Paul - Derrida, Jacques - Hartman, Geoffrey H. - Miller, J. Hillis. Deconstruction and Criticism. New York: The Seabury Press, 1979.

Bloom, Harold. The anxiety of influence. New York: Oxford University Press, 1973.

Bloom, Harold.. "The breaking of form." Deconstruction and criticism. New York: Seabury Press; U2, 1979. 1.

Bürger, Peter. Theory of the avant-garde. 1984. v. 4.. Minneapolis: University of Minnesota Press; Suhrkamp, 1974.

Carrasco, Iván. "Antipoesía y Neo-Vanguardia." Estudios Filológicos [Valdivia / Chile].23 (1988)

Carrasco, Iván. "Poesía chilena actual: No sólo poetas." Artículo. Paginadura: Revista de Crítica y Literatura N° 1 [Valdivia - Chile] 1989: 3 - 10.

Cella, Susana (Comp.). Dominios de la Literatura: Acerca Del Canon. Buenos Aires: Editorial Losada, 1998. Varios autores.

*Chisholm, Roderick M. Realism and the background of phenomenology. The Library of philosophical movements. Glencoe, Ill: Free Press, 1960.

Collazos, Oscar. Los Vanguardismos en la América latina. 1. Ed. Barcelona: Ediciones Península, 1977, c1970.

Correa, Raquel & Subercaseaux, Elizabeth. Ego Sum. Santiago de Chile: Editorial Planeta, 1996.

*Crema, Edoardo. Dante (1265 - 1321). Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1966.

*De Man, Paul. Aesthetic Ideology. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Deleuze, Gilles. Kafka, Franz Guattari, Félix. Kafka: Pour une littérature mineure. Paris: Editions de Minuit, 1975.

*Derrida, Jacques.. "Living on - Border lines." Deconstruction and criticism. New York: Seabury Press; U2, 1979. 75.

Dra. Paz Rojas B. (Coord.). "Crímenes e Impunidad. Chile 1973-1996." Crímenes e Impunidad. Chile 1973-1996. <http://www.derechos.org/nizkor/chile/libros/med/cap4.html>: CODEPU, 08/27/04.

*Eagleton, Terry. Literary theory. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

Felipe Portales. Entrevista. "Felipe Portales: El mito de la democracia en Chile." La Nación. http://www.lanacion.cl/p4_lanacion/site/edic/2004_08_29_1/home/home.html, 08/30/04.

*Friedrich, Hugo. La estructura de la lírica moderna, de Baudelaire hasta nuestros días.

Barcelona: Seix Barral, 1974.

*Genette, Gerard. Palimpsestes. Paris: Seuil, 1982.

*Goodheart, Eugene. The Reign of Ideology. New York: Columbia University Press, 1997.

Grubbe, Vibeke. "Posmodernismo y Novela Española."

<http://www.staff.hum.ku.dk/vigru/POSMOD.962.htm> , 2004

*Gutiérrez, Albino Chacón. La oralidad y su reescritura literaria.

<http://artsandscience.concordia.ca/cmll/spanish/antonio/chacon.htm>,08/19/04.

Hahn, Óscar. "Prólogo." El pintor pereza by Carlos Pezoa Véliz. LOM. Santiago de Chile; U2, 1998. 5 - 9.

*Heidegger, Martin. "Der Begriff der Zeit." Vortrag vor der Marburger Theologenschafft.

Tübingen, Niemeyer.: hrsg. v. H.Tietjen; U2, Juli 1989.

Hinz, B.. "Zur dialektik des burgerlichen Autonomie-Begriffs." Autonomie der Kunst.; U2, 173 - 198.

Ibáñez Langlois, José Miguel. Poesía Chilena e Hispanoamericana Actual. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1975.

*Kristeva, Julia. Desire in language. New York: Columbia University Press, 1980.

*Lévi-Strauss, Claude. Antropología Estructural. México: Siglo Veintiuno Editores, 1983.

Liotard, Jean François. La Condición Postmoderna. Madrid - España: Cátedra, 1989.

*Maritain, Jacques. Art and Poetry. New York: Philosophical Library, 1943.

*Maritain, Jacques. Art and Scholasticism & The Frontiers of Poetry. New York: Charles Scribner's Sons, 1962.

*Marx-Scouras, Danielle. The Cultural Politics of Tel Quel. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1996.

Neustadt, Robert. CADA DÍA: la Creación de un Arte Social. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001.

Oyarzún, María Eugenia. Augusto Pinochet: Diálogos Con su Historia. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 1999.

*Partido Comunista de Chile. "Clase Contra Clase" <http://www.clasecontraclase.cl/libros/PC-partel.php>: Partido Comunista de Chile, 08/11/04.

*Paz, Octavio. El laberinto de la soledad. [2. Ed., rev. y aumentada]. México: Fondo de Cultura Económica, 1973, c1959.

Pezoa Véliz, Carlos. El pintor pereza. Santiago de Chile: LOM, 1998.

Pizarro, Ana. "El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes." Ensayos, ANA

PIZARRO, El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes (1969).

http://www.uchile.cl/cultura/huidobro/ensayos_ana_pizarro.htm, 08/04/04.

Rojo, Grínor.. Crítica del exilio. 1a ed. Santiago: Pehuén, 1989?.

Shattuck, Roger. Jarry, Alfred Rousseau, Henri Julien Fâelix Satie, Erik Apollinaire,

Guillaume. The banquet years. Rev. Ed. New York: Vintage Books, 1968.

*Sirvent, Michel. Jean Ricardou De Tel Quel au Nouveau Roman Textuel. Amsterdam - Atlanta: Editions Rodopi, 2001.

Subercaseaux, Bernardo. Genealogía de la vanguardia en Chile. Santiago, Chile: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1998?.

Teitelboim, Volodia. Huidobro. Santiago de Chile: Ediciones BAT, 1993.

Undurraga, Antonio de. Pezoa Véliz. Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1951.

*Valdés, Adriana.. Composición de lugar. 1. Ed. Colección El saber y la cultura. Temas de reflexiãon. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1996.

Verani, Hugo J. Las Vanguardias literarias en Hispanoamérica. 2. Ed. México: Fondo de Cultura Económica, 199

2. Bibliografía específica:

2. 1 Raúl Zurita.

Obras:

Zurita, Raúl. "Un matrimonio en el campo." Poesía. Manuscritos No.1 (1975) [Universidad de Chile, Sede Occidente, Departamento de Estudios Humanísticos. Santiago El Departamento] 1975: pp.70-88.

Zurita, Raúl. "Nel mezzo del cammin." CAL N° 2 [Santiago de Chile] 1979:.

Zurita, Raúl. Anteparaíso. 1a. Santiago de CHile: Editores Asociados, 1982.

Sobre Zurita:

Balcell, Fernando. "Purgatorio, Obra de Raúl Zurita." Revista Bravo N° 2 Año IV [Santiago] 1980:.

Cánovas, Rodrigo. "Zurita Chilensis: Nuestro Dolor, Nuestra Esperanza." Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: Literatura Chilena y Experiencia Autoritaria. Santiago de Chile: FLACSO: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales; U2, 1986. 58 - 92.

Carrasco, Iván. "El Proyecto Poético de Raúl Zurita." Estudios Filológicos [Valdivia / Chile].24 (1989).

Edward, Jorge. "Reflexiones Sobre Anteparaíso." Revista Mensaje N° 317 [Santiago de Chile] Marzo - Abril 1983.

*Jennerjahn, Ina. "Escritos en Los Cielos y Fotografías Del Infierno. Las "Acciones de Arte" de Carlos Ramírez Hoffman, Según Roberto Bolaño." Revista de Crítica Literaria Latinoamericana [Lima - Hannover] XXVIII.N° 56 (2002): 69 - 86.

Lagos Caamaño, Jorge. "Singularidad y Heterogeneidad en Purgatorio de Raúl Zurita." Estudios Filológicos [Valdivia / Chile].34 (1999). Lagos Caamaño, Jorge. "Singularidad y Heterogeneidad en Purgatorio de Raúl Zurita." Estudios Filológicos [Valdivia / Chile].34 (1999).

Oviedo, José Miguel. "Zurita, un "Raro" en la Poesía Chilena." Hispanamérica: Revista de Literatura XII.39 (1984).

Piña, Juan Andrés. "Raúl Zurita: Abrir Los Ojos, Mirar Hacia el Cielo." Conversaciones Con la Poesía Chilena. Piña, Juan Andrés. Santiago de Chile: Pehuén; U2, 1990. 195.

Zurita, Raúl. Zurita, Raúl Schmitt, Jack. Anteparadise. Berkeley: University of California Press, 1986.

2.2. Juan Luis Martínez :

Martínez, Juan Luis. La nueva novela. Santiago de Chile: Edicione Archivo, 1977.

Daydi-Tolson, Santiago. "La obra de Juan Luis Martínez: Un ejemplo de poética chilena actual."; U2, 406 -410.

Gómez, Andrés. "Las extrañas señales de ruta de Juan Luis Martínez." Santiago de Chile: La Tercera, 11 de junio del 2000.

Guattari, Felix & Martínez, Juan Luis. "Félix Guattari: Conversación con Juan Luis Martínez." interview. Matadero [Santiago de Chile] Julio - Agosto 2000:.

Labraña, Marcela. "La Nueva Novela de Juan Luis Martínez y la cultura oriental." Vértebra N° 4.; U2, Septiembre 1999.

Lihn, Enrique & Lastra, Pedro. Señales de Ruta de Juan Luis Martínez. Santiago de Chile: Ediciones Archivo, 1987

Lihn, Enrique. "La Nueva Novela de Juan Luis Martínez." Review of El Espíritu del Valle, by Juan Luis Martínez. In La Nueva Novela (Concepción) I, 1 (1985): 89 - 91.

Monasterios, Elizabeth. "La Nueva Novela: El texto que ríe.," 1992.

Rivas, Matías. "Notas para una entrevista." Santiago de Chile: El Mercurio, Domingo 22 de Julio de 2001. Respuestas del poeta Juan Luis Martínez a una entrevista realizada por Matías Rivas en 1992.

Valdivieso, Jaime. "Juan Luis Martínez: Adiós a la cordura." Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez. Soledad Fariña y Elvira Hernández. Santiago de Chile: RIL

Editores; U2, 2001. Valdivieso, Jaime. "Juan Luis Martínez: Adiós a la cordura." Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez. Soledad Fariña y Elvira Hernández. Santiago de Chile: RIL Editores; U2, 2001.

Uribe Arce, Armando. "El poeta y el poder." crítica. Revista Análisis [Santiago de Chile] 9 - 15 de julio de 1990.

2.3. . Diamela Eltit :

Obras:

Eltit, Diamela. Lumpérica. Santiago de Chile: Ediciones del Ornitorrinco, 1983.

Sobre Diamela Eltit:

Castro-Klarén, Sara. "Escritura y Cuerpo en Lumpérica." Una Poética de Literatura Menor: la Narrativa de Diamela Eltit. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio; U2, 1993. 97-110.

García Corales, Guillermo. "La Desconstrucción Del Poder en Lumpérica." Una Poética de Literatura Menor: la Narrativa de Diamela Eltit. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio; U2, 1993. 111-125.

Guerra, Lucía. La Mujer Fragmentada: Historias de un Signo. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1995.

Gómez, Jaime P.. "Testimonio, Magia y Polifonía: la Denuncia de la Dictadura Militar en la Narrativa Femenina Del Cono Sur." Doctor of Philosophy diss., The University of Iowa. 1993.

Lagos, María Inés. "Reflexiones Sobre la Representación Del Sujeto en Dos Textos de Diamela Eltit:Lumpérica y El Cuarto Mundo." Una Poética de Literatura Menor: la Narrativa de Diamela Eltit. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio; U2, 1993. 127-140.

Lértora, Juan Carlos. "Diamela Eltit: Hacia Una Poética de Literatura Menor." Una Poética de Literatura Menor: la Narrativa de Diamela Eltit. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio; U2, 1993. 27.

Loach, Barbara. Power and Women's Writing in Chile. Madrid: Editorial Pliegos, 1994.

Olea, Raquel. "El Cuerpo-Mujer. Un Recorte de Lectura en la Narrativa de Diamela Eltit." Una Poética de Literatura Menor: la Narrativa de Diamela Eltit. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio; U2, 1993. 83-95.

Ortega, Julio. "Diamela Eltit y el Imaginario de la Virtualidad." Una Poética de Literatura Menor: la Narrativa de Diamela Eltit. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio; U2, 1993. 53.

Piña, Juan Andrés. "Diamela Eltit: Escritos Sobre un Cuerpo." Conversaciones Con la Narrativa Chilena. Piña, Juan Andrés. Santiago - Chile: Editorial Los Andes; U2, 1991. 223.

Richard, Nelly. "Tres Funciones de Escritura: Desconstrucción, Simulación, Hibridación." Una Poética de Literatura Menor: la Narrativa de Diamela Eltit. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio; U2, 1993. 37.

*Tierney-Tello, Mary Beth. Allegories of Transgression and Transformation. Experimental Fiction by Women Writing under Dictatorship. Albany, New York: State University of New York Press, 1996.



Información disponible en el sitio ARCHIVO CHILE, Web del Centro Estudios “Miguel Enríquez”, CEME:
<http://www.archivochile.com>

Si tienes documentación o información relacionada con este tema u otros del sitio, agradecemos la envíes para publicarla. (Documentos, testimonios, discursos, declaraciones, tesis, relatos caídos, información prensa, actividades de organizaciones sociales, fotos, afiches, grabaciones, etc.)

Envía a: archivochileceme@yahoo.com

NOTA: El portal del CEME es un archivo histórico, social y político básicamente de Chile y secundariamente de América Latina. No persigue ningún fin de lucro. La versión electrónica de documentos se provee únicamente con fines de información y preferentemente educativo culturales. Cualquier reproducción destinada a otros fines deberá obtener los permisos que correspondan, porque los documentos incluidos en el portal son de propiedad intelectual de sus autores o editores. Los contenidos de cada fuente, son de responsabilidad de sus respectivos autores, a quienes agradecemos poder publicar su trabajo. Deseamos que los contenidos y datos de documentos o autores, se presenten de la manera más correcta posible. Por ello, si detectas algún error en la información que facilitamos, no dudes en hacernos llegar tu [sugerencia / errata](#)..

© CEME web productions 2003 -2007 